

**Новосибирский институт повышения квалификации
и переподготовки работников образования**

Кузнецов И. В.

**Анализ
эпического
произведения**
учебно-методическое пособие

Новосибирск 2003

ББК 74.268.3
К – 89

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
НИПКиПРО

Кузнецов И. В. Анализ эпического произведения: Учебно-методическое пособие. – Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2003. – 81 с.

Настоящее пособие ориентировано на учителей-словесников, преподавателей литературы и всех, кто на практике сталкивается с задачами анализа текста литературного произведения. В пособии предложена схема анализа эпического произведения, методологически обоснованная с позиции понимания литературы как коммуникативного феномена. Действенность этой схемы и отдельных ее компонентов демонстрируется путем анализа ряда текстов русской литературы различных периодов. Аналитические разделы пособия сопровождаются методическим материалом – разноуровневыми вопросами, позволяющими систематизировать ход занятий по изучению конкретного текста.

Рецензенты:

Д-р филолог. наук, проф. Ю. В. Шатин;

Канд. пед. наук, доц. Г. С. Чеснокова.

ISBN 5-87847-216-3

© Кузнецов И. В., 2003

Введение. Анализ художественного текста и задачи интеграции образовательного пространства в области литературы

Интуиция образовательного пространства как среды культурного взаимодействия индивидов – участников учебного процесса оказывает большое влияние на современную педагогическую рефлексию. В материалах круглого стола по теме «Культура, культурология, образование», состоявшегося в редакции журнала «Вопросы философии», формирование ментального образовательного пространства встречи субъектов было представлено как задача школы. Об этом, в частности, говорил философ Ф. Михайлов. Такое пространство создается в совместной образовательной деятельности субъектов, старших и младших. Специфика образовательной деятельности в этой связи заключается в том, что она «направлена не на учебный материал, а на творение креативного поля общения индивидуальностей»¹. При этом и материал, и методы образования мыслятся лишь как условия реализации возможности продуктивной встречи поколений или, иначе говоря, социокультурных групп.

Но если вести речь именно о методе и материале, то конкретно в литературном образовании дело обстоит так, что здесь существует целый ряд концепций и программ, зачастую радикально отличных друг от друга как по исходным принципам, так и по целевой направленности, и по эмпирическому наполнению материалом. Между тем первая характеристика образовательного пространства в области любой из дисциплин – это его единство. Образовательное пространство в качестве специфической среды социокультурного общения выстраивается на базе некоторых представлений и аксиом, общепризнанных для всех его участников.

Литературное образовательное пространство захватывает на своей периферии другие области гуманитарного знания, такие как философия, культурология, языковедение. Значительные сдвиги, происшедшие за последние годы в этих областях, привели к расслоению литературного образовательного про-

¹ См. материалы круглого стола «Культура, культурология и образование» // «Вопросы философии». – 1997. – №2.

странства, прежде всего в возрастном отношении. Мировоззренческая ориентация – а следовательно, и методические принципы, свойственные педагогам старшего возраста, сформировавшимся в период господства советской идеологической парадигмы, – сильно отличаются от норм, усвоенных выпускниками вузов девяностых годов.

С этим связана первая и едва ли не важнейшая задача образовательной политики: обеспечить мировоззренческую конвергенцию педагогических работников. По сути дела, речь идет об одном из главных аспектов общественной стабильности, условием которой является плюралистическое равновесие взглядов на наиболее существенные стороны социального бытия. Поскольку общественная природа человека остается аксиомой, то и всякого рода сдвиги в гуманитарных областях следует основывать именно на коррекции общественно-мировоззренческой позиции субъектов. А это самым непосредственным образом сказывается на методическом подходе к литературе, которая была и остается, пожалуй, самым идеологическим предметом в школьной программе, соединяя силу художественного воздействия произведения на читателя с мировоззренчески обусловленной интерпретацией.

Другая задача диалектически дополняет первую. Заключается она в том, чтобы обеспечить свободное развитие спектра альтернативных программ и концепций и их взаимодействие. В рамках ее решения особое значение приобретает диалогический подход к образованию, в соответствии с которым всякая педагогическая концепция мыслится как один из возможных языков, функционирующих в социокультурной среде, связанной со школой. Условие эффективности взаимодействия между ними – установка на конвергентный «диалог согласия», а не на противоречие. Эта установка сейчас приобретает особую актуальность, поскольку даже из одной методологической посылки нередко вытекают очень различные концепции и практики. Так обстоит дело, к примеру, с идеями М. М. Бахтина, на которых сегодня так или иначе основываются и весьма разные по своим принципам школы: школа диалога культур В. Библера, школа коммуникативной дидактики В. Тюпы, – и усилия отдельных

ученых и педагогов-новаторов: Г. Кудиной и З. Новлянской, Л. Стрельцовой и Н. Тамарченко.

В этих обстоятельствах существует необходимость выработки интегрального метаязыка литературного образования, поддерживаемого концептуальным единством его составляющих. Основой такого метаязыка может послужить теория литературы, которая, при всем многообразии научных школ и подходов к произведению, обладает рядом систематических положений, позволяющих рассматривать текст с объективной позиции. Однако произведение суть эстетический феномен, и его постижение в этой специфике не может подменяться усвоением набора сведений теоретико-литературного характера. Литературоведческие знания должны входить в круг знаний ученика как функциональные, помогающие адекватному постижению художественного целого. Вот почему особенное значение приобретает совместная деятельность учителя и учащихся по анализу художественного текста: именно в ней теория литературы как концептуальная основа филологического образования обретает свою функциональность.

Современный подход к художественному произведению, основы которого были заложены в эстетике М. М. Бахтина, предполагает активное участие читателя в бытии произведения. Читатель мыслится как структурная составляющая модели эстетического феномена. «Герой, автор-зритель – вот основные живые моменты, участники события произведения.»¹ А поскольку читатель (зритель) входит в структуру произведения, то само существование последнего в его собственно эстетической специфике оказывается обусловлено способностью читателя занять герменевтически адекватную позицию. Это значит, что чтение превращается в со-творчество. Ориентирование на такой подход к произведению является интегральной основой методологии литературоведческого анализа.

Ни для кого из учителей не секрет, что одним из основных залогов успеха работы с текстом на уроке является наличие у детей интереса к произведению. Создание такого интереса без

¹Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 175.

преувеличения может быть названо первоочередной задачей на уроке. В решении этой задачи самый верный путь – формирование не внешней, а непосредственной мотивации, то есть связанной с самим текстом. Это значит, надо сделать так, чтобы произведение предстало для учеников как некая загадка, требующая разрешения, как вопрос, обращенный к каждому из них лично.

Всякое действительно художественное произведение несет в себе «повод» для такого именно рассмотрения. Ведь в задачу творчества входит попытка автора представить как нечто внешнее свой собственный, неповторимый взгляд на мир, увидеть, так сказать, себя самого со стороны глазами заинтересованного и сочувствующего читателя. Глубинным смысловым содержанием произведения является личность автора. Эта личность требует вступления в диалог, и со своей стороны предлагает язык диалога: определенным образом организованную художественную форму.

В современных направлениях педагогики работа с произведением на уроке литературы мыслится прежде всего как процесс эстетически ориентированный. Однако эстетическая сторона произведения постигается учениками не абстрактно, при помощи проникновенного чтения нараспев, а в связи с познавательным процессом. Дети должны обнаружить в произведении вопрос, проблему. Только тогда оно будет их к себе притягивать. А для этого важно понимать, как произведение устроено. Особенно это касается детей с техническим складом мышления, каковых, по статистике, в нашей школе сейчас большинство. Анализ формальных сторон как раз и позволяет понять устройство произведения, сделав таким образом сам текст источником познавательного интереса для учащихся.

Художественная форма произведения, как всякий язык, оперирует некими конвенциональными, общезначимыми приемами. Внимательное чтение всегда – если, конечно, перед нами действительно художественный текст – приводит к открытию того или иного приема, с помощью которого автором акцентируются важные стороны смысла. Вот этот прием и должен стать в центре внимания учителя и учеников на уроке. Учитель здесь выступает как ведущая сторона: его читательский опыт и эрудиция должны помочь ему лично создать свою версию интерпре-

тации текста и озадачить класс такими вопросами, чтобы специфический прием стал предметом интереса детей.

Такой подход к тексту акцентирует эстетическую сторону его восприятия. Произведение предстает читателю в первую очередь как художественный феномен, смысловая сторона которого открывается через понимание конструкции. И лишь как служебные в этом эстетическом анализе мыслятся и рассматриваются собственно литературоведческие категории, необходимость которых, однако, предстает тем очевиднее.

Формальные приемы могут раскрываться как в контексте, так и при изолированном рассмотрении произведения. Конечно, полностью автономного анализа нет и быть не может: любой текст мы всегда сравниваем с чем-то уже известным, апеллируя к читательскому опыту. Узнаваемость некоторых средств создания образа и сюжетных мотивов создает инерцию восприятия, выступающую как необходимая составляющая эстетического впечатления. Поэтому немалой эффективностью обладает и метод целенаправленного сравнения различных произведений ради понимания особенности каждого из них.

Настоящее пособие призвано дать педагогам основные теоретические сведения, относящиеся к методике систематического и комплексного литературоведческого анализа. Оно построено следующим образом. Первый его параграф, названный «Техника анализа эпического произведения», содержит описание дискурсивной структуры художественного текста и системы категорий поэтики, связанных с различными сторонами этой структуры. Это интегральная матрица анализа, с помощью которой, задействуя в большей или меньшей степени ту или иную из ее сторон, можно подойти к изучению любого эпического текста. Следующие параграфы содержат описание работы с конкретными произведениями – текстами малой эпической формы – с опорой на описанную матрицу.

Автор не ставил себе задачу соблюсти хронологическую последовательность в отборе текстов для прикладного анализа; более существенным представлялось то, что выбранные конкретные тексты позволяют в наибольшей мере сосредоточиться на проявлениях определенных сторон дискурса: на его субъектной организации, стилистике и т. д. Общая закономерность по-

следовательности содержания параграфов связана с тем, что в начальных из них преимущественно рассматривается функционирование категорий, относящихся к объектной (предметной) стороне дискурса: пространственная, временная организация и т. д.; затем – к субъектной (повествователь, рассказчик, точка зрения); наконец, к стороне, связанной с читателем-адресатом (стилистика, герменевтическая парадигма). Кроме того, мы стремились отбирать те тексты, в которых наиболее очевидной предстает взаимная связанность разных сторон художественной организации дискурса.

Каждый из аналитических параграфов содержит в качестве методического раздела ряд вопросов, с опорой на которые можно построить работу с рассматриваемым произведением на занятии. Вопросы имеют различную направленность. Первая группа – вопросы репродуктивного характера: для ответа они требуют простого ориентирования в тексте. Вторая группа – аналитические вопросы: на понимание законов поэтики и смысловых связей текста. Третья группа – интерпретационные: эти вопросы требуют личностного отношения к содержанию и проблематике произведения. Вопросы в тексте пособия помечены звездочками, количество которых соответствует группе вопроса.

Предлагаемые аналитические техники в основном рассчитаны на использование в классах старшего звена, однако при известной адаптации могут применяться и в среднем звене. В частности, лично автором многие из рассмотренных в пособии произведений использовались в качестве материала для проведения занятий по спецкурсу «Анализ художественного текста» в 8-9 классах ряда школ г. Новосибирска. В приложении дан список научно-методической литературы, использованной при подготовке пособия и позволяющей глубже разобраться в круге изучаемых тем.

Техника анализа эпического произведения

В этом разделе мы хотим дать своеобразную «матрицу» комплексного анализа эпического произведения. В заглавии мы намеренно избегли претенциозного слова «технология», обязывающего выдать схему, приложимую к абсолютно любому тек-

сту. Опыт работы с художественными произведениями подтверждает старую истину, что индивидуальный подход в их анализе неизбежно превалирует над схематическим. Тем не менее, природа литературного произведения как высказывания и как текста позволяет сформулировать ряд технических приемов, с большей или меньшей эффективностью применимых в анализе практически любого образца. Состав этих приемов мы и собираемся представить в данном разделе. Предлагаемый материал может послужить источником принципов, опираясь на которые учитель самостоятельно осуществит подход к любому эпическому произведению.

Любое литературное произведение в основе своей есть дискурс, или высказывание. Дискурс характеризуется взаимодействием трех составляющих: предметно-смысловой сферы художественного высказывания (сюжет), системы точек зрения на изображаемое (композиция) и речевого образа адресата (стилистика). Традиционный школьный (и вузовский) анализ, построенный по схеме «тема – проблема – идея», как правило, затрагивает лишь предметно-смысловую сторону художественного высказывания, никак или почти никак не касаясь того, что в нем связано со способами выражения сознания, обращенного на предмет. Современный подход к анализу текста требует учета всех этих составляющих¹.

Для удобства понимания трех сторон высказывания в педагогической практике их можно условно обозначить словами: «что», «кто» и «кому». Сюжет – то, «что» изображается. «Кто» – это автор, организующий текст в формальном и речевом отношении. «Кому» адресовано произведение, становится понятным по его стилистическим особенностям, по характеру риторических кодов, которые используются в произведении.² Сис-

¹ В качестве образца комплексного анализа эстетического дискурса см. работу: Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. – М., 2001.

² Ю. М. Лотман определял код как функцию, или «правила трансформации объекта в изображение». – Лотман Ю. М. Замечания о структуре повествовательного текста // Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – Тарту, 1973. – С. 383.

тема кодов требует определенной герменевтической парадигмы: читатель должен обладать некоторым культурным опытом, обеспечивающим адекватное восприятие и интерпретацию текста. Поэтому семиотический состав языка разворачивает художественное высказывание в сторону вполне определенного типа читателя, обладающего относительно текста некоторым смысловым «ожиданием».

Ведя речь о предметно-смысловой стороне высказывания, мы оперируем категориями, относящимися к тому, «что» изображается в произведении, то есть категориями, связанными с его сюжетом. На первом месте среди них находится категория эпизода. Эпизод – это участок текста, ограниченный постоянством места, времени действия и состава действующих лиц. Понять специфику эпизода удобнее всего, сопоставив его с аналогичной категорией в драматургии, называемой «явление». Границы явления тоже определяются постоянством места, времени и состава действующих лиц. Эффективной формой урочной работы на этом этапе вхождения в текст может стать драматизация сюжета, или его условно-экспериментальная «экранизация», когда учащимся предлагается создать киносценарий на основе сюжета изучаемого произведения. Состав эпизодов при этом становится для детей очевидным.

От понятия эпизода удобно перейти к разговору о пространственной и временной организации произведения. Художественное произведение – это особый мир, организованный в соответствии со своими специфическими законами. Но поскольку создается и интерпретируется он человеком, то в отношении к нему сохраняют значимость фундаментальные категории, существенные для человеческого измерения реальности – пространство и время. Мир произведения всегда обладает определенной логикой пространственной и временной организации. Не всегда они равнозначны для постижения смысла произведения: так, в рассказе И. Бунина «Антоновские яблоки» особое значение приобретает временная организация, принцип которой – метафорическое соотнесение развивающегося воспоминания с образом углубляющейся осени; а в новелле И. Бабеля «Переход через Збруч» существенно важно изучение пространств действия, на материале каждого из которых акцентируется тема смер-

ти. Однако как измерения художественного мира пространство и время существуют неизменно. При более глубоком изучении произведения целесообразно также ввести понятие хронотопа – значимого в смысловом отношении единства места и времени. С хронотопом связаны определенные типы героев, органичные или чуждые ему. Изучение хронотопов помогает понять и характер конфликта в произведении.

Конфликт – еще одна категория, относящаяся к предметно-смысловой сфере изображаемого. Известно несколько «типовых» конфликтов, свойственных в основном литературе XIX столетия: конфликт между характерами, между характером и обстоятельствами, внутри характера¹. Однако в применении к каждому конкретному произведению следует проявлять внимание, так как эти «типы» склонны оборачиваться многообразием значимых разновидностей. Так, классифицируя основной конфликт «Грозы» А. Островского как конфликт между характером и обстоятельствами, мы будем правы теоретически, но при этом мало приблизимся к пониманию специфики художественного мира «Грозы» относительно других пьес этого же драматурга.

Наконец, важная в плане исторической поэтики категория предметно-смысловой сферы – мотив. В школьной трактовке мотивом можно считать устойчивую в смысловом отношении образную единицу, повторяющуюся в разных произведениях. Мотив может быть индивидуально-авторским; но в рамках школьного преподавания достаточно показать хотя бы мотивы общелитературные. Прекрасным примером является мотив метели, очень устойчивый в русской литературной традиции. Оформившись в целом ряде произведений А. С. Пушкина («Бесы», «Метель», «Капитанская дочка»), он затем появляется у Л. Толстого («Анна Каренина»), у А. Блока («Двенадцать»), М. Булгакова («Белая гвардия»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), везде демонстрируя в роли главной одну и ту же смысловую составляющую: метель – это стихийное, фатальное, роковое начало, неотвратимо вторгающееся в жизнь человека и непредсказуемо ее меняющее, как правило, в гибельную сторону.

¹ См. напр.: Лейдерман Н. Л. Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. – 2000. – №5. – С. 104 – 111.

Вторая существенная сторона произведения как высказывания – его композиция. Формальная композиция – это взаимосвязь и расположение фрагментов текста. Композиция как речевая организация – это система взаимосвязанных и художественно упорядоченных точек зрения. Точка зрения есть отношение субъекта сознания к его объекту. Для правильного анализа композиции важно дифференцировать два понятия: субъект речи и субъект сознания¹. Субъект речи – это тот, кому принадлежит речь в данном отрезке текста (тот, «кто говорит»). Субъект сознания – тот, кому принадлежит сознание («кто думает») в этом же отрезке. Субъект речи и субъект сознания могут совпадать, однако их несовпадение – очень распространенный художественный прием. Его можно ясно продемонстрировать на примере целого ряда ранних рассказов А. Чехова: «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Рассказ, которому трудно подобрать название». В «Толстом и тонком» существенно важна та смена субъектов сознания, которая совершается в речи тонкого. Как субъект речи он един; однако если сначала за этой речью стоит сознание школьного приятеля, то затем оно меняется на сознание подчиненного. То же самое сознание подчиненного заступает место сознания блюстителя порядка в речи Очумелова («Хамелеон»). В анализе субъектной организации произведения очень важно научиться видеть эту разницу между самой речью говорящего и ее личностным или надличностным смыслом – потому что точка зрения, оценка зависят именно от субъекта сознания.

Развести речь и скрытую за ней мысль помогает изучение используемых автором форм речи. Форм речи имеется три: прямая речь, несобственно-прямая речь и косвенная речь. Если первая и последняя формы общеочевидны, то по поводу несобственно-прямой речи требуется комментарий. Это такая форма

¹Литературоведческие категории «субъекта речи», «субъекта сознания» и связанные с ними, а также соответствующая терминологическая система подробно изложены в кн.: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. - М., 1972; тж. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. - Ижевск, 1977, - и других работах этого автора.

речи, которая насыщена средствами выразительности, свойственными определенному персонажу, и поэтому воспринимается как его речь, хотя формально принадлежит другому субъекту.

Изучение композиции необходимо требует понимания автора произведения не как биографической фигуры, а как «носителя напряженно-активного единства завершеного целого»¹, то есть сознания, объемлющего произведение и придающего ему целостность. Что же касается текста, то в нем действуют «представители» автора, которые называются «повествователь» и «рассказчик». Разница между ними такова. Повествователь – это внеличная разновидность автора, он в действии не участвует и сообщает о событиях как бы со стороны. Рассказчик, наоборот, является участником изображаемых событий или хотя бы их свидетелем и себя называет в первом лице: «я». Рассказчик представлен в повестях Карамзина, в пушкинских «Повестях Белкина», во многих ранних романтических рассказах Горького («Макар Чудра», «Старуха Изергиль»). Пример произведений с повествователем – романы Л. Толстого и Ф. Достоевского.

При изучении речевой организации важно также обратить внимание на способ изложения, который в основном бывает двояким: это либо авторское (аукториальное) повествование, либо диалог. Использование диалога помогает оживить, драматизировать действие и одновременно избежать жесткого довлениия героям авторской прямо-оценочной позиции.

Третий важный компонент художественного высказывания – риторика и стилистика речи, указывающие на адресат этого высказывания. Изучение их должно вестись комплексно, с учетом влияния на тематическую и композиционную сторону произведения. Ориентируясь на тот или иной тип адресата, автор не только соответствующим образом подбирает фразеологию (насыщенный аллюзиями язык А. Битова или В. Пелевина – для постмодерного читателя; с другой стороны, полууголовная стилистика второсортной эстрады – для соответствующего круга потребителей), – но и формирует тематику произведения, и организует систему оценок. Так, в шолоховской «Судьбе чело-

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 14.

века» сочувственно изображается жена Андрея Соколова, стягивающая с него, пьяного, сапоги и наливающая с утра похмельные сто граммов. Такой тематически-оценочный комплекс очевидно рассчитан на конкретного адресата – простого человека, труженика военных буден, и на идентифицированное с этим образом культурное сознание. Поэтому, повторяем, изучение стилистики предполагает не только внимание к языковым средствам выразительности.

Риторический подход к произведению опирается в большой степени на опыт научных исследований в области структурной поэтики, осуществленных в 1960-70-е годы как в России (Ю. М. Лотман, тартусско-московская семиотическая школа), так и за рубежом. В этом подходе те или иные элементы поэтики текста рассматриваются в качестве кодов, направляющих читательское восприятие и требующих для своей «расшифровки» определенной герменевтической парадигмы, то есть системы представлений и культурного опыта. Общность парадигмы автора и читателя является условием адекватной трактовки последним произведения. Так, важнейшая для Н. В. Гоголя религиозная составляющая смысла его текстов долгое время оставалась вне поля зрения большей части читателей и исследователей именно потому, что для последних была чуждой христианская парадигма мировосприятия, органичная для самого писателя.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть уже звучавшую мысль о том, что анализ произведения – не самоцель. Он нужен для того, чтобы наиболее полно и адекватно приблизиться к ценностно организованному смыслу произведения как живого целого¹. Художественное произведение есть прежде всего эстетический феномен, и отношение к нему должно быть соответствующим. Любой прием из арсенала аналитических техник хорош и уместен тогда и только тогда, когда он

¹ «Эстетическая ценность творения... предстает как некое поле напряжения, охватывающее художественный мир. Это поле образовано его полюсами, и все образы мира произведения ценностно поляризованы.» – Фуксон Л. Ю. Мир литературного произведения как система ценностей // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Вып. 1. – Кемерово, 1997. – С. 81.

используется для расширения возможности целостного восприятия произведения в его художественном своеобразии и уникальности. Поэтому применяемые техники должны использоваться избирательно, в соответствии со спецификой конкретного текста. Именно такой подход способствует формированию подлинно квалифицированного читателя.

Сопоставительный анализ русской волшебной сказки и новеллы В. Набокова «Гроза»

В этом разделе мы приводим пример сравнительного анализа в средних классах двух произведений: русской волшебной сказки и новеллы В. Набокова «Гроза». Можно взять сказку «Гуси-лебеди», или любую другую, подходящую под соответствующее жанровое определение В. Проппа: «тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда или с желания иметь что-либо и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится.»¹ Цель занятий в данном случае – составить представление о различных типах автора в фольклоре и в литературе, а также усвоить понятие о структурной схеме волшебной сказки. Сказка выступает отчасти как материал для сравнения, как фон, на котором видится специфика произведения литературного. Однако мы подчеркиваем роль этого «фона». Именно его наличие позволяет понять принцип поэтики данной новеллы, заложив тем самым основание для суждений – сейчас или в перспективе старших классов – об авторском замысле и специфике концепции мира.

Сначала работа ведется со сказкой. Ход анализа таков. Прежде всего, мы проводим исследование системы персонажей. Для этого ставим соответствующий вопрос: какие персонажи действуют в сказке? Дети без труда отвечают на него, вычлняя следующих: Аленушка, Иванушка, печка, яблоня, речка, Баба-Яга и гуси-лебеди. Сказка «Гуси-лебеди» хороша в дидактиче-

¹Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Наука, 1986. - С. 18.

ском смысле именно потому, что ее система персонажей очень прозрачна и функционально соотнесена. В сказке есть еще родители детей, но они не принимают непосредственного участия в сюжете, сокращенно изложенном в схеме, поэтому о них можно речь не вести. Следующий вопрос – кто главный герой сказки и как это определить? Дети, как правило, интуитивно называют Аленушку: это тот персонаж, вокруг которого складывается сюжет. Есть еще Иванушка, роль которого в сказке тоже неустраима: ищут-то и спасают именно его. Но эта его роль исключительно страдательная. Учитель может предложить классу аналитический эксперимент: попробуем подставить вместо Иванушки какой-нибудь неодушевленный предмет, и мы увидим, что содержание сказки практически не меняется. Поэтому Иванушка, конечно, персонаж; но на роль главного героя он никак не выходит.

Дальше следует анализ сюжетной структуры. С чего начинается действие сказки? С того, что пропадает Иванушка, унесенный гусями. Происходит утрата, потеря. Чем заканчивается действие? Тем, что Иванушка возвращается, восстанавливается прежнее состояние вещей. Значит, делаем вывод, действие сказки начинается утратой чего-то, а заканчивается возвращением этой потери.

Хороший вопрос можно поставить к пространственной организации сказки. Учитель предлагает определить место действия: где оно начинается, где продолжается и заканчивается? Начало – в доме (во дворе дома), развитие – в дороге, окончание – опять в доме. Дом, дорога, снова дом – вот схема пространственной организации «Гусей-лебедей». При сопоставлении этой сказки с другими можно специально остановиться на символическом характере этой схемы.

Потом речь ведется о волшебных помощниках. Кто помогает Аленушке в ее поисках и возвращении брата? – Это печка, яблоня и речка. Здесь помощники выступают как «корыстные»: чтобы добиться от них помощи, надо нечто сделать. Можно предложить детям поискать пример другой сказки, где помощники действовали бы «бескорыстно». В такой работе сама функция помощника усваивается основательнее.

Еще один важный аспект работы – обращение к субъекту повествования. Кто рассказывает сказку? Известен ли читателю этот человек персонально? Принимает ли он участие в действии? Здесь мы вплотную подводим детей к знакомству с понятием «повествователь». Для дальнейшего сопоставления сказки с литературной новеллой эта специфика субъекта оказывается принципиально значимой.

Исследование сказочной структуры этим исчерпывается. Можно еще провести сопоставительную работу, в ходе которой постигается универсальность сюжетной схемы, обнаруживаемой в любой волшебной сказке. Возьмем для сопоставления сказку о Сивке-Бурке (в ершовском варианте – «Конек-горбунок»). Выделенные при анализе предыдущей сказки функциональные звенья сохраняют свою значимость и здесь. Главный герой здесь – Иван-дурак. Предмет поисков – царская дочь (в этом примере обнаруживается, что вместо потери может быть желание иметь что-либо). Помощник – Сивка. Пространственная организация принципиально сохраняется, хотя и осложняется троекратным повтором. Субъект речи – тот же безличный повествователь. У Ершова в конце появляется жанровая формула «и я там был, мед-пиво пил...», представляющая собой уже позднейший, литературный прием. На это можно отдельно обратить внимание.

Другой подходящий материал для сопоставления – «Сказка об Иван-царевиче, Жар-птице и сером волке». В ней герой – Иван-царевич, предмет поисков – Жар-птица (а также златогривый конь и Елена Прекрасная), помощник – Серый волк. Пространственная организация – дом/дорога/дом. Субъект – безличный повествователь. Все структурные элементы волшебной сказки налицо.

Теперь, когда у детей сложилось ясное представление о структуре волшебной сказки, можно переходить к сравнению этой структуры с имеющейся в литературном произведении. Начинаем работу с новеллой В. Набокова «Гроза». Первое, что необходимо сделать – это произвести композиционное членение. Сколько частей можно выделить в новелле? Этот вопрос не вызывает особого затруднения. Крупных частей две: в первой воспроизводится явь, во второй – сновидение.

Проанализируем вторую часть. В ходе анализа будем заострять внимание на сходстве между «Грозой» и волшебной сказкой. Поставим все те же самые вопросы, которые ставили к сказке. Кто главный герой сна (не всей новеллы, а именно эпизода сновидения)? – Это Илья-пророк. Новелла представляет собой развернутую реализацию народного метафорического отождествления «гром гремит – то Илья-пророк на колеснице по небу едет». С чего начинается действие в сновидении? – С того, что Илья теряет колесо от своей упряжки, которое скатывается на землю. Чем заканчивается? – Нахождением колеса. Какова пространственная организация новеллы? – Потеряв колесо, пророк спускается с небес (из своего «дома») на землю (это его «дорога»); найдя колесо, возвращается на небеса. В новелле присутствует также помощник героя: Илья называет его Елисем, принимая за своего ученика – и именно он помогает герою обрести предмет поисков, т. е. находит пропавшее колесо.

Сделаем вывод о сходстве повествовательных структур в сказке и у Набокова. Попутно зададимся вопросом: зачем автор использует такое сходство? Чтобы ответить, надо задуматься, что изображается в эпизоде сновидения: правда или вымысел? Перед нами вымысел, волшебство, сон; и именно наличием этого элемента волшебства обусловлено тяготение автора к сказочной повествовательной схеме. Кладя ее в основу второго композиционного эпизода новеллы, писатель усиливает впечатление фантастичности происходящего.

А теперь обратимся к различиям. Кто рассказывает «сказку» у Набокова? известен ли этот «кто-то» по имени? принимает ли участие в действии? – Да, известен; да, принимает. Дети должны увидеть эту принципиальную разницу между двумя субъектами повествования – сказочным и литературным. «Елисей» в «Грозе» – это рассказчик. И особая специфически литературная пикантность придается композиции за счет того, что рассказчик этот совпадает в одном лице с персонажем-помощником.

Какой эффект достигается автором за счет введения в художественный мир новеллы в качестве субъекта повествования рассказчика? Что при этом усиливается: «сказочность» или, наоборот, правдоподобие? Конечно, правдоподобие. На созда-

ние этого эффекта подлинности описываемого работает и способ изображения героя. Пророк Илья представлен читателю как «сутулый старик в промокшей рясе». Такой натурализм никак не вяжется со сказочными изобразительными клише, применяемыми к главному герою. Зачем автор стремится создать эффект реальности? Ученики средних классов на этот вопрос еще не ответят, но учитель может внушить им важную в будущем мысль о том, что литература XIX – начала XX веков стремилась к реалистическому изображению человека и мира.

Странный получается вывод! С одной стороны, Набоков, используя легко узнаваемую сказочную повествовательную структуру, намекает на иллюзорный характер изображаемого; с другой – вводя рассказчика, сообщает событиям правдоподобие. Такое двойное отношение к изображаемому придает сказке действительность, заставляя читателя пережить удивительное ощущение совершающегося прямо на глазах чуда. И это не случайность. Набоков стремится сообщить читателю это чувство как главную составляющую счастья жизни – инвариантной темы¹ своего творчества.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Дать жанровое определение русской волшебной сказки.*
2. ***Определить состав системы персонажей сказки «Гуси-лебеди», выделить главного героя.*
3. ***Показать соответствие «Гусей-лебедей» сюжетной схеме русской волшебной сказки.*
4. ***Проанализировать развитие пространственной организации сказки, уяснить его циклическую направленность.*
5. ***Вычленить в системе персонажей группу волшебных помощников героини.*

¹ «Инвариантная тема – это та любимая мысль автора, в свете которой он – вольно или невольно – видит вещи.» – Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем (поэтический мир как система инвариантов) // Семиотика и информатика. – Вып. 7. – М., 1976. – С. 33.

6. ***Уяснить особенность субъекта повествования в сказке. Ввести понятие «повествователь».*
7. ***Сравнить сказку «Гуси-лебеди» с другими русскими волшебными сказками по изученным параметрам.*
8. ***Разделить новеллу «Гроза» на два крупных фрагмента.*
9. ***Проанализировать вторую, основную часть новеллы в аспекте структурного сходства с волшебной сказкой.*
10. ***На материале сопоставления сказки и новеллы показать разницу между повествователем и рассказчиком как литературоведческими категориями.*
11. ****Какой художественный эффект достигается Набоковым за счет использования в новелле сказочной сюжетной схемы и образа рассказчика?*

Анализируя эту же новеллу Набокова в старшем классе, можно расширить подход к ней, не ограничиваясь работой только со второй частью. Ведь первая, экспозиционная часть обладает собственными любопытными смыслами.

Экспозиция содержит описание двора, где живет герой, включающее умело построенное сопоставление, посредством которого совершается переход к смыслу второй части. Описывая свой затрапезный двор, рассказчик вспоминает, как в него пришла нищая и запела, «да так хорошо запела, что из всех окон свесились горничные, нагнулись голые шеи, – и потом, когда женщина кончила петь, стало необыкновенно тихо». Повествуя о сегодняшнем происшествии во время ночной грозы, рассказчик говорит о ветре, приведшем в смятение всех жильцов двора, и о первом ударе грома, после которого «стало тихо, как тогда, когда замолкла нищая, прижав руки к полной груди».

Образ необыкновенной, значимой тишины, лежащий в основе сопоставления, имеет подчеркнутый смысл, поскольку именно при помощи его осуществляется переход к главной части. Функцию связки выполняет непосредственно следующая за процитированной фраза, выделенная в отдельный абзац: «В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею,

– и сон мой был полон тобой». Очевидно, эта значимая тишина – счастливая тишина. В первом случае она устанавливается как продолжение вдохновенного пения, во втором – как продолжение небесного грохота. И там, и здесь она связана происхождением с неземной, возвышенной сферой, вторжение знаков которой (нищая певица, удар грома) нарушает обыденную жизнь двора, открывая его вечности. Это вторжение наполняет душу героя-рассказчика счастьем.

Таким образом, счастье, тема которого была сквозной в европейской прозе Набокова, здесь проявляет свое чудесное происхождение, и одновременно – присутствие в обыденной жизни. Дети должны сделать вывод о том, что чувство счастья у Набокова рождается на стыке земли и небес, когда между ними на какую-то минуту оказывается видимым «коридор». В «Грозе» между небом и землей нет непроходимой границы, в этом и заключается главное чудо, с этим и связано ощущение счастья.

Вопросы для изучения темы:

1. **Какие два явления сопоставлены в экспозиции новеллы?*
2. **Объясните значение «необыкновенной тишины» в экспозиции? На фоне чего она возникает? Продолжением чего является?*
3. ****Какое ощущение рождает в душе героя эта тишина? Сделайте вывод о происхождении чувства счастья у Набокова.*
4. ***Кто является главным героем новеллы, а не изолированно рассмотренной ее второй части? (Конечно, это герой-рассказчик).*
5. ****В чем главное чудо «Грозы»? Есть ли непроходимая граница между небом и землей в этой новелле?*

Временная и ценностная организация рассказов И. Бунина («Антоновские яблоки», «Холодная осень»)

Творчество И. Бунина привлекает внимание в деятельности по анализу художественного текста по той причине, что для него устойчиво характерна специфическая временная орга-

низация, связанная с ценностной маркированностью таких составляющих времени, как «прошлое» и «настоящее». У Бунина временная организация – всегда очень важная зона поэтики. Известен термин «бунинский пассеизм» означающий одержимость писателя прошлым. Образ прошлого в рассказах писателя как правило принципиально отделяется от настоящего, и расстояние между ними предстает как ценностная дистанция, противопоставляющая должное и недолжное состояния бытия. В частности, эта особенность свойственна рассказам «Антоновские яблоки» и «Холодная осень», на анализе которых мы остановимся в настоящем разделе.

В рассказе «Антоновские яблоки» временная организация выстроена с использованием приема развернутой метафоры, на котором держится вся поэтика рассказа. Попутной задачей занятия может быть демонстрация функционирования этого приема. Различные периоды жизни героя, которого здесь уместно назвать «лирическим героем», поэтапно сопоставляются с картинами все углубляющейся, уходящей в зиму осени. Посмотрим, как это происходит.

Первая главка рассказа рисует детские дни героя и связанные с ними воспоминания. То же самое относится и ко второй главке. В плане изображаемого этот период детства соотносится со временем ранней осени. «Вспоминается мне ранняя погожая осень», – открывает повествование автор. – «Август был с теплыми дождиками...» Далее упоминается о бабьем лете, после которого и наступают дни сбора яблок, непосредственно показанные в начале рассказа. Время действия – сентябрь, его начало.

В третьей главке первые слова таковы: «За последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков – охота». Таким образом дается указание на прошествие некоторого времени после ранее описанного детства. И в непосредственно создаваемом художественном мире происходят перемены: изображаемая здесь пора года – октябрь: «Но зато как красив был сад, когда снова наступала ясная погода, прозрачные и холодные дни начала октября... Пора на охоту!»

Четвертая главка тоже связана с движением к настоящему. Собственно, это уже и есть настоящее: не случайно утро

мелкопоместного дворянина описывается с использованием глаголов настоящего времени. «Наступает царство мелкопоместных...» – констатирует писатель. В описании этой сцены – утра мелкопоместного – тоже присутствует указание на время года: ноябрь. «Бледный свет раннего ноябрьского утра озаряет простой, с голыми стенами кабинет» – такова характеристика обстановки. И наконец, в финале четвертой главки мы находим недолгий, но удручающий взгляд писателя в будущее. «Скоро скоро забелеют поля, скоро покроет их зазимок,» – говорит он. Впереди – зима. Таким образом, мы видим, что каждый этап жизни героя последовательно соотнесен с одним из периодов сгущающейся осени.

Теперь давайте обратим внимание на ценностную организацию повествования. Каково отношение рассказчика к разным временным этапам, о которых он повествует? В первой главке ответить на этот вопрос поможет исследование образных средств выразительности. Предложите детям понаблюдать, какие эпитеты, сравнения используются автором в сценах детских воспоминаний. «Погожая осень», «воздух свеж и чист», «помню раннее, свежее, тихое утро» – эти средства явно нацелены на создание образа гармоничного, спокойного и здорового мира. Слова, которыми завершается первая главка – «как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» – свидетельствуют о том же самом. Такова же картина действительности и во второй главке. «Вспоминается мне урожайный год»; «Старики и старухи жили в Выселках очень подолгу – первый признак богатой деревни...»; «Склад средней дворянской жизни... имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию». Перечисленные характеристики и наблюдения способствуют укреплению образа упорядоченного, размеренного и правильного мира-лада, в котором нет места социальным и жизненным противоречиям.

Дальше в ценностной картине мира происходит некоторый слом. «Угасающий дух помещиков» – недвусмысленное указание на то, что времена изменились, и не в лучшую сторону. В четвертой главке перечисление покойников, с которыми были связаны столь многие дорогие воспоминания, представленные в начальных частях рассказа, а также открытая характеристика

мелкопоместных как «обедневших до нищенства» способствуют возникновению ощущения распада прежней гармонии. «Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь», – оговаривается еще автор. Что же касается финала, то он наполнен спокойным, горьким сознанием безысходности существования. Мелкопоместные еще продолжают охотиться, собираются на флигелях, «пьют на последние деньги» и «с безнадежной удалью», «прикидываясь, что они шутят» поют народную песню, слова из которой завершают рассказ: «На сумерки буен ветер загулял, // Широки мои ворота растворял, // Белым снегом путь-дорогу заметал». Цитата, введенная в текст, всегда способствует концентрации смысла; а здесь, будучи помещенной в значимом участке текста – в самом конце произведения, она выполняет эту функцию с особенной интенсивностью. Конечно, эти последние охотники не шутят; и понимание того, что впереди ничего нет, что «широки ворота» прежнего гармоничного, упорядоченного мира распахнуты настежь, а «путь-дорога заметена» и больше не существует – это именно и есть настоящее их экзистенциальное переживание.

Можно рассмотреть получившуюся ценностную схему рассказа в историко-литературном контексте. Противопоставление двух миров – наличного и иного, лучшего – это разновидность так называемого двоемирия, в современной литературе связываемого с романтическим искусством. Правда, у обнаруженного нами двоемирия есть существенное отличие от того, который имел место в романтизме. Там неудовлетворенность наличным миром порождала движение из него прочь и поиск лучшего, в пределе идеального. Ю. М. Лотман называл ситуацию романтического героя ситуацией ухода: «В романтической системе место ухода не конкретизировалось: неподвижному пространству рабства противопоставлялся «поэтический побег», путь, движение. Непременно указывалось, откуда оно направлено, и не указывалось – куда»¹. У Бунина дело обстоит иначе. Констатируется недолжность наличного бытия, но идеал пред-

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л., 1972. – С. 150.

ставляется в принципе недостижимым: он локализован в прошлом, куда на протяжении нынешней жизни дорога закрыта.

В других произведениях Бунина эта схема могла модифицироваться: так, в рассказе «Легкое дыхание» авторский идеал связан с образом Оли Мещерской, которая ко времени повествования предстает уже мертвой. В «Чистом понедельник» героиня, концентрирующая в себе авторское представление об идеале, замыкается в стенах монастыря. Так или иначе, но идеал оказывается трансцендентен по отношению к реальной действительности. В жизни ему места нет.

Вопросы для изучения темы:

1. **Какие крупные временные пласты выделяются в повествовании?*
2. **Какие времена года, конкретнее – месяцы изображаются в рассказе? Какова последовательность их смены?*
3. ***Как соотносится развитие воспоминания со сменной времен года?*
4. ***Проанализируйте образные средства выразительности в первых двух главах рассказа. Какое отношение к изображаемому они формируют?*
5. ***Как и какими средствами характеризуется «нынешняя» жизнь в четвертой главе?*
6. ***Где и как писателем дается образ будущего? Каким оно предстает в соотношении с другими периодами времени?*
7. ****Сделайте вывод о ценностной концепции времени в рассказе.*
8. ****Как соотносятся в рассказе идеал и действительность? Есть ли возможность их совмещения?*

Сходным или близким образом может быть построена работа по рассказу «Холодная осень». Этот рассказ, подобно «Антоновским яблокам», тоже построен по принципу воспоминания. Героиня вспоминает свою жизнь, свою разрушенную войной любовь и то, что было после. В качестве пути анализа этого произведения можно предложить детям составить его

хронологическую схему. Начертим прямую, которая символизирует вектор исторического времени. На этой прямой будем отмечать те даты, которые прямо указаны или восстанавливаются по содержанию текста.

Первое хронологическое указание дано в начальной фразе текста. «В июне того года он гостил у нас в имении – всегда считался у нас своим человеком...» «Тот год» – 1914-й, это становится понятно по содержанию следующих далее хронологических маркеров: «Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда», и дальнейших. «На Петров день к нам съехалось много народу... и за обедом он был объявлен моим женихом» – 14 июля, или Петров день, маркирован как день помолвки героини. «Но девятнадцатого июля Германия объявила России войну...» Как видно, в пределах одного летнего месяца автор уместает несколько событий, обладающих весьма большой субъективной значимостью для героини.

Следующая группа маркеров относится к осени. «В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт.» На эти именно сутки приходится тот холодный осенний вечер, память о котором стала содержанием всей последующей жизни героини. Подробно описав этот вечер и утро, она констатирует: «Убили его – какое странное слово! – через месяц, в Галиции.

И тут же, следом, говорится: «И вот прошло с тех пор целых тридцать лет». Характер хронологии резко меняется. Подробность констатаций, свойственная периоду 1914 года, сменяется беглым, вскольз упоминанием, теряющимся в цельном образе бессмысленного тридцатилетия. Авторское биографическое время в этом рассказе смыкается со временем героини: произведение датировано 1944 годом, на который как раз и приходится исполнение тридцатилетнего срока с момента описанных событий.

В рамках этого тридцатилетия также выделяются некоторые маркеры, относящиеся преимущественно к самому началу периода. «Весной восемнадцатого года... встретила человека редкой, прекрасной души, пожилого военного в отставке, за которого вскоре вышла замуж и с которым уехала в апреле в Екатеринодар»; «пробыли на Дону и на Кубани больше двух лет.

Зимой, в ураган, отплыли с несметной толпой прочих беженцев из Новороссийска в Турцию, и на пути, в море, муж мой умер в тифу». После зимы 1920 года, таким образом, скрупулезность хронологии совершенно утрачивается.

И это объяснимо, если перевести разговор в плоскость ценностной организации повествования. Оценочные приоритеты предельно ясно сформулированы в словах самой героини в финале: «Что же все-таки было в моей жизни?.. Только тот холодный осенний вечер... остальное ненужный сон». Можно отметить еще присутствие циклического начала в жизни героини. В момент повествования она живет в Ницце, относительно чего замечает: «Была я в Ницце в первый раз в девятьсот двенадцатом году – и могла ли думать в те счастливые дни, чем некогда станет она для меня!» Круг существования замкнулся; однако произошла аксиологическая перемена. Если «те», давно прошедшие дни были «счастливыми», то настоящее им очевидно противопоставлено: Ницца стала для героини последним приютом, местом подведения грустного жизненного итога.

Итак, в хронологии рассказа выделяются две различно организованные зоны: лето-осень 1914 года и последующее тридцатилетие. Для первой зоны характерно подробное перечисление дат и событий, для второй же – беглое их упоминание или почти отсутствие. Противопоставление этих двух хронологических зон совпадает с другими видами оппозиций, имеющихся в тексте. Это, во-первых, оппозиция форм речи. Речевое пространство первой хронологической зоны изобилует диалогами, разными видами прямой речи персонажей. Напротив, изображение событий, относящихся ко второй хронологической зоне, совершается в aukториальном повествовании. За счет этого события первого круга предстают значительно более драматизированными, «живыми», нежели события второго, о котором у читателя имеется род краткого отчета. Во-вторых, оппозиция краткости и протяженности. Соотношение текстовых объемов в рассказе таково, что о событиях первой хронологической зоны повествуется приблизительно на трех четвертях его пространства, тогда как на события второй зоны остается лишь четверть.

Эта система оппозиций в поэтике вся связана с главным, ценностным противопоставлением счастливого прошлого и

горького настоящего в душе героини. Более того, прошлое и настоящее для нее обладают разным онтологическим статусом. Единственная реальность – это именно реальность прошедшего, которая имеет шанс восстановить свою субстанциальность за порогом смерти. «И я верю, горячо верю: где-то там он ждет меня – с той же любовью и молодостью, как в тот вечер.» Естественно, что именно эта реальность в наибольшей степени занимает сознание героини и отражается в тексте. Остальные тридцать лет ее жизни – «ненужный сон», подробное повествование о котором представляется ей самой – субъекту сознания – излишним.

Рассказ «Холодная осень» представляет собой еще одну вариацию сквозной бунинской темы рассогласования идеала и действительности. Особенность конкретно этого текста такова, что в нем эксплицируется, как только что было показано, существование возможности повторного обретения трансцендированного идеала – через смерть. Бунин вновь подчеркивает, что в этой действительности идеал утрачен безвозвратно; однако сама «эта действительность» представлена им лишь как сон – в то время как вера героини является залогом предстоящей встречи ее с золотым прошлым, должной произойти в ином, подлинном мире. Должное бытие прошлого и недолжное – настоящего предстают здесь еще и как модусы подлинного и мнимого состояний этого бытия.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Постройте хронологическую схему рассказа.*
2. ***Как изменяется характер хронологии после упоминания о смерти любимого человека героини?*
3. ***Какие две хронологические зоны выделяются в рассказе?*
4. ***Как организована художественная речь в изображении первой и второй хронологических зон? Отметьте различия.*
5. ***Как соотносятся объемы текста в изображении первой и второй хронологических зон? Почему?*
6. ***Какие ценностные приоритеты имелись в жизни героини?*

7. ***Найдите отмеченные в тексте признаки цикла в жизни героини. Зачем вводится автором эта цикличность?*
8. ***Что более реально для героини – прошлое или настоящее?*
9. ***Как соотносятся в рассказе идеал и действительность? Показана ли возможность возврата к идеалу? В чем она заключается?*

Пространственная и ценностная организация новеллы И. Бабеля «Переход через Збруч»

Творчество Исаака Бабеля примечательно тем, что в нем максимально проявились тенденции, характеризовавшие литературный процесс 1920-х годов. Разорванность сознания, невозможность выработать или занять единую оценочную позицию по отношению к меняющейся действительности – вот проблема, которая характеризует состояние героя цикла новелл «Конармия»¹. Поэтому новеллы этого цикла являются показательными в изучении темы «Революция и гражданская война в русской литературе».

Открывающая цикл новелла называется «Переход через Збруч». Начиная работу с ней, можно поставить вопрос об историко-культурной характеристике обстоятельств действия произведения. Для этого комментируем первый абзац новеллы. «Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волыньск взят сегодня на рассвете. Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым,» – вот этот абзац. Фактических реалий, использованных в нем автором, вполне достаточно для того, чтобы вспомнить обстоятельства русско-польской войны и идентифицировать их с действием «Конармии». Такое вступление к уроку позволит интег-

¹ В этом разделе мы используем элементы аналитических наблюдений, сделанных Е. Добренко в статье «Логика цикла» в кн.: Белая Г., Добренко Е., Есаулов И. «Конармия» Исаака Бабеля. – М., 1993.

рированно подойти к тексту, выступающему в этом случае и как художественная данность, и как историческое свидетельство.

Далее разворачивается анализ. Он идет по двум направлениям. Первое – анализ пространственной организации новеллы. Учитель предлагает классу проследить, сколько пространств задействовано автором в этой новелле, и что это за пространства. При помощи учителя ответить на вопрос о пространственной организации «Перехода через Збруч» нетрудно. В новелле четко выделяются три хронотопа. Первый – пространство переправы через Збруч, речку на границе между Россией и Польшей. Второе – пространство дома, где герой останавливается на ночлег. Третье – символическое пространство сна.

Уяснив пространственную организацию новеллы, надо задаться вопросом о ее функциональности. Бабель строит художественный мир своего произведения так, что все три пространства обнаруживают черты функционально-типологического сходства. Для того чтобы это сходство понять, необходимо выяснить, какие мотивы создают основу семантического содержания каждого из названных пространств. Здесь анализ будет развиваться по разным направлениям, и в этом выгодная с точки зрения дидактики сторона новеллы: дети на уроке смогут убедиться в целостном характере организации произведения, когда различные художественные средства, применяемые автором, работают на создание единого художественного впечатления.

В первом эпизоде (второй абзац новеллы) следует обратить внимание на стиль повествования. Зададим вопрос: как описывается Бабелем переправа? Внимательный взгляд отметит в этом фрагменте сочетание практически несоединимых образов и метафорических приемов. «Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками пугается в зарослях хмеля,» – это описание выполнено в элегических тонах. Тут же, в следующем предложении, читаем: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова,» – и прямо через запятую: «нежный свет загорается в ущельях туч...» Далее: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу». Налицо почти оксюморонное соединение писателем кричаще различных образных сфер: первая – описание спокойной

вечерней природы, вторая – состоящая из мотивов, восходящих к центральному образу смерти.

Такой контраст, по-видимому, не случаен. Автор намеренно сталкивает две образные сферы, чтобы на фоне пейзажа отчетливее показать другую, более значимую для новеллы тему – тему смерти. Ведя об этом речь, уместно задать вопрос на повторение: какую функцию выполнял пейзаж в классической литературе? Дети должны вспомнить литературу XIX века, в частности, сочинения И. С. Тургенева; вспомнить, что пейзаж, как правило, служит отражением внутреннего состояния человека, соответствует тому, что происходит в душе автора или героя. Что же меняется в этом смысле в новелле Бабеля? Пейзаж не отражает содержание авторского сознания, а оттеняет его по принципу контраста. Тема смерти в этом контрасте воспринимается читателем с большей силой.

Контраст между образной сферой смерти и ровным, безразличным стилем повествования служит и другой художественной задаче: он акцентирует ровное, индифферентное отношение героя-рассказчика к происходящему. Об этом подробнее предстоит поговорить во второй части занятия.

Второй эпизод начинается словами: «Поздней ночью приезжаем мы в Новоград». Здесь мы акцентируем внимание на сюжетной стороне текста и выделяем главное событие среди происходящих. Герой осматривает помещение, требует, чтобы ему приготовили ночлег, засыпает, видит сон, просыпается и обнаруживает, что лежит рядом с мертвым телом. Обнаружение героем своего соседства с трупом – это и есть главное событие в рассматриваемом эпизоде; именно в этот момент представления героя и читателя о мире претерпевают перемену. Смерть в образе убитого старика оказывается на месте спящего. Опять мы видим значимость темы смерти, на этот раз – как сюжетообразующего фактора.

Третий эпизод связан с символическим пространством сна. Вспомним известные по школьному курсу литературы сны героев и обобщим их функцию в произведении. Сны Раскольникова, сон Татьяны Лариной, сон Обломова, Анны Карениной – во всех этих снах происходит символическое сгущение семантики происходящего; часто сны выступают предвестниками бу-

дущих событий. Повторив таким образом известный материал, мы смотрим, что происходит в сне бабелевского героя. «Начдив шесть снится мне. Он гонится на тяжелом жеребце за комбригом и всаживает ему две пули в глаза. Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь. «Зачем ты поворотил бригаду?» – кричит раненому Савицкий, начдив шесть, – и тут я просыпаюсь...» Сцена убийства, как видим, занимает собою весь сон. Снова перед нами мотив смерти, заостренной как убийство и в обстоятельствах сна воспринимаемой как центральный смысл всего происходящего.

Обобщим наблюдения за поэтикой трех пространственных эпизодов. Зададимся вопросом: какая тема является главной в новелле? Во всех эпизодах главным содержанием выступает мотив смерти. Тогда можно сделать вывод: тема смерти – основная в первой новелле цикла. И первенствующее положение «Перехода через Збруч» в цикле «Конармия» должно быть понято с учетом этой главной темы. По-видимому, она существенно важна для всего цикла. Еще один фактор заставляет прийти к такому выводу – это семантика заглавия.

Новелла называется «Переход через Збруч». Надо вдуматься в смысл названия, понять его обобщенно, вне связи с конкретикой. Переход через Збруч в широком смысле есть переправа через реку. К тому же река эта пограничная, она разделяет Россию и Польшу, – а для русской литературы, как показывают современные литературоведческие исследования, отъезд героя за границу семантически тождествен его смерти.¹ Как заметил В. Шмид², Бабель, помимо прочего, специально заостряет мотив переправы, перенося событие пересечения конной армией границы далеко от реального места события – которое писателю, участнику этого похода, без сомнения, было хорошо извест-

¹Шатин Ю. В. Отъезд за границу: Судьба мотива в русской классической литературе // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск: Издательство СО РАН, 1999. – С. 392 – 396.

² См.: Шмид В. Орнаментальность и событийность в рассказе И. Э. Бабея «Переход через Збруч» // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – Изд. 2-е, испр. и расшир. – СПб., 1998. – С. 309-327.

но. Задача автора здесь заключается именно в том, чтобы актуализировать мотив переправы. Если ученики знакомы с основами мифологии, достаточно спросить, где в мировой словесности использовался мотив переправы и как, с каким значением он задействован в древнейших мифах, – дети должны будут вспомнить Стикс, разделяющий царство живых и царство мертвых, и мрачную лодку Харона, курсирующую между этими берегами. Семантика мотива переправы через реку очень устойчива, это всегда переход из одного мира в другой; и предельными характеристиками для этих миров являются «живое» и «неживое». «Переход через Збруч» в этом контексте означает переход в царство теней, в мир, где обыкновенные людские законы и нормы перестают действовать и начинается какое-то другое, странное, не подлежащее прежней оценке, потустороннее существование.

Тогда можно продолжить вопрос так: почему новелла «Переход через Збруч» поставлена автором в начале цикла? Ведь здесь не действует хронологическая последовательность событий. Материал предыдущего вопроса подводит к однозначному ответу на этот. Автор дает понять: все, изображаемое в последующих новеллах, происходит не в обычном человеческом мире, а в мире «потустороннем»; и обычные ценности там не действуют. При помощи такого композиционного приема писатель сразу формирует способ читательского восприятия, которое должно быть направлено не просто на соотнесение поступков героев с традиционными представлениями о должном и недолжном, но и на уяснение природы самих этих поступков, на те правила, которые действуют в порождающем их сознании. А сознание это слишком противоположно тому, которое доминировало в классической русской литературе.

Сознание проявляет свои особенности в оценках, которые оно выносит по отношению к происходящему. Поэтому второй этап анализа новеллы – спецификация субъектов сознания, действующих в тексте. Чтобы решить эту задачу, можно поставить вопрос: кому принадлежит точка зрения на изображаемые события – или, иначе говоря, чьими глазами видится происходящее? Для класса вопрос может быть сформулирован так: сколько точек зрения на мир представлено в тексте и кому

они принадлежат? Внимательное чтение позволяет выделить два субъекта сознания: герой-рассказчик и женщина – хозяйка дома, где герой останавливается ночевать. В случае этой новеллы обозначение двух названных субъектов сознания облегчается тем, что они персонифицированы в фигурах двух героев, кроме которых в композиции нет других субъектов речи (проще говоря: высказывания принадлежат только этим двум лицам). К событиям новеллы у этих сознаний отношение очень различное.

Характеризуя точку зрения рассказчика, уместно вернуться к первому пространственному эпизоду и его стилистике. Зададимся вопросом: почему рассказчик спокойно соединяет противоположные образы в описании переправы и не использует относительно них никаких приемов оценки? – Да потому, что для него происходящее – норма. Идет война, а на войне смерть – дело обычное. «Нежный свет заката» вполне может соседствовать и даже сливаться в этом сознании с образом «отрубленной головы» солнца... Далее, во втором эпизоде, появившись у хозяев дома как квартирант, герой делает хозяйке замечание: «Как вы грязно живете...» – зная о том, что утром минувшего дня в городе шли бои. Это тоже показывает ровное отношение героя к войне. В его представлении она не является исключительным событием, извиняющим бытовую неустроенность еврейского семейства... Обобщенно говоря, сознание рассказчика таково, что в нем военные обстоятельства и соответствующая им совокупность нравственных правил есть нечто нормальное, не вызывающее внутреннего протеста.

Совершенно иное отношение к происходящему у субъекта сознания – женщины. Ее речевая активность проявляется в финальном фрагменте – последнем абзаце новеллы. Чтобы понять точку зрения героини, необходимо внимательное вчитывание в текст. Автор передает позицию женщины косвенно, через характеристику ее речи рассказчиком. Обратим внимание на заключительное предложение текста: «И теперь я хочу знать, – сказала вдруг женщина с ужасной силой, – я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...» Почему рассказчик вводит это обстоятельство – «с ужасной силой»? Очевидно, оно вступает в отношение противопоставления с позицией самого рассказчика, которая, как мы уже поняли, ин-

дифферентна. Женщина, в отличие от него, переживает происходящее драматически. И для нее война, являющаяся мировой нормой для повествователя, есть конец мира, гибель. «Где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец?» – смерть отца, главы рода означает распад всего семейного уклада героини. Нормы ее сознания терпят крах, основные ценности, определявшие весь строй жизни, перестают согласовываться с действительностью и обесмысливаются. В середине новеллы есть деталь: на полу своей комнаты герой видит «черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году – на пасху».

У бабелевских новелл есть общая композиционно-стилистическая особенность. В большинстве из них пуант очень ярко выражен, и представляет собой не сюжетный поворот, а оценочно-смысловой. Очень часто буквально последний абзац расставляет последние акценты, благодаря которым становится ясен основной замысел. Иногда это смена субъекта сознания, как в рассматриваемой новелле или, к примеру, в «Смерти Долгушова». В других случаях – введение дополнительной характеристики, информирующей о состоянии героя и художественного мира, как в новеллах «Мой первый гусь», «Комбриг два»; или сюжетный ход, но такой, который влияет на оценку («Рабби», «Эскадронный Трунов»). В специализированных классах можно акцентировать внимание школьников на этой особенности и параллельно с изучением конкретных текстов поговорить о композиционной специфике новеллы как жанра, рассмотрев разные виды пуанта и поняв его как функциональную единицу новеллистического повествования, задача которой – поставить в произведении не столько сюжетную, сколько смысловую точку.

Теперь разберемся, каков же характер ценностей, лежащих в основе мировоззрения героя и женщины соответственно. Очевидно, что их разницей определяются принципиальные различия двух картин мира. Ценности, исповедуемые женщиной – родовые, традиционные: это семья, устойчивый быт, верность канонам национальной религии. Условно говоря, эту группу аксиологических ориентиров можно обозначить понятием «вечные ценности». Ценности героя-рассказчика иные: это нормы походного, военного существования, основной психологической тональностью которого остается чувство дряхлеющего перехода от

зачеркнутых «вечных» правил к иным, которые пока не сложились и неизвестно когда сложатся. Эту группу ориентиров можно, в противоположность первой, обозначить как «временные», или «сегодняшние» ценности. Противопоставление двух названных групп позволяет произвести аксиологическое ориентирование художественного мира новеллы, полюсами которого оказываются альтернативные вечные и временные ценности.

И следующий вопрос, который требует постановки, таков: какова позиция автора в перспективе этой ценностной противоположности? Известно, что автор и его герой-рассказчик – не одно и то же. Мы понимаем здесь автора в бахтинском смысле, как сознание, придающее тексту завершенность. Какие же ценности – «вечные» или «временные» – ближе этому, авторскому сознанию? Учитывая, что аксиология выступает фундаментальной составляющей художественного мира произведения, мы не можем предположить, что автор устранился от ценностного выбора. Так или иначе он должен выступить как оценивающая инстанция.

Однако в новелле «Переход через Збруч» этого не происходит. Автор видимым образом противопоставляет две ценностные сферы, но нигде не дает нам явных свидетельств своего предпочтения. Именно с этим связано ощущение некоторой незавершенности, оставляемое новеллой. Рассмотренная изолированно, она, возможно, показалась бы эскизной, очерковой. Но «Переход через Збруч» дан автором в составе цикла, и притом в начале цикла. Пусть дети задумаются, как эта очерковость связана с первенствующим положением новеллы. Ответ здесь таков: «Переход через Збруч» выполняет роль вводной новеллы, открывающей цикл и создающей его проблематику¹. Дальнейшая последовательность произведений в «Конармии» всей системой своих художественных средств передает сложный и незавершенный процесс длящегося самоопределения автора между «вечными» и «временными» ценностями.

Новеллу «Переход через Збруч» целесообразно рассмотреть на уроках первой в составе тематического блока. Анализ по

¹О закономерностях циклического строения «Конармии» см. указ. ст. Е. Добренко.

той схеме, которая нами здесь предложена, позволит выдвинуть на первый план и заострить проблему самоопределения человека в революционную эпоху. Эта проблема, создающая экзистенциальное основание взгляда на мир бабелевского героя, позволяет, во-первых, сразу усвоить тот угол зрения, под которым надо рассматривать происходящее в следующих произведениях; во-вторых, она определяет правильное место социальному конфликту («красные»/«белые») в цикле новелл, оттенив его вторичность по отношению к выбору между другими, более фундаментальными ценностями.

Вопросы для изучения темы:

1. **Где и когда происходит действие новеллы? Дайте историко-культурный комментарий первого абзаца.*
2. ***Какие пространства (хронотопы) выделяются в новелле?*
3. ***Охарактеризуйте хронотоп переправы. Обратите внимание на стилистику повествования: какие заметны особенности?*
4. ***Какое событие происходит с героем во втором пространственном эпизоде – в пространстве дома?*
5. ***Что происходит в пространстве сна? Вспомните известные вам в литературе сны. Какова их обычная функция в произведениях?*
6. ***Какая тема является главной в новелле? При ответе используйте свои наблюдения за смысловым содержанием каждого из трех пространств.*
7. ***Осмыслите заглавие новеллы. Какой мифологический мотив в нем используется?*
8. ****Как вы думаете, почему новелла «Переход через Збруч» поставлена автором в начале цикла? При ответе используйте материал предыдущего вопроса.*
9. ***Сколько точек зрения на мир представлено в новелле? Кому они принадлежат?*
10. ***Каково отношение героя к происходящему и каково отношение женщины? Ответ обоснуйте.*
11. ****Какая из двух точек зрения ближе автору новеллы? Можно ли судить об этом определенно? Докажите свое мнение.*

Мотивная структура и пространственная организация в рассказе О. Павлова «Облака»

Олег Павлов – один из наиболее известных сегодня молодых писателей. Впрочем, называть молодым его, автора нескольких романов и повестей, лауреата Букеровской премии 2002 года, как-то уже не очень язык поворачивается. И хотя отношение к Павлову в литературных и академических кругах далеко не однозначное, перу этого писателя принадлежит несколько бесспорно интересных произведений. Среди текстов крупной формы, на наш взгляд, это роман «Казенная сказка», с которого началась серьезная литературная карьера Павлова. Привлекают внимание также некоторые рассказы. В 1998 году писатель объединил ряд их в цикл, вышедший под названием «Степная книга». Цикл получился очень неровный: в нем много откровенно слабых вещей, но есть и подлинные удачи. К числу последних, несомненно, относится рассказ «Облака».¹

Рассказ «Облака» представляется нам вполне подходящим материалом для работы по теме «Современная русская литература». Его мотивная структура организована очень скрупулезно, можно даже сказать – филигранно, что позволяет использовать текст в качестве образца при изучении теоретико-литературной темы о функционировании мотива; а авторский способ экзистенциального мировидения, открывающийся в анализе, представляется показательным для русской литературы 1990-х. Стилистическая составляющая «Облаков» – специфически павловская: это соединение сказовой манеры повествования со стилистикой прозы А. Платонова. Малый объем рассказа (две журнальные страницы) и лексическая нормативность делают произведение вполне подходящим для изучения в школе.

Рассказ состоит из двух фрагментов. Первый, относительно большой, около двух третей текста – экспозиционный, включающий обширную медитацию рассказчика и практически лишенный нарративной (повествовательной) основы, изображения действия. На его пространстве совершается экспонирование

¹ Наиболее доступна журнальная публикация в «Октябре», 1998 г., № 9.

мотивов, которые приобретают функциональность во втором фрагменте, содержащем краткую сцену действия и финал.

Рассказ называется «Облака», что само по себе уже предполагает определенную пространственную организацию, в которой должно быть актуальным вертикальное измерение. Однако текст открывается словами: «Под ногами поглядишь – земля. Топчи, куда живешь, не растопчешь: так коротка человеческая жизнь...» Взгляд субъекта повествования направлен вниз, на поверхность земли. А в следующей фразе он опускается еще ниже, под землю: «Я по случаю рыл яму для солдатского нужника... Но и на дне этой ямы – земля!» И далее рассказчик делится своим наблюдением, как «чудно», что и там, в земле, тоже жизнь: «шебуршат, ползают». При этом вводится оценочное обстоятельство, которое затем повторяется в иной связи и таким образом приобретает характер мотивного функционирования: «Но жизнь в земле, по всему видать, скучная... на сердце тосливо стало». «Тоска» - вот, пожалуй, первый устойчивый мотив в рассказе; он пронизывает собой всю экспозицию. Уже в следующем абзаце тоска объявляется универсальным обстоятельством жизни, когда рассказчик рассуждает: «Человек дерево бережет, чтобы любить потом крепко, если одинокий, престарелый, или как мы – истосковавшиеся, живые».

Далее рассказчик возвращается взглядом на земную поверхность и перечисляет ту живность, которая на ней обитает. «Из тварей по земле ползают змеи, ящерицы, степные черепашки. Случалось, что конвойные мучили их, но это без злобы. Разгадать хотелось: для чего они живут на земле заодно с нами? Но как поймешь, что творится у черепашки под панцирем, если не раскурочишь прикладом?» Заметим, что здесь сдержанно, как бы между делом ставится экзистенциальный вопрос, основной, по сути, в рассказе – вопрос о смысле жизни: «для чего они живут на земле заодно с нами?» Формулировка «заодно с нами» объединяет в этом вопросе степных тварей и человека. Земля, до сих пор видимая лишь как пространственная координата, предстает при этом в ином, расширенном значении: как поле смыслообразного существования живых существ.

Решение вопроса о смысле жизни в художественном мире рассказа, как видно, сопрягается с задействованием мотива

разрушения, в пределе – смерти. «Как поймешь... если не раскурочишь прикладом?» Далее этот мотив распространяется применительно ко всем перечисленным классам существ: «А ящериц папиросками жгли... Змей... давили без счету». Параллельно опять вводится мотив тоски. А затем рассказчик делает своим предметом человека и повествует, как зеки совершают подкопы, пытаясь убежать из лагеря. Но «зеку в земле, видать, плохо было... весь от земли, как от горя, черный». Здесь применительно к земле появляются семы негативной оценки: «плохо», «горе». Однако завершается размышление о земле фрагментом, возвращающим ее образу ценностную амбивалентность: «Такая она, земля. На колени встань, рукой погладь – шершавая, теплится... И вся тайна».

Далее взгляд рассказчика поднимается, наконец, к небу. «А я, запрокинув голову, на небо глядел. И кадык выперся из горла, как пугливая черепашня головка.» Сравнение человеческого горла со степной черепашкой латентно актуализирует мотив смерти, который был связан с образом этих черепашек. В продолжение экспозиции мотивы вообще отличаются латентным, диффузным бытованием, так что трудно с уверенностью говорить, насколько актуальны те или иные из их коннотаций. Однако во второй части рассказа они проявляются уже со всей определенностью, и семантический комплекс «горло – черепашка – смерть» оказывается очевидно целостным в своем значении.

Сосредоточение рассказчика на образе неба приводит к осуществлению пространственного переворота. «Мне небо шире земли на глаз кажется. Оно и нависло-то над головой будто нечаянно... чудится, что землю перевернули и ты паришь в небе.» Ниже этот переворот подтверждается, закрепляется рядом замечаний: «А пока я навис над небом», и др. Образ перевернутого мира становится смысловым фоном, на котором далее происходит переход к действию.

Еще один мотив, вводимый в экспозиции – мотив ветра. Он появляется сразу же в ассоциации с мотивом смерти. «Вот только ветер похолодает в сумерки, и его острие вмиг рассекает человечье горло.» Заметим, что смысловой комплекс «горло – разрушение, смерть» оказывается актуален и здесь. Его посте-

пенное педалирование является одним из средств подготовки кульминации.

«Краем глаза я видел, что зеки тычут в небо и гогочут. Не понимают, что мы на волоске висим и побережься надо удачу нашу гоготом растрясать. Падать боязно. Кто знает, что с тобой будет, если в небо упасть?» В этом фрагменте эксплицирован мотив смеха, осмысливаемого как ненужный, опасный «гогот». Опасность его – в том, что он провоцирует отрыв от земли и падение в небо. Амбивалентность земли, таким образом, утверждается: с одной стороны, в земле, как выше сказано, «плохо»; с другой стороны, отрываться от нее «боязно», потому что там, в небе – опасная неизвестность. Образ неба, в противоположность образу земли, приобретает более определенную негативную окраску, связанную с присутствием семы «опасности».

Далее опять вводится мотив тоски, который теперь связывается с мотивом смерти, а также с побочным мотивом голода. «Тоска. И жрать хочется, как перед смертью... Может, оттого и тоска, а не от неба?» Здесь небо называется в качестве предположительного источника тоски, причем это предположение тут же подвергается сомнению. И вновь повторяется мотивный комплекс «горло – черепашка»: «И что кадык выпирает из горла черепашкой, тогда подглядел...» Этот комплекс в данном фрагменте, во-первых, связан с мотивом «глядения в небо»: «И чего они глядят?» Во-вторых, посредством его вводится фигура героя рассказа – солдата Смирова, все действие которого заключилось в том, что он поднял голову к небу: «И что Смиров тогда увидал?»

«А тогда было утро.» Это уже переход к действию, помещение в его хронотоп. Однако это перемещение совершается не сразу, а осложняется дополнительной медитацией, в которой образ времени предстает необыкновенно пластичным, буквально овеществленным. «И если сейчас бежать на багровый закат, сквозь ночь, без продыху, то, может, догонишь его? Оно покуда и глазам моим видно, на краешке земли стоящее, куда долгим днем вели его по степи убивать,» - речь идет о том самом утре. И его образ опять-таки, как видно, соединяется с мотивом смерти, который теперь ощутимо доминирует в художественном мире произведения.

Действие рассказа все уместается в рамках одного эпизода. Солдат Смиров караулил заключенного во время копки ям под столбы для новой лагерной ограды. «Он топтался рядом, и насвистывал про любовь, и сбивался всякий раз, когда зек увесисто перекладывал из руки в руку лопату...» Само действие, а с ним и кульминация произведения, сводится к следующим строкам:

«Зек отдышался, чтобы сказать так: “Гроза будет, служивый... Глянь, какие облака...”

Смиров запрокинул голову. И холодное, как ветер, лезвие вмиг рассекло ему горло.

И оно рассмеялось, брызнувши, до ушей.»

Как видим, в кульминации обнаруживается узел семантических связей рассказа. Смысловое единство мотивного комплекса становится очевидным именно с этого момента в чтении. Совокупность прежде эксплицированных в экспозиции мотивов: мотивы смерти, ветра, горла-черепашки, смеха – соединяется здесь вместе и обретает взаимно-обусловленную функциональность.

В сцене кульминации появляется – единственный раз на всем протяжении рассказа – словесная тема «облаков», которая вынесена в название произведения. Такая осторожная экономность обращения с этой темой свидетельствует об ее особой значимости в художественном мире. Облака – это последнее, что видит Смиров в своей жизни. Семантика «последнего видения» подготавливается риторическим вопросом рассказчика, поставленным перед началом второго фрагмента: «И что Смиров тогда увидел?» – вопросом, на который тема «облаков» латентно выступает непосредственным ответом. Кроме того, эта тема выступает и связующим звеном, обеспечивающим переход к финалу произведения.

В финале (последний абзац) тема неба, безусловно связанная с темой облаков, осмысливается во взаимном сопоставлении с темой земли. При этом происходит второй на протяжении произведения пространственный переворот. Небо вновь оказывается сверху, над человеком. Однако посредующим моментом в этом перевороте оказывается мотив смерти: именно при том, что она состоялась, произошла, земля и небо принима-

ют свое обычно мыслимое пространственное соотношение. «А я жалел, что Леху в землю зароят. Зароят с небом в глазах. А оно все равно останется над ним висеть...»

Совершение пространственного поворота становится поводом и катализатором для повторной в рамках текста и более категоричной, чем прежде, постановки вопроса о смысле жизни. «И кто мне ответит, для чего жизнь устроена так? И знать хочу: отчего зеки пальцами тычут в небо?» При такой постановке этого вопроса с ним начинает связываться провокационное предложение убийцы Смирова своей жертве посмотреть на облака, а также – парадоксальным образом – и «гогот» зэков при их взглядах в небо. «Облака» – та область, где этот смысл предположительно может быть локализован и, следовательно, обнаружен; глумливый смех зэков – знак игнорирования последними возможности этого смысла.

Тогда предсмертное обращение Смировым взгляда к небу перекликается с первоначальной постановкой вопроса о смысле, которая комментируется рассказчиком: «Но как поймешь... если не раскурочишь прикладом?» Смерть, разрушение живого целого представлено как единственный возможно-вероятный способ постижения смысла существования. Однако заключительные слова рассказа ставят под сомнение целесообразность и этого способа. «И еще подумал, что из земли неба не увидеть. Потому что темно в ней. И глаза застит.» Зона возможного обретения смысла – небо – в обстоятельствах смерти оказывается закрытой от субъекта толщей земли. При этом ценностное отношение земли и неба вновь переосмысливается: прежде «опасное» небо – это возможная зона смысла, тогда как земля обретение этого смысла исключает.

Проявляющиеся к финалу рассказа экзистенциально-ценностные отношения в художественном мире, на наш взгляд, являются весьма показательными для литературы 1990-х, в силу чего данный рассказ может быть рассмотрен как характерное для этого периода произведение. Две сферы бытия – земля и небо – предстают в нем отчужденными от смысла существования. Двойная переменная их взаимного расположения, совершающаяся в ходе повествования, в конечном итоге не сказывается на изменении этого онтологического статуса бессмысленности. Основ-

ное состояние людей – тоска: соответствующий мотив вводится на всех этапах развития повествования и постепенно приобретает определяющую роль в смысловой целостности текста. Бессмысленность, телеологическая пустота – вот то экзистенциальное переживание, которое мы назвали показательным для литературы девяностых. Армейская среда, в которую в этом и многих других текстах помещает О. Павлов своих героев, лишь способствует подчеркиванию этого состояния, но отнюдь его не определяет.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Выделите в рассказе экспозицию и действие. Как соотносятся между собой эти фрагменты по объему?*
2. ***Исследуйте вертикальную пространственную организацию экспозиционного фрагмента. Какие пространства можно в нем выделить?*
3. ***Проследите функционирование мотива тоски в экспозиции рассказа.*
4. **Какова судьба степных существ, обитающих рядом с человеком на поверхности земли? Сделайте вывод о месте мотива смерти в экспозиции.*
5. **Зачем солдаты убивают степных черепашек?*
6. ***Каково отношение рассказчика к земле? Найдите фрагменты, в которых оно формулируется.*
7. ****Найдите фрагмент пространственного поворота в художественном мире. Какова, по-вашему, может быть его функция?*
8. ***Где вводится автором мотив смеха? С какой оценкой он соединяется?*
9. ***Каково отношение рассказчика к небу? Проиллюстрируйте свое суждение примерами из текста.*
10. ***Какие мотивы из задействованных в экспозиции используются автором в кульминационной сцене рассказа?*
11. ****Где, как и зачем вводится автором тема «облаков»? Осмыслите в связи с этим наблюдением заглавие рассказа.*

12. ***Где в произведении совершается второй, «обратный» пространственный переворот?*
13. ****Каково ценностное соотношение земли и неба в финале рассказа?*
14. ****Как ставится и решается автором вопрос о смысле существования?*

Субъектная организация новеллы В. Набокова «Набор»

Новелла «Набор» была написана В. Набоковым в 1935 г. и впоследствии включена автором в сборник «Весна в Фиальте». Это произведение выбрано нами для анализа потому, что в нем, как ни в каком другом, писатель дает возможность заглянуть в свою творческую лабораторию, обнажая – точнее, прямо изображая – собственный художественный метод. Внимательно проанализировав «Набор», читатель начинает понимать основу тематической композиции набоковского творчества – соотношение в нем реальности и вымысла; а также получает представление о концепции искусства у этого автора. Эти знания постигаются не прямо-дидактически, в виде готовых формулировок, а рождаются в процессе работы над текстом.

Главный прием, лежащий в основе поэтики «Набора» – смена онтологического статуса изображаемого. В новелле два героя: рассказчик и старик, которому в тексте присвоено имя «Василий Иванович». Содержанием первой части новеллы становится описание жизни старика. Событие, открывающее вторую часть – это «превращение» повествователя в рассказчика, сопровождаемое созданием отношения между двумя героями. Семантически очень концентрированная вторая часть последовательно разрушает статус самостоятельности Василия Ивановича, оставляя от образа лишь тонкую пленку внешности, формы, «природное» содержание которой заменяется привнесенным от повествователя.

Следовательно, с позиции художественного целого первая часть новеллы предстает как объективированный процесс создания образа героя. Для этого процесса случайно встреченный повествователем в немецком сквере старик оказывается только поводом. Объективная, или лучше сказать – конвенцио-

нальная реальность подчиняется законам творческой фантазии, которая здесь утверждается как самостоятельное, ни от чего не зависимое бытие.

В первой части новеллы центральным героем является Василий Иванович. Фабульная основа этой части – путешествие Василия Ивановича с кладбища до сквера, где рядом с ним присаживается на скамейку «господин с русской газетой». Фабула, однако, имеет второстепенное значение: действия героя изображаются фрагментарно, тонут в неторопливом описании его житейской истории.

История Василия Ивановича – история обнищавшего русского эмигранта, старика, которому жить осталось, по видимому, совсем немного: его посещает «чувство особенного, как бы чем-то уже сродного земле утомления». Все, что было в жизни, давным-давно осталось позади. «Кроме болезни, у него не было на свете никаких личных привязанностей»; «человек стар, болен, на нем уже метка смерти, он всех растерял, кого любил: жену... газету, в которой работал... друга детства... брата... сестру». Изображая внутренний мир своего героя, писатель вводит в него образы людей, некогда связанных с Василием Ивановичем: профессора Д., с чьих похорон он возвращается, сестры (особенно подробно), ее давнего возлюбленного и некоторых других. Все они для Василия Ивановича находятся в прошлом.

Повествователю кажется странным то ощущение счастья, которое посещает сейчас этого всеми забытого человека. Оно совершенно не вяжется с его жалким положением в мире. Дважды в первой части упомянуто это переживание счастливой наполненности души героя; и материал в композиции новеллы расположен так, что оно оказывается главным в характере Василия Ивановича. К концу первой части читатель уже отчетливо видит, что главной темой описания служит не сам Василий Иванович, эмигрант, каких много, а это переживаемое им странное, «почти неприличное» чувство. Тема здесь – не типически общее в образе старого изгнанника, но именно то особенное, что его отличает. Это особенное – не во внешности и не в деталях жизненного пути, оно в мироощущении героя в эту и некоторые другие минуты. «Хотелось бы все-таки понять, откуда оно, это

счастье, этот наплыв счастья, обращающего сразу душу во что-то большое, прозрачное и драгоценное»; «Василий Иванович был... преисполнен какого-то неприличного счастья, происхождения неизвестного, не раз за всю его долгую и довольно-таки крутую жизнь удивлявшего его своим внезапным нашествием».

Отметим, что тема счастья у Набокова не является эпизодической. Она выступает в качестве инвариантной темы его творчества, проходя через большую часть новелл и романов, в особенности европейского, русскоязычного периода. В начале своего творческого пути писатель даже предполагал создать роман, который бы так и назывался – «Счастье». Наброски этого романа оформились в цикл новелл «Возвращение Чорба», где названная тема звучит буквально в каждом произведении¹. Поэтому обращение к теме счастья в «Наборе» не случайно. Зная важность ее для писателя, нетрудно понять: появление этой темы свидетельствует о приближении кульминационной части новеллы.

И действительно, сразу за рассказом о «незаконном», «неприличном» счастье следует упоминание о подошедшем господине с газетой, в котором немедленно обнаруживается рассказчик. Это событие наступает не так уж неожиданно. На протяжении первой части в тексте то и дело встречаются указания на личность повествователя, даваемые в скобках и отличающиеся по использованию местоимения первого лица и возвратных форм: «никому, кроме как мне, не нужный»; «и этот момент я как раз и схватил...»; «по-моему еще кто-то помогал». Строго говоря, присутствие рассказчика можно установить уже в первом абзаце новеллы, но до кульминации оно не является конститутивной составляющей художественного мира.

В кульминации проясняется функция мотива счастья: именно он, оказывается, создает глубинную связь между повествователем и героем, представляющую как ось, вокруг которой вращается художественный мир произведения. «Все насквозь

¹ Новеллы этого цикла были проанализированы и представлены в учебно-методическом аспекте в нашем пособии: Кузнецов И. В. Мис-терия Сирина: Анализ новелл Владимира Набокова, материалы для занятий. – Новосибирск, 2000.

сверкало жизнью, новизной, участием в его судьбе, когда с ним и со мной случались такие припадки счастья,» – как видим, именно переживание счастья связывает двух персонажей. Начиная с этого места образ рассказчика становится неотъемлемой частью мира новеллы. Перемена здесь четко грамматически оформлена: «участие в *его* судьбе» – это еще речь безличного повествователя, «с ним *и со мной*» – уже слова рассказчика.

«Рядом... сел господин с русской газетой. Описать этого господина мне трудно, да и незачем, автопортрет редко бывает удачен...» Смыкание двух субстанций – субъекта художественного мира и объекта повествования – ощущается почти физически. Этот художественный эффект достигается путем овнешнения повествователя, превращения его в рассказчика. Если обычно читателю доступна лишь фразеологическая точка зрения на повествователя, то здесь она дополняется пространственно-временной¹: прежний повествователь оказывается увиден со стороны. В этом специфика рассматриваемой новеллы и объяснение описанного эффекта соприкосновения двух реальностей – эстетической и повседневной.

Но открытие соседства рассказчика и героя в художественном мире как персонажей – еще не окончательная реализация замысла писателя. Вся вторая часть новеллы представляет собой последовательное размывание «собственной» сущности Василия Ивановича и заполнение образующейся пустоты материалом писательского сознания. «Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василием Ивановичем?» – спрашивает писатель и отвечает: «потому, что это сочетание имен, как кресло, а он был широк и мягок». Почему упоминается о похоронах профессора Д., где якобы присутствовал герой? – Потому, что «некролог профессора Д. Занимал видное место в газете... да и хотелось мне, чтобы это было так». Не было в реальности никакой сестры Василия Ивановича, да и сам он «во-все, может быть, и не русский». Просто «мне во что бы то ни

¹ О типологии точек зрения см.: Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. – Куйбышев, 1990. – С. 39-54. – См. тж. другие работы этого автора.

стало нужно было вот такого, как он, для эпизода романа, с которым вожусь третий год». Поэтому писатель берет фигуру случайно встреченного человека и приписывает ему жизнь, которою тот никогда не жил.

Тогда в рамках художественного мира новеллы позиция рассказчика приобретает особый смысл. Он не просто один из персонажей; он властен над этим миром. Набоков употребляет слова «зараза», «заражать», передавая ими суть отношения между рассказчиком и героем. «Мне казалось, что я заражаю незнакомца тем искрометным счастьем, от которого у меня мороз пробегает по коже... Я желал, чтобы... Василий Иванович разделял бы страшную силу моего блаженства, соучастием искупая его беззаконность: так, чтобы оно перестало быть ощущением никому не известным... и через это приобрело бы житейские права». Опять на первом плане оказывается мотив счастья. В этом смысловом контексте оно обуславливает связь двух людей: его переживает рассказчик, и чтобы придать ему объективность, наделяет в воображении им другого.

Но поскольку этот «другой» – потенциальный герой – на деле лишен переживания, которым его заражает повествователь, то действительной их связь может стать только в особой искусственной среде. Эта среда – художественный мир новеллы. И мы приходим к постижению цели искусства в представлении автора «Набора»: оно средство соединения с действительностью писательского воображения. Творчество потому необходимо писателю, что в создаваемой реальности достигают права на жизнь особенности его уникального мировидения. Ведь всякое переживание обретает силу только в присутствии другой личности, даже если она лишь фантом, специально для этого созданный. Под нажимом творческой воли художника сам внешний мир (центром которого в новелле выступает старик) изменяется, наполняясь смыслом, желанным для автора. Свидетельство тому – слова рассказчика: «Он был уже мой... он уносил с собой необыкновенную заразу и был заповедно связан со мной, обреченный появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы».

Возникает вывод о набоковской концепции реальности. На протяжении действия структура художественного мира в но-

велле терпит изменения. В первой части перед нами действительность, составляющими которой являются двое: повествователь и герой. Сознание героя при этом выступает посредником существования сестры, доктора Малиновского и ряда других фигур. Оно занимает собою почти все смысловое поле текста. Во второй части герой утрачивает самостоятельность: его сознание оказывается функцией сознания рассказчика; соответственно, такой же функцией, но только следующего порядка, оказывается и сестра, и Малиновский, и прочие.

В этих условиях и действительность становится другой. Это уже не «объективная реальность» физического сосуществования персонажей. Это иерархическая художественная реальность, содержанием которой являются последовательно опосредующие существование друг друга ментальные формы: сознание рассказчика, затем сознание Василия Ивановича, сознание сестры... Между обыденной и художественной реальностями существует точка смычки: внешняя форма старика. О ее «подлинном» содержании автор нам не сообщает. Настаивая волевым актом («я желал...») во второй части на правомерности смысловой подмены, писатель тем самым осуществляет аксиологический выбор: реальность искусства, сфера желаемого-должного для него выше и важнее реальности обыденной, сферы данного.

Но и это еще не все. Теперь в анализе предстоит приблизиться к пуанту, который приходится на последний абзац текста. Предшествовавшая кульминация во второй части, как обнаруживается, не единственная. Там мы поняли принадлежность Василия Ивановича сознанию рассказчика и нетождественность его просто старику. Сейчас обратим внимание на фразу, произнесенную рассказчиком после ухода старика: «Мой представитель был теперь один на скамейке». Раз речь идет о представительстве, значит, повествователь, так необычно показанный Набоковым здесь со стороны, еще не окончательная форма авторства в новелле. Вводя в текст эту фразу, писатель подчеркивает дистанцию между Автором и художественным миром новеллы, где действует его посредник. Отношение Автора к этому миру – инструментальное. Как старик, так и герой-рассказчик используются им в качестве неких «сосудов», между которыми пере-

ливается содержание и энергия его собственного, авторского сознания.

Автор в данной новелле, следовательно, предстает в целом ряде ипостасей, проходя их одну за другой: это, во-первых, безличный повествователь, во-вторых, рассказчик, персонаж, участвующий в действии; в-третьих, это биографический автор, образ которого на всем протяжении второй части отчетливо просматривается за и над фигурой рассказчика. («Над» - потому, что рассказчик как персонаж в тексте представлен очень нечетко в силу неразвитости фабулы внешнего действия, в котором он мог бы принять участие. Это всего лишь господин с газетой, появляющийся ниоткуда и просто присаживающийся на скамейку. Такая слабость этого персонажа и побуждает видеть за ним внутреннюю сущность, которая при внимательном рассмотрении оказывается тождественной биографической личности писателя, с соответствующими интенциями и особенностями мировоззрения.) И четвертая ипостась – это автор в бахтинском смысле слова: «носитель напряженно-активного единства завершеного целого»¹, сознание, придающее тексту завершенность.

Последние две ипостаси наиболее важны. У Набокова они тяготеют к смыканию. Автор биографический и автор как эстетическая субстанция совпадают в плане сознания, и продемонстрировать это совпадение, по-видимому, является одной из задач Набокова. Обратим внимание, что все четыре названные формы автора объединяются в целостном «я» писателя, которое становится посредником существования художественного мира.

Можно было бы сделать вывод, будто Набоков стремится представить субъективность в качестве основного закона искусства и утвердить себя в роли квазиромантического писателя-демиурга. Однако не следует торопиться с таким выводом. Писатель романтического типа – исключительный хозяин в мире своих произведений; его воля по полноте близится к произволу. Не то у Набокова. Вспомним фрагмент, где рассказчик говорит о «деланности» Василия Ивановича. Перечисляя предпринятые

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 14.

превращения, он замечает: «Все это совершалось с головокружительной скоростью, потому что мне во что бы то ни стало нужно было вот такого, как он, для эпизода романа, с которым вожусь третий год». В этом фрагменте прямо указано на причину совершаемых метаморфоз: она в том, что есть задуманное произведение, требующее для своего осуществления точно определенных характеров. И писатель достраивает эти характеры из материала, поставляемого жизнью, руководствуясь единственным критерием: соответствием результатов своего творчества идеальному замыслу.

Жизненный материал для характеров при этом попросту «набирается» писателем, подобно деревьям для постройки. Именно в результате этого наблюдения открывается подлинный смысл названия новеллы. По адекватности его толкования можно судить, насколько глубоко ученики проникли в смысл текста. «Набор» – это способ обращения писателя с реалиями внешней действительности. При углубленном чтении в тексте обнаруживаются подтверждающие элементы. Обратим внимание на замечание рассказчика в первой части новеллы: «Этот момент я как раз и схватил, после чего уже ни на минуту не упустил из вида рекрута». Слово «рекрут», употребленное в применении к старику, указывает именно на это отношение к нему писателя: как к функциональной, служебной единице.

Но дело еще и в том, что использует старика не сам писатель. Его использует роман, идеально уже существующий помимо самого писателя. Если продолжать авторскую метафору, то повествователь выступает по отношению к старику не как полководец, а как вербовщик, поставляющий материал для войска. Руководит же действием стоящая над обоими художественная реальность, убедительность которой у Набокова сильнее и выше всякой другой. Перед ее лицом оба они – и старик, и повествователь – равны в своей функциональности. Именно на создание этого впечатления работает прием «овнешнения» повествователя, придающий своеобразие новелле. Мы видим, что этот прием у Набокова не просто художественная уловка, но функциональная единица поэтики, помогающая приблизиться к смыслу целого. А он как раз и заключается в том, что мир искусства, задуманного романа существует независимо от писате-

ля и требует от него службы наравне с другими людьми, становящимися – рангом пониже – персонажами.

На это «служилое равенство» указывает и еще одна деталь в новелле. Ее концовка – семантически наиболее значимый эпизод – содержит упоминание о тени цветущей липы над скамейкой. Этот мотив уже фигурировал в первой части, там служа для создания образного пространства встречи старика и рассказчика. Здесь появление липовой тени окончательно закрепляет рассказчика в рядовой принадлежности внутреннему пространству художественного мира. «Мой представитель был теперь один на скамейке, и так как он передвинулся в тень, где только что сидел Василий Иванович, то на лбу у него колебалась та же липовая прохлада, которая венчала ушедшего,» – такова концовка новеллы. Тень, где «только что сидел» герой, «та же липовая прохлада» – эти элементы отождествления подчеркивают рядоположность героя и рассказчика. И финальное утверждение этого смысла подчеркивает его главенство в новелле.

Таким образом, заключительный абзац новеллы действительно выступает как пуант, подтверждая жанровую принадлежность произведения. Утвердив в основном тексте собственное господство над героем, повествователь здесь выразительно смещает акценты, давая понять, что сам он лишь другой герой, хоть и наделенный способностью влиять на ход событий. Что же касается настоящего Автора, то о его подлинной сути новелла умалчивает.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Сколько частей в новелле? Где граница между ними?*
2. ***Дайте определение термину «главный герой». Кто, по-вашему, является центральным героем в первой части новеллы? Во второй?*
3. **Перескажите историю Василия Ивановича.*
4. **Что кажется странным повествователю в характере Василия Ивановича?*
5. **Найдите в тексте фрагменты, где говорится о счастье, посещающем Василия Ивановича. Как оно характеризуется?*

6. ***Какое событие открывает вторую часть? Кто такой «господин с газетой»?*
7. ***Как писатель готовит вторую часть? Обратите внимание на реплики в скобках в первой части.*
8. ****Одно ли это и то же: Василий Иванович и старик, встреченный повествователем? Если нет, то в чем разница?*
9. ****Зачем рассказчик наделяет старика выдуманной жизнью?*
10. ****Сделайте вывод о роли мотива счастья в художественном мире новеллы.*
11. ****Как связаны в новелле мотив счастья и тема искусства?*
12. ***Объясните смысл заглавия новеллы.*
13. ****Дайте толкование концовки новеллы (последний абзац). Что означают слова «мой представитель»? Как они связаны с мотивом ненаписанного романа? Что можно сказать о соотношении автора и рассказчика в новелле?*

Субъект речи и субъект сознания в фигуре надзирателя Очумелова (по рассказу А. П. Чехова «Хамелеон»)

Рассказ А. П. Чехова «Хамелеон» – один из образцов в творчестве этого автора, в котором смысловой эффект достигается путем смены оценочных позиций субъекта сознания в пределах дискурса одного речевого субъекта. В качестве такого оценочно подвижного субъекта речи выступает главный герой рассказа – полицейский надзиратель Очумелов. Динамика его оценок по отношению к собачонке – виновнице уличного происшествия – зависит от внутреннего решения им вопроса о том, кто является хозяином этой собаки. Смена точки зрения Очумелова на собачонку, которая выступает как основной объект его оценивающего сознания, создает движущий импульс развития повествования в рассказе.

Первоначальная реакция Очумелова на площадное происшествие обусловлена его собственным должностным положением и представлением о норме полицейского поведения в по-

добных случаях. Свою миссию как надзирателя он видит в том, чтобы устранить беспорядок и наказать виновных. Поскольку собака – существо безответное, Очумелов предполагает строго взыскать с ее хозяина, к чему клонит дело и потерпевший от укуса Хрюкин. Эта позиция надзирателя выражена в его словах: «Я этого так не оставлю. Я покажу вам, как собак распускать! Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям!..»

Однако следом возникает предположение о том, что собака принадлежит генералу Жигалову. Оно заставляет Очумелова сменить свою точку зрения на происходящее и рассмотреть вопрос справедливости с другой стороны. «Одного только я не понимаю: как она могла тебя укусить?.. Ты, должно быть, расковырял палец гвоздиком, а потом и пришла в твою голову идея, чтоб сорвать... Знаю вас, чертей!»

В этом фрагменте происходит смена субъекта сознания, оценивающего ситуацию. Меняется комплекс исходных установок, обусловленных представлением о собственной социальной позиции. Если сначала, как мы видели, это была идея долга блюстителя порядка; то теперь ее место занимает идея «подчиненности», ведущая к неспособности повлиять на дело. Этому идеологическому комплексу подчиненности в рассказе предстоит развитие. Соответственно, укрепляется и точка зрения Очумелова на Хрюкина как на истинного виновника происшествия.

Однако показанная перемена – не окончательная. Соменение городского в принадлежности собаки генералу инспирирует возврат точки зрения Очумелова к прежней позиции блюстительства порядка. «Ты, Хрюкин, пострадал и дела этого так не оставляй... Нужно проучить!» Этот возврат – очень кратковременный, неуверенность городского проецируется на Очумелова, который вновь напускается на Хрюкина: «А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставять! Сам виноват!» Реплика проходящего повара о том, что у генерала никогда не было собак борзой породы, в свою очередь становится новым толчком к смене точки зрения: «Она бродячая! Нечего тут долго разговаривать... Истребить, вот и все». Но другая реплика повара, о том, что собака определенно принадлежит брату генерала, утверждает точку зрения героя в позиции защи-

ты пса и обвинения Хрюкина: «Я еще доберусь до тебя! – грозит ему Очумелов».

Таким образом, на протяжении рассказа в речи Очумелова несколько раз происходит смена субъекта сознания. Спектр вариантных положений невелик: он исчерпывается двумя позициями, одна из которых – позиция блюстителя порядка, другая – позиция подчиненного. Это «качание» сознания Очумелова между двумя названными позициями объясняет полярную смену его точки зрения – отношения к двум основным и оценочно противопоставленным объектам: собаке и Хрюкину. В первом положении собака предстает виновницей происшествия, а Хрюкин – потерпевшим; во втором дело обстоит совершенно наоборот.

Такой путь анализа рассказа, как видно, не открывает принципиально новых моментов в содержании последнего: мы лишь констатируем общеизвестную переменчивость позиции Очумелова, с которой связаны и замысел произведения, и его название, и комический эффект. Однако он дает возможность познакомиться с «техническим» устройством текста и усвоить основные категории, относящихся к его субъектной организации: такие, как субъект и объект сознания, субъект речи, точка зрения.

Параллельно с акцентированием внимания непосредственно на смене точек зрения можно также остановиться на тех речевых средствах, при помощи которых она передается. В рассматриваемом рассказе к ним главным образом относится используемая Очумеловым оценочная лексика. Так, в первом эпизоде объяснения надзирателя с Хрюкиным герой выражает свое отношение к собаке и ее хозяину при помощи слов «мерзавец», «бродячий скот», «бешеная»; и вдобавок обещает показать владельцу пса «кузькину мать». Этот экспрессивный фразеологизм свидетельствует о весьма решительном настроении Очумелова.

В следующем эпизоде средства экспрессивной оценки относятся к Хрюкину. Теперь в речи Очумелова он характеризуется как «здоровила», затем к нему применяется пренебрежительное обобщение «известный народ», которое тут же перерастает в «чертей»: «Знаю вас, чертей!» Сам факт разговора о Хрюкине в общем лице показывает появление дистанции по отно-

шению к нему со стороны надзирателя, который перестает видеть в потерпевшем человека, а видит некую фигуру, принадлежащую к весьма сомнительному классу субъектов. Распаясь, Очумелов командует Хрюкину: «Не рассуждать!» – словно тот уже является арестантом.

Степень гнева надзирателя при вступлении в разговор городского сохраняется, но предметом этого гнева начинает выступать не Хрюкин, а собака. «Черт знает что» – чертыхание героя теперь обращается на нее. «Подлость одна только» – характеризует собаку Очумелов. Однако поворот разговора и очередная смена точки зрения героя вновь провоцируют изменение направления потока бранной лексики в сторону Хрюкина: «ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать...», «болван», «дурацкий палец». Что же касается собаки, то она теперь характеризуется как «может быть, дорогая» и «нежная тварь».

В заключительном эпизоде разговора с Прохором речь Очумелова содержит маркеры некоторого должностного самоуничтожения. «А я и не знал!» – дважды повторяет он, услышав о приезде генеральского брата. Полицейский надзиратель – чиновник, которому должно быть известно все, что творится в городе, судя по всему, очень небольшом; и визит гостя к важной особе также не может остаться вне его поля зрения. Признание своего небольшого должностного недосмотра становится своеобразным психологическим фактором, позволяющим Очумелову отстраниться от щекотливой ситуации с Хрюкиным и собакой, которая в этом контексте предстает как бы вовсе незначительной, и таким образом в основном сохранить лицо.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Определите понятия «субъект речи», «субъект сознания», «точка зрения», «объект оценки».*
2. ***Какие участники действия являются объектами оценки для Очумелова?*
3. ***Как меняется точка зрения Очумелова на собаку? На Хрюкина? Как связаны между собой эти переменные?*
4. ***Чем вызваны изменения точки зрения Очумелова на собаку и на Хрюкина?*

5. ****Какие позиции занимает сознание главного героя на протяжении рассказа?*
6. ***Как соотносятся субъект речи и субъект сознания в образе Очумелова? Сделайте вывод об основном художественном приеме рассказа.*
7. ***Какие речевые средства применяет автор для передачи точки зрения Очумелова на собаку и на Хрюкина?*

Речевая полифония и литературная традиция повести М. П. Погодина «Преступница»

Повесть М. П. Погодина «Преступница» неоднократно становилась предметом внимания исследователей. Связано это прежде всего с ее сюжетом, восходящим к бродячему сюжету о девушке, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте. В России конца XVIII – начала XIX вв. этот сюжет получил особое распространение в связи с по-видимому реально имевшими место событиями. Конкретно у Погодина сюжет принимает следующий характер. В Нижнем Новгороде во время пожара в трактире погибли несколько человек. Молодая девушка, известная своей набожностью, признается в поджоге, и её помещают под стражу. Тем временем в Нижнем проездом оказывается Екатерина II. Она исповедует девушку, и та рассказывает, что став жертвой шантажа, решила убить шантажиста – своего бывшего дворника. Напив его с приятелями в кабаке, девушка подожгла кабак. Екатерина проявляет милость к преступнице и велит отправить её в монастырь на покаяние. Там религиозные наклонности девушки развились, и она постриглась в монахини.

Богатство реализаций этого сюжета дало материал для исследований в духе исторической поэтики. Так, В. В. Виноградов видел источник погодинской «Преступницы» в анонимной повести начала XIX в. «Несчастливая Маргарита» и показывал, что «Несчастливая Маргарита» – это «произведение сентиментально-дидактического характера»¹, а на «Преступнице» сильно сказало влияние романтической литературы.

¹ Виноградов В. В. Сюжет и стиль. – М., 1963. – С. 82.

Наблюдение ученого основывается на двух особенностях поэтики повести. Во-первых, это строение сюжета, в котором нарушается фабульная последовательность. Начавшись изображением пожара в кабаке и его последствий, действие переносится в предысторию событий, затем возвращается ко времени после пожара и в эпилоге завершается передачей того, что происходило несколько лет спустя.

Во-вторых, это композиция повествования: в повести задействована целая система переплетенных между собою гологов, что не было свойственно сентиментальной литературе; и в итоге заданный повествователем первоначально тон романтической экспрессии сильно коррелируется их влиянием.

Основных голосов в повести два: это авторское повествование и монолог героини, тяготеющий к сказу. Речь повествователя экспрессивна, насыщена яркими эпитетами и другими средствами выразительности: «несчастливые родители, извещенные молвою, вне себя от страха, не смея верить... прибегают в суд – и в самом деле видят ее окровавленную, избитую, безобразную, в толпе людей всякого звания»; «горючие слезы в три ручья полились из глаз ее при воспоминании о добродетели, мучительном для преступления»; «злодей посягнул на честь несчастной девушки» и др. Все эти средства, конечно, носят оценочный характер – хотя прямая оценка героини появляется лишь однажды, в финале: «Таким образом, один неосторожный шаг на покатои пути порока повергнул добродетельную девушку в бездну преступлений и несчастий». Эта моралистическая сентенция помещена перед самым эпилогом, подобно нравоучению в повестях притчевого типа.

Речь героини выразительна по-своему. Если в словах повествователя преобладает пафос экспрессии и оценки, то в словах Настасьи Львовны слышна сентиментальная риторика. Совершенная правильность грамматического и синтаксического строя и неуклонная последовательность изложения лишь оттеняются манерными инверсиями («время мое текло мирно», «всего более полюбила я уединение», «подушка выпала из рук моих») и восклицаниями, призванными указывать на переживание. Но это все-таки не переживания, а только их знаки. Чувства здесь не испытываются, а рассчитанно выражаются. В этом не

следует видеть недостатка художественности: такой стиль здесь попросту указывает на вторичность субъекта речи. Автор отделяет речь героини от собственного повествования путем придания ей подчеркнутой литературности, которая в ту пору лучше всего могла быть выражена как неукоснительное следование канону сентиментальной прозы.

Правда, временами (дважды) нам представлена речь Настасьи, подлинно передающая ее беспамяństwo. Первый раз она вплетается в проложную сцену, когда автор показывает «молодую девушку», мечущуюся по пожару и выкрикивающую безумные слова. Второй раз подобный фрагмент появляется в конце монолога героини, когда Настасья доходит до рассказа о насилии дворника над нею: «Он бьет меня, тащит к беседке... Злодей! Злодей!.. Куда!.. Ха, ха, ха! я сожгла его! Ха, ха, ха! он сгорел! Как визжит он! Слышите? Не ожил ли? Нет! нет! не оживет!» Здесь печать литературности снимается, и автор, в романтическом духе, переживает вместе с девушкой, выходя за пределы сентиментальной риторики.

В монолог героини вплетаются многочисленные реплики других персонажей. Стилистическая окраска этих реплик носит выраженный социальный характер и является средством создания фразеологической точки зрения (оценки). Большая часть этих реплик принадлежит няне и дворнику-шантажисту. В речи няни подчеркнута простонародность: «Ах, господи! другу и недругу закажу пускаться на такие страсти. Как было я перепугалась... Ну, вылезай-ка, добрый молодец, поскорее. Ведь тебе, чай, жарко под такую обузою... Ей, слышишь ли?» – и др. Речь дворника отражает, кроме среды происхождения, его характер, наглый и развязный: «Ну, сударка, я пришел к тебе в гости»; «мне дела нет; ты дай мне только теперь денег, святая душа на костылях, – коли хочешь, чтоб я молчал и не донес сейчас на тебя в суд» – и пр. Нельзя сказать, чтобы все эти реплики были совершенно натуральны и лишены литературности: налет «правильности» лежит и на них. Но речевая индивидуальность, отличающая персонажей друг от друга, заметна даже на самый первый взгляд.

Речь повествователя тоже стилистически неоднородна. Перемены в ней связаны со сменой предметов повествования.

Так, когда автор начинает говорить об императрице Екатерине, в его тоне становятся слышны невероятно казенные ноты, выраженные архаическим языком XVIII столетия: «Сия государыня, созидающая счастье отечества и решая судьбу государств чуждых, любила в тишине кабинета наблюдать человеческое сердце...» Далее, когда монолог девушки обрывается, автор досказывает ее историю за нее – и тут снова происходит стилистический сдвиг. Словно перенимая характер речи Настасьи, повествователь утрачивает собственную первоначальную манеру и начинает говорить сентиментально-правильным языком героини, так что этот фрагмент стилистически предстает скорее как продолжение ее монолога: «С сего времени она онемела всеми своими чувствами, лишилась употребления человеческих способностей, сделалась существом совершенно страдательным, как послушная жертва перед своим палачом; ум ее обнаруживался только в хитростях, с коими она скрывала свое преступное поведение: так сильно было в ней прежнее желание не огорчать родителей страшною вестию» – и др. Эти безупречные риторические периоды возможны были только в сентиментальной прозе, и с ее влиянием связано появление их в речи Настасьи Львовны, а через нее и повествователя.

Впрочем, и в этом, «посленастасьином» фрагменте есть элементы драматизма, особенно заметные, когда повествователь принимает описывать саму сцену преступления. Главное средство, употребляемое здесь – применение форм настоящего грамматического времени. «Это поругание возвращает память девушке... Загорается мщение. Она выходит из себя, и в сию минуту зачинается в голове ее мысль погубить здесь своего мучителя... Отчаяние придает ей силу...» – и т. д. Как видно, стилистика речи повествователя много сложнее, нежели простой «фон» постромантической экспрессии, на котором выделяются голоса отдельных персонажей.

Таким образом, в речевой ткани повести отчетливо выделяются как минимум следующие стилистические пласты: романтически-экспрессивное авторское повествование с сильными элементами бытописательской скрупулезности; официальная риторика рассказа о приезде Екатерины, сохраняющая след позднеклассицистской эпохи; сентиментальная правильность

монолог Настасьи Львовны; обнаженная экспрессия сцен помешательства; бытописательская точность реплик персонажей.

Стилистическая многоплановость повести «Преступница» делает ее очень хорошим материалом для анализа в соответствующем аспекте. Правда, работа с этой повестью предполагает достаточно подготовленный состав аудитории: это может быть специализированный класс либо группа спецкурса. Задача аналитической работы в данном случае довольно сложна: научиться выделять и дифференцировать разные историко-литературные стили, которые автор использует в качестве своих речевых «масок». Результатом этой работы в идеале должно стать глубокое понимание дистанции между автором как «носителем напряженно-активного единства завершенного целого» (Бахтин) и повествователем как одной из возможных форм «представительства» автора в тексте, несущей определенный спектр точек зрения, в данном случае – фразеологического характера.

Анализ повести «Преступница» может принять и другое направление, связанное не с субъектной организацией, а с использованием Погодиным русской литературной традиции. Эта традиция уходит в древнерусскую словесность, в которой для Погодина частично послужили жанровым образцом средневековые жития святых и праведников. Именно с ними связано изображение благочестивых детства и юности героини, ее раннее уединение от детских забав, восторг подвигами отшельников и мучеников, страсть к посту и молитве. «Проводить дни свои в благочестивых размышлениях о божием величестве, в посте и молитве, в созерцании бесчисленных творений мира сего, казалось мне райской жизнью на земле,» – признается Настасья императрице. Эти психологические особенности героини на фоне житийной традиции выглядят клишированными. В таких деталях биографии, как рождение от благочестивых родителей и ранняя праведность, легко узнаются начальные компоненты жанровой схемы жития византийского типа. Их последовательность настраивала читателя на восприятие образа героини в соответствии с житийным канонам. Финал «Преступницы», в котором Настасья становится подлинной праведницей («душа ее

как будто б освятилась еще на земле», – говорит старец), возвращает читателя к этому же канону.

В контексте древнерусской словесности по-особому начинается видеться и проблематика «Преступницы». С одной стороны, это проблема случайного бытового прегрешения, влекущего за собой гибельные последствия. С другой, подытоживая рассказ о своем религиозном детстве, Настасья Львовна роняет важную фразу: «Бог наказал меня за гордость». Героиня втайне гордилась тем, что её считали праведницей, и это был первый грех Настасьи, за которым потянулись другие. Смерть молодого человека в ее комнате кажется случайной, но все произошло по воле Божьей: это испытание и наказание, посланные Настасье за гордость. Гордость – причина бед – устраняется только в эпилоге, когда путем послушания и покаяния грешница достигает «глубокой скорби и уверенности в своем ничтожестве, и вместе... благоговейного восторга».

Мотив гордости сам по себе был распространен в древнерусской литературе. Специально исследовала его функционирование, в частности, Е. К. Ромодановская.¹ Помимо самостоятельного значения, позволяющего связать «Преступницу» со словесностью Древней Руси, он также помогает увидеть, что повесть Погодина связана с еще более древним, архетипическим сюжетообразующим мотивом блудного сына. Рассматривая повесть Погодина в аспекте влияния этого мотива, мы видим, что в ней роль блудного сына играет главная героиня – Настасья. Ее «уход» из отчего дома – символический, как в евангельской версии мотива. Евангельская притча символизирует отношения между Богом и человеком. Человеческая гордость – главный грех – заставляет человека уйти от Бога. Именно так уходит от истинной праведности Настасья. Что касается остальной части архетипа, то она реализуется через сюжетную схему религиозной легенды. Фабула таких легенд обладает жестким трехчленным составом: несчастье – молитва – спасение, грех – молитва – отпущение и т. п.

¹ См.: Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII – XIX в. Новосибирск, 1985.

Использование схемы религиозной легенды позволяет сблизить – по-видимому, генетически – «Преступницу» с древнерусскими повестями-апологами XVII века, которые часто на эту схему опирались: это повести «О Савве Грудцыне», «О Горе-Злосчастии».¹ Прегрешение и раскаяние погодинской героини в контексте древнерусской словесности оказываются функциональными сюжетными узлами. Сходство с апологами придает «Преступнице» и рассмотрение грешной человеческой жизни в контексте религиозной герменевтической парадигмы, где именно преступление перед Богом становится причиной ряда преступлений перед людьми. В этом смысле повесть выглядит своеобразным связующим звеном между древнерусской литературой и, скажем, творчеством Ф. М. Достоевского, у которого Раскольников точно так же сначала виновен в гордыне перед Богом, а уже в результате этого оказывается преступником между людьми.

Образ царицы Екатерины создает дополнительную коннотацию, обнаруживаемую при сопоставлении «Преступницы» с апологами начала Нового времени. В повестях-апологах XVII века спасение грешника осуществляется путем божественного вмешательства, как правило, благодаря участию Богородицы. Здесь же преступницу Настасью спасает императрица, чье вмешательство, таким образом, оказывается сродни помощи Высшей силы. Фигура Екатерины за счет функционального совпадения в сюжете с Богородицей приобретает оттенок обожествления. Видимо, именно этот эффект преследовали устные и письменные повести рубежа XVIII-XIX веков с рассматриваемым сюжетом, где в качестве действующего лица выступает императрица. В. В. Виноградов справедливо замечал, что «в русском дворянском обществе конца XVIII и первой половины XIX в. эта бытовая легенда использовалась для прославления милосердия и гуманизма императрицы Екатерины»².

Таким образом, повесть «Преступница» в очень сильной степени связана с древнерусской литературной традицией. Она

¹ См. нашу работу: Кузнецов И. В. Коммуникативная стратегия притчи в русских повестях XVII-XIX вв. – Новосибирск, 2003.

² Виноградов В. В. Сюжет и стиль. – С. 185.

несет в себе бродячий сюжет о девушке, задохнувшемся любовнике и слуге-шантажисте, мотив гордости, архетип блудного сына, элементы сюжетной схемы религиозной легенды и житийного канона. Великолепный знаток старинной русской словесности, Погодин по-видимому сознательно построил свое произведение с использованием элементов древнерусской литературы. Функциональное сближение образов Екатерины II и Богородицы свидетельствует о намеренности выбора художественных средств, при котором сближение разных семиотических систем способствует возвеличению монархини.

Вопросы для изучения темы:

1. ***Соответствует ли изображение событий в «Преступнице» их фактической последовательности (сюжет – фабуле)?*
2. ***Выделите фрагменты, в которых звучит голос повествователя. Какой характер носит его речь, какие средства выразительности используются?*
3. ***Проанализируйте монолог Настасьи. Что характерно для ее речи? Какое впечатление она производит? Насколько естественно выражаются чувства героини?*
4. ***Чем отличаются реплики няни и дворника от общего фона настасьиной речи?*
5. ***Как меняется язык повествователя, когда он говорит об императрице? С чем это связано?*
6. ***Какие элементы житийного канона используются автором в создании образа героини?*
7. ***Какова причина несчастий Настасьи Львовны? Являются ли они результатом трагической случайности?*
8. ****Сравните историю Настасьи с евангельской притчей о блудном сыне. Какие элементы сходства обнаруживаются? Как вы думаете, с чем связаны эти сходства? При ответе учтите свойственную притче иносказательность.*
9. ****Что в конечном итоге спасает Настасью и возвращает ее к подлинной праведности?*
10. ****Приведите другие примеры из русской литературы XIX века, в которых свойственный герою грех гордыни делает его преступником перед людьми.*

Реконструкция герменевтической парадигмы в повести В. Пелевина «Затворник и Шестипалый»

Повесть В. О. Пелевина «Затворник и Шестипалый» – одно из наиболее ранних произведений писателя, творчество которого в 1990-е годы стало своеобразным литературным символом поколения. Такой статус и широкий резонанс сочинений Пелевина сделался возможным в первую очередь оттого, что писатель неизменно актуализирует в них именно те смыслы, которые формируют концептосферу современного читателя в возрасте от четырнадцати до сорока-пятидесяти лет. Это и социальные коллизии советской и «новорусской» эпох, передаваемые автором с одинаковой долей презрительной философской иронии, и психоделические опыты, и постулаты дзен-буддизма, и многое другое, из чего складывается общественная «ментальность» последних десятилетий. Специфическая внутренняя «узонаваемость» этих концептов, соединенная с оригинальностью их в русской литературе, сделали произведения Пелевина неотъемлемой составляющей круга чтения современной аудитории.

Но транслирование этих концептов требует особой риторической организации текста, расстановки в нем определенных кодов, которые направляют читателя в сторону поиска адекватной герменевтической парадигмы прочтения. Вычленив основные из этих кодов и проследить оформление герменевтической парадигмы в повести «Затворник и Шестипалый» становится задачей анализа ее текста в настоящем разделе.

В начальных разделах повести все реалии намеренно абстрагируются автором до предела. Произведение открывается сценой диалога, участники которого представляются друг другу именами «Затворник» и «Шестипалый», в принципе могущими относиться как к людям, так и к любым другим существам. Описание обстановки тоже скорее создает загадочность, нежели способствует ее прояснению: «Шестипалый поднял взгляд от черной поверхности почвы, усыпанной едой, опилками и измельченным торфом, и, шурясь, уставился вверх». Следующие слова о «нитевидной сущности светил» уже определенно наводят на мысль о том, что действие происходит в каком-то особенном, необычном мире. А когда начинается квазиастрономи-

ческий разговор о количестве светил в центре мира («А я в свое время сразу одиннадцать видел. Одно в зените и по пять на каждом эпицикле...»), то ощущение инопланетности происходящего становится полностью устойчивым.

Далее, однако, речь идет о существующем в этом мире «социуме», из которого изгнан Шестипалый; и применяемые в характеристике социума коды указывают на его антропоморфную природу. Более того, оказывается узнаваема риторика тоталитарного советского типа: к ней отсылают маркеры «политики», «решительного этапа», который «с каждым часом все отчетливее», а «контуры все зримее»; «Двадцати Ближайших», «совести эпохи», «отщепенцев» и другие. С развитием повествования можно заметить, что это даже не советская риторика как таковая, а скорее стилизованная литературная риторика антиутопии. Коды культурной ограниченности (Шестипалый гордо объявляет, что он слышал все существующие двадцать пять стихотворений), позитивистского утилитаризма («положение члена социума относительно кормушки-поилки определяется его общественной значимостью и заслугами» – сниженный перифраз принципа «каждому по труду»), гносеологического примитивизма («объективная данность», «народная модель вселенной») формируют гротескно усиленный образ убогого политизированного общества тоталитарного типа, который обыкновенно и составляет картину мира в антиутопии. Фантастический колорит усиливает это сближение; а постепенно обнаруживающаяся зооморфность героев актуализирует и связь с прямым прототипом – рассказом Д. Оруэлла «Скотный двор».

С образом Затворника, уже продемонстрировавшего свои астрономические познания (скорее – астрологические, поскольку по светилам он судит о «земных» делах), далее связывается код «Востока». Его маркером выступает форма прочитанного Затворником стихотворения – пятистишия, напоминающего японские танка. Герой, демонстративно противопоставленный «социуму», таким образом отмечается печатью восточной культуры. Этот прием способствует укреплению парадигмы восприятия художественного мира повести как советской действительности, в которой увлечение восточными учениями вос-

принималось как примета идеологической оппозиционности, а порой по-своему с нею соседствовало.

В речи Затворника, далее, появляются коды, которые создают применительно к образу этого героя перцептивный фон некоего собирательного гностицизма. «Я много путешествовал и по крупицам собирал тайные знания», – говорит о себе Затворник. Из его уст звучит пифагорейский тезис «миром правят числа», оказывающийся совершенно адекватным применительно к устройству вселенной героев (на самом деле они петухи, а их вселенная представляет собой бройлерный комбинат). Научная терминология («перинатальные матрицы») в этом дискурсе соседствует с остроумными философско-мистическими сентенциями («в каком-то смысле все, у кого третий глаз раскрыт, одноглазые»). Все эти коды направляют восприятие Затворника в качестве мудреца, открывшего для себя глубинную сущность и древних учений, и современной науки.

С другой стороны, эти коды формируют и парадигму восприятия всего художественного мира. Гротескный момент в поэтике, обусловленный отмеченной выше зооморфностью героев при антропоморфности социума, а также замкнутый характер действительности художественного мира заставляют видеть в нем модель. И эта модель обладает большой смысловой валентностью, последовательно и непротиворечиво включая в себя все новые и новые концепты. Она оказывается постижимой и в «советской», и в научной, и в религиозной парадигмах. Последняя особенно актуализируется, когда в одном из «миров»-ящиков Шестипалого и Затворника принимают за мессию и пророка соответственно, поскольку на них периодически обращают внимание «боги», то есть люди. Травестированный перифраз евангельских фрагментов («греховна ваша плоть», «ибо худые спасутся, а толстые нет») с сохранением основного смысла последних оказывается адекватен положению вещей в художественном мире. Таким образом, модель работает и в религиозной парадигме.

Более того, использование модели позволяет лучше понять природу самих этих парадигм, поскольку при сопоставлении обнажается их сущность и семиотическая структура. Так, к примеру, тезис о власти чисел над миром прямо иллюстрируется

хронологической закономерностью функционирования механизма комбината. Символика знаков, составляющих основу парадигм, приобретает в повести буквальный смысл.

Но если целый ряд парадигм оказывается в равной степени пригоден для интерпретации изображаемого, то это свидетельствует об ограниченности возможностей каждой из них самой по себе. На понимание этого факта работает и код условности, периодически вводимый автором, когда Затворник раз за разом признается, что все свои премудрости он выдумал сам. «Да сам сочинил. Тут разве услышишь что-нибудь...» – комментирует он одну из своих «древних легенд». Авторитет всех существующих систем познания оказывается в повести дискредитированным. Два средства, которые этому способствуют, повторим, таковы: первое – сопоставление этих систем, демонстрирующее их относительность; второе – код условности, введенный с помощью маркера субъективной выдумки.

Этот концепт условности и относительности представлений о мире является одним из ключевых, если не самым ключевым в творчестве Пелевина. Он связан с дзенским тезисом о пустоте как сущности мироздания, который в следующих текстах писателя (роман «Чапаев и Пустота» и др.) эксплицируется прямо. Здесь, в «Затворнике и Шестипалом», открытое утверждение этого тезиса отсутствует; однако он существует как необходимое «закадровое» знание, в контексте которого обретают упорядоченность прочие компоненты смысла. Можно сказать, что именно дзен-буддистский концепт пустоты является фундаментом герменевтической парадигмы, в которой повесть обретает адекватную интерпретацию.

И в этом случае отношения двух героев с миром и между собой приобретают более ясный характер: во всяком случае, за ними начинает определенно видеться культурный прототип, если не сказать – архетип. Это архетип мастера и ученика в духовной школе (он тоже во всей полноте воссоздается в романе «Чапаев и Пустота»). На присутствие этого архетипа прямо указывают некоторые маркеры. Так, в момент депрессии, собираясь вскоре погибнуть, Затворник говорит Шестипалому: «Ты теперь знаешь почти все, что знаю я. И ты обязательно должен остаться жить и найти себе ученика. Может быть, хотя бы он приблизит-

ся к умению летать». Код «ученичества» здесь эксплицирован, и по логике фразы понятно, что своим учеником Затворник считает именно Шестипалого.

Обучение в повести совершается самым традиционным способом: Шестипалый повсюду следует за своим «мастером», который иногда достаивает его философской беседы. Собственно, из этих разговоров и состоит основное содержание текста. Поскольку мир повести – это экзистенциальная модель; и она, как мы увидели, оказывается шире всех возможных смыслов и вместе с ними находится «нигде», то есть в пустоте, – постольку содержание бесед приобретает универсальное значение. «Если ты оказался в темноте и видишь хотя бы самый слабый луч света, ты должен идти к нему, вместо того чтобы рассуждать, имеет смысл это делать или нет»; «Любовь придает смысл тому, что мы делаем, хотя на самом деле этого смысла нет» – истинность этих суждений Затворника усиливается тем, что они показаны как единственно существующие, как первое и последнее слово о мире. В перспективе пустоты всякое слово о мире – единственное, потому что сам этот мир виден одному-единственному сознанию, которое его и творит. В частности, мир повести – это вселенная Затворника: не случайно в конце второй главки повести он метафорически называет себя «пророком».

Мечта Затворника – преодолеть законы вселенной, в которой он существует. Образно эта мечта выражается при помощи идеи полета, к которому герои неустанно готовятся, даже не зная в точности, возможен ли он для них вообще. Идея «полета» – достаточно мощный код, с которым в культуре связан концепт свободы. Поэтому можно сказать, что герой стремится ко все большей свободе.

Со стороны художественной техники передаче в повести этого стремления способствует кумулятивный сюжет скитания в соединении со специфической пространственной организацией. Особенность пространства в рассматриваемом тексте такова, что оно неизменно расширяется. Точка зрения повествователя постоянно следует за точкой зрения Шестипалого, а для него путешествие с Затворником – это постоянное открытие все новых областей мира с их неожиданным содержанием. Упрощая,

можно выделить три этапа постижения Шестипалым окружающего. Первый – это пребывание его в своем «мире»-ящике, где происходит знакомство с Затворником. Второй – выход вместе с Затворником за «Стену Мира» и странствия по «вселенной»-комбинату. Третий, заключительный этап – это открытие полета и обретение героями свободы путем бегства в разбитое в критический момент окно. Границы пространства для героев в финале произведения полностью размыкаются.

К этому можно добавить, что Шестипалый еще постоянно расширяет свое внутреннее пространство смыслов и представлений о мире. Степень свободы физического маневра изменяется названными скачками-этапами, но параллельно идущее при этом расширение ментального смыслового поля героя совершается перманентно. Конечно, рост внешней мобильности героев символичен. Он показывает рост их свободы. Поэтому и функция пространственной организации текста – символическая: эта сторона поэтики позволяет наглядно показать движение Затворника и Шестипалого к освобождению, к свободе.

Вопросы для изучения темы:

1. ****Проанализируйте первый эпизод повести. Кем могут быть участники разговора?*
2. ***Какие коды в первой главке связывают художественный мир рассказа с миром антиутопии? Проявляет ли изображение квази-социалистического общества его сущность?*
3. **Какие законы устройства вселенной известны Затворнику?*
4. ****Как называет свои знания Затворник? Кем мог бы быть такой герой среди людей? Почему?*
5. ****Почему в одном из «миров» Затворника и Шестипалого принимают за пророков? Помогает ли ситуация повести понять, что такое вообще пророк?*
6. ****Удастся ли в повести исчерпывающим образом объяснить устройство мира с социально-утопической позиции? С научной? С религиозной?*

7. ***Откуда на самом деле взялись познания Затворника? Подумайте, можно ли в таком случае быть уверенным в их истинности?
8. ***Чем объясняется правдоподобие теорий Затворника в глазах читателя?
9. ***Можно ли приписать автору какую-либо из перечисленных выше концепций мира? Попробуйте реконструировать авторскую концепцию, учитывая, что научная, религиозная и пр. теории имеют в ней отнесенный смысл.
10. **Кем является Шестипалый для Затворника? Каково преимущественное содержание их разговоров?
11. ***К чему стремится Затворник?
12. **Проанализируйте пространственную организацию повести. Как она связана с мечтой Затворника и с судьбой Шестипалого?

Комплексный анализ рассказа В. Шукшина «Обида»

В этом разделе мы постараемся подойти к анализу рассказа В. Шукшина комплексно, затронув в той или иной степени все стороны его художественной организации. Таким образом, здесь мы отчасти обобщаем опыт предыдущих разделов и даем пример систематического подхода к художественному произведению.

Общая особенность шукшинского творчества такова, что в нем активизируются композиционная и стилистическая стороны дискурса. Игнорируя их, легко свести творчество этого писателя к серии любопытных анекдотов или сцен. Сюжеты шукшинских рассказов всегда динамичны, в центре их – остроконфликтная ситуация, где конфликт заключается в несовпадении героя со средой, другими людьми. Герой Шукшина в большинстве случаев – самобытная личность, человек, остро чувствующий несправедливость и наделенный душевной тягой к прекрасному. Окружающие же его люди этих качеств лишены. Часто герой протестует против жизненной рутины, мещанства бессознательно, как киномеханик Князев из рассказа «Чудик». В иных случаях, как в рассматриваемом рассказе «Обида», герой

пытается понять, в чем причина людской черствости. Такой конфликт сродни конфликту позднего чеховского творчества, где герой оказывается не удовлетворен ограниченностью ролевого поведения, навязываемого ему обществом, средой. Но если у Чехова конфликт между ролью и личностью только констатируется, то у Шукшина герой стремится реализовать свою самобытность, личность самоутверждается. Соответственно, и среда, по закону ответного действия, начинает проявлять свою агрессивность, начинает героя подавлять. С этим связан динамизм шукшинских сюжетов – в противоположность тем же чеховским, где доминирует статика, ничего как бы не происходит. Попутно заметим, что динамика сюжета у Шукшина создается за счет диалога: он явно доминирует над авторским повествованием и движет собой действие.

Охарактеризуем стилистику рассказа «Обида». Она задается уже в первом абзаце текста. «Сашку Ермолаева обидели,» – этой фразой начинается произведение. Предельно уменьшительное имя героя сразу формирует отношение и к нему, и ко всей ситуации – отношение «неформальное», развернутое в бытовую плоскость. В продолжении начального фрагмента появляется множество междометий и междометных сочетаний, вводных слов-паразитов, фразеологических конструкций, создающих стилистику разговорной речи: «Ну, обидели и обидели – случается»; «ставить на попа самый смысл жизни – это тоже, знаете... роскошь»; «благоразумие – вещь не из рыцарского сундука, зато безопасно, да-с», и др. Намеренно разговорный стиль вступительного фрагмента задает жанр всей речевой ситуации: это свойская бытовая беседа в духе кухонных разговоров; и рассказчик преподносит ее как урок о пользе благоразумия. При этом образ рассказчика создан предельно точно: субъект речи и сознания – обыватель. Как речевой образ, так и мировоззренческая позиция этого типа людей очень ясно передаются во всем абзаце, и в особенности в его последних словах: «Валайте. Когда намашетесь театральными мечами... приходите к нам, благоразумным, чай пить.»

Композицию рассказа удобно исследовать, предварительно разделив сюжет на эпизоды и подходя к каждому из них в отдельности. В сюжете «Обиды» выделяются следующие эпи-

зоды: вступительный фрагмент; сцена в магазине; разговор с «плащом» на улице; разговор с женой; сцена на лестнице у Чукалова; разговор с женой на улице. Рассмотрим подробно сцену в магазине.

Точка зрения в литературе – это разовое отношение изображающего сознания к предмету изображения. Концентратом предметной сферы изображаемого в произведении выступает фигура героя. Главный герой рассказа – Сашка. В рассматриваемом эпизоде ему противостоит масса людей, включающая продавщицу, завождем, очередь, человека в плаще – всех тех, кого маленькая Маша называет «тети и дяди». Продавщица среди них – основное действующее лицо, инициатор конфликта. Поэтому можно вести речь о двух героях – двух объектах оценки.

Проанализируем сначала систему точек зрения на Сашку. Субъектами сознания, выражающими свой взгляд на него, являются рассказчик, продавщица, сам Сашка, завождем, человек в плаще, люди из очереди. Рассказчик как субъект речи скрывает в себе несколько субъектов сознания, что становится возможным за счет использования разных форм речи. Так, через косвенную речь передается точка зрения самого рассказчика: «последнее время наладился жить хорошо, мирно, забыл даже, когда и выпивал». Несобственно-прямая речь Сашки, вкрапленная в речь рассказчика, передает самооценку героя: «Черт возьми, где-то ты, Александр Иванович, уважаемый человек, а тут...» Косвенная речь передает точку зрения продавщицы: «ей показалось, что это стоит перед ней тот самый парень, который вчера здесь, в магазине, устроил пьяный дебош». Чуть ниже смена точки зрения продавщицы передается через несобственно-прямую речь: «Может, она и поняла, что обозналась, но *не станет же она, в самом деле, извиняться перед кем попало. С какой стати?*» Косвенная речь способствует пониманию точки зрения завождем, когда рассказчик описывает ее разговор с продавщицей: «так говорят врачи между собой при больном – о больном же, еще на суде так говорят и в милиции – вроде между собой, но нисколько не смущаются, если тот, о ком говорят, слышит». Так говорят о людях ненормальных, выпадающих из общего ряда. Другие субъекты сознания выражаются через свою

прямую речь. Это человек в плаще: «*Вас* тут каждый вечер – не пробьешься. *Сображают* стоят...» И это люди из очереди, говорящие продавщице: «Работайте спокойно, не обращайтесь внимания на *всяких тут...*»

Обратим внимание, какова последовательность появления этих точек зрения. Сначала высказывается точка зрения продавщицы, согласно которой Сашка – дебошир. Тут же ей противопоставляется самооценка героя: «уважаемый человек». Сашка мыслит себя «Александром Ивановичем», полным именем. Так обозначается конфликт. Для рассказчика Сашка – примерный семьянин. Но далее он становится: для продавщицы – «кто попало», для завотделом – ненормальный, для человека в плаще – обобщенная помеха («*Вас* тут... не пробьешься»), для очереди – просто никто, «всякий тут». Очевидно направление, в котором развивается оценочная ситуация по отношению к герою. Если сначала он личность, то затем его мыслят все более и более общо, безразлично. Не случайно в конце эпизода появляется образ «стенки из людей», которую, чувствует герой, «ему не пройти». Здесь можно поставить вопрос о смысле заглавия рассказа: в чем же суть обиды? Не просто в том, что Сашке Ермолаеву нахамили в магазине. Чтобы рассказать об этом, было бы достаточно фрагмента с продавщицей у прилавка. Главная обида в том, что проигнорировали сашкину личность, последовательно разыграв ситуацию «человек человеку – бревно». И попытка выйти из этой роли бревна, достучаться до людей приносит герою в следующих эпизодах лишь боль и унижение.

Второй объект оценки в рассматриваемом эпизоде – продавщица. Субъектами речи, высказывающими оценочные суждения, являются рассказчик и Маша. Однако сознание рассказчика не представлено: за формами его речи скрывается ряд других сознаний. Во-первых, это сознание девочки, обнаруживаемое через несобственно-прямую речь за счет использования специфической детской лексики: «пошли в «*гагазинчик*»... пришли в рыбный отдел, а там, за прилавком – *тетя*. Тетя была хмурая – не выспалась, что ли». Тут несобственно-прямая речь почти сливается с косвенной речью рассказчика, обнаруживая близость точек зрения его и девочки. Точка зрения Сашки также открывается в его несобственно-прямой речи: «Тетя-то уж

больно того – несгибаемая». Маша, далее, высказывает свою оценку прямо: «Какая тетя... похая». «Сашка не стал при ребенке говорить, какая тетя» – этот фрагмент подчеркивает намерение рассказчика избежать прямой оценки, которая в данном случае очевидно совпадала бы с Сашкиной. В косвенной речи, в описании разговора представлена точка зрения завотделом: «завотделом слушала Розу и слегка – понимающе – кивала головой». Заметим: у продавщицы в этом фрагменте появляется имя, и для завотделом она своя, отношение к ней понимающее. Сочувствующее отношение и у стоящих в очереди: «Работайте спокойно, не обращайтесь внимания...»

Прослеживая динамику оценок продавщицы, мы видим ситуацию, обратную той, которая имела место по отношению к Сашке. Если Сашка в этом эпизоде обезличивается, то продавщица, напротив, постепенно наполняется значимостью, обретает сочувствие окружающих. Вокруг Сашки вырастает «стенка из людей», становящаяся все более живой, осязаемой, «антропоморфной». Она олицетворяется в ряде образов, среди которых образ обретшей имя Розы – самый представительный в первом эпизоде. И эта стена давит героя. При этом рассказчик избегает прямой оценки. Но поскольку за счет несобственно-прямой речи, в начале эпизода переходящей в косвенную, его речевой образ оказывается очень близким к речевому образу Маши, то и точки зрения их тяготеют к сближению. «Похие» «дяди, тети» – вот образ людской стены, увиденной глазами ребенка.

Анализ следующих эпизодов опирается на уже сделанные наблюдения и идет по той же схеме. В эпизоде на улице у магазина существенно противопоставление двух героев, выступающих как объекты оценки: это Сашка и человек в плаще. Исследуем оценки человека в плаще. Субъектами сознания по отношению к нему выступают Сашка, рассказчик и Маша. Точка зрения Сашки – непонимание. Сначала она выражается через несобственно-прямую речь: «Как же так? С какой стати он выскочил таким подхалимом?...»; затем через косвенную: «Сашка... все не мог никак понять: что такое творится с людьми?». Точка зрения рассказчика проявляется во фразе: «Плащ остановился, недобро уставился на Сашку». Использование слова «плащ» создает образ чего-то безличного и недоброго. Через

косвенную речь передается устойчивая точка зрения ребенка: «...говорила, что дяди и тети – «похие», потому что нехорошо говорят с папой». Что касается Сашки как предмета оценки, то в этом эпизоде выделяется точка зрения человека в плаще, ясно выраженная в его прямой речи: «Иди проспись сперва... Я те поговорю, подворотня чертова!» Дополнительно можно отметить наличие оценочного отношения Сашки к дочери как к своей понимающей союзнице, выраженное через косвенную и прямую речь в последнем абзаце эпизода. Эта точка зрения позволяет сблизить позиции рассказчика, ребенка и Сашки, поскольку первые две, как помним, тяготели к слиянию в первом проанализированном эпизоде.

В эпизоде дома центральное место занимает фрагмент размышления Сашки над поведением человека в плаще. Непонимание сменяется сочувствием, что косвенно характеризует и самого Сашку: «Поговорю с человеком... Может, он одинокий какой». Сашка отказывается верить в людское ничтожество, пытается найти объяснение «подхалимскому» поведению «плаща».

Следующий эпизод – на лестнице у человека в плаще, обретающего здесь фамилию: Чукалов. Здесь противопоставлены Сашка и Игорек, сын Чукалова. Последний становится новым олицетворением людской стены. Две основные точки зрения на Игорька – Сашкина и рассказчика – практически совпадают. Рассказчик видит «здорового, разгоряченного завтраком, важного» молодого бугая. Несобственно-прямая речь Сашки в конце эпизода прямо оценочна: «...тварь поганая. Деловой человек, хорошо кормленный». Семантика эпитетов, принадлежащих рассказчику и Сашке, как видим, одинаковая: «здоровый, сытый, важный» и «деловой, хорошо кормленный». Это свидетельствует о тождестве оценки. Сам Сашка дан здесь в восприятии Чукалова и Игорька, для которых он легкая жертва. Эта точка зрения создается в косвенной речи рассказчика, сообщающего, что Чукалов смотрит на Сашку с ожиданием «радно-скорой расправы», а Игорек – «оценивающе, надо думать». Оценка Чукалова как хищника подчеркивается описанием того, как тот «вдруг цепко, неожиданно сильной рукой схватил за рукав» Сашку. Обобщенный образ Чукалова и Игорька как сытых,

деловитых, злобных зверей накладывается на образ людской стены и придает ему то же значение.

Заключительный эпизод рассказа – встреча Сашки с женой на улице – носит обобщающий характер. В нем объектом оценки становится не кто-то из героев отдельно, а вся ситуация в целом. Точка зрения Сашки нам уже известна из предыдущего эпизода: произошла громадная несправедливость, исправить которую можно только в открытом бою. Точка зрения жены Веры другая: муж *опять* нарывается, как это было, вероятно, уже не раз: «Ты *опять* захотел?! Тебе *опять* нейдет?! Чего ты затеваешь, с кем поругался?.. я тебя знаю. *Опять* на тебе лица нету». Успокаивая Сашку, Вера апеллирует к семейным ценностям: «Неужели тебе нас-то не жалко?» Слова жены заставляют героя проглотить обиду: он «покорно пошел домой». Этой фразой в части редакций рассказ заканчивается. Однако первоначально Шукшин присоединял к нему еще одну фразу, выделенную в абзац: «Эх-х... Трясуны мы, трясуны!» Слово «трясун» применительно к сашкиному состоянию появлялось неоднократно и в основном тексте. Заключительная фраза – это выраженная позиция рассказчика, как мы помним, «благоразумного» обывателя, сочувственно констатирующего его слабость «рыцарских» порывов перед монолитом людской стены. Уже говорилось, что Шукшин старается избегать прямых оценок. Именно поэтому, вероятно, заключительная фраза, концентрирующая оценку ситуации рассказчиком (хотя он и не равен автору), была писателем устранена.

Дополнительное внимание в анализе рассказа стоит обратить на образ «стенки из людей». Появившись как итоговый в конце эпизода в магазине, он усиливается несколько раз появляющимся в последних эпизодах образом молотка, с которым Сашка собирается «проломиться» к Игорю. Молоток здесь оказывается единственным орудием, способным сокрушить эту людскую стенку. Подобные переключки позволяют говорить об образе людской стены как о лейтмотиве рассмотренного рассказа.

Вопросы для изучения темы:

1. ****Выделите вступительный фрагмент. Какие стилистические средства в нем используются? Какую речевую ситуацию они создают?**
2. ****На материале вступительного фрагмента дайте характеристику образу рассказчика.**
3. ****Кто является главным героем рассказа? Какое отношение к герою и каким образом создается во вступительном фрагменте?**
4. ****Разделите текст на эпизоды.**
5. *****Кто является инициатором конфликта в магазине?**
6. ****Какие точки зрения на Сашку проявляются в сцене конфликта в магазине и какими способами они передаются?**
7. ****Какова последовательность смены точек зрения на Сашку в сцене конфликта в магазине?**
8. *****В чем суть обиды, о которой говорит название рассказа?**
9. ****Какова последовательность смены точек зрения на продавщицу?**
10. *****Объясните смысл образа «стенки из людей», которая видится герою. Свяжите его с образом молотка, который появляется у Сашки в руках в конце рассказа.**
11. ****Проанализируйте эпизод разговора с Чукаловым у магазина и эпизод на лестнице. Какие имеются оценки участников этих эпизодов и какими способами они выражены?**
12. ****Какие формы речи преимущественно избирает автор для выражения и передачи оценок?**
13. *****В чем суть конфликта рассмотренного рассказа?**

Рекомендуемая литература

- Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2000.
- Барт Р. S/Z. – М., 2001.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
- Вартаньянц А. Д., Якубовская М. Д. Поэтика: Комплексный анализ художественного текста. – М., 1994.
- Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М., 1999.
- Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. – М., 1995.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991.
- Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем (поэтический мир как система инвариантов) // Семиотика и информатика. – Вып. 7. – М., 1976.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
- Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. – Куйбышев, 1990.
- Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. – М., 1970.
- Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А. Значение текста как внутренний образ // Вопросы психологии. – 1997. – №3.
- Пропп В. Я. Морфология сказки. – М., 1998.
- Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
- Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. – М., 2001.
- Успенский Б. А. Поэтика композиции. – Л., 1970.
- Фуксон Л. Ю. Проблема интерпретации и ценностная природа литературного произведения. – Кемерово, 1999.
- Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999.

Содержание

Введение. Анализ художественного текста и задачи интеграции образовательного пространства в области литературы	с. 3.
Техника анализа эпического произведения	с. 8.
Сопоставительный анализ русской волшебной сказки и новеллы В. Набокова «Гроза»	с. 15.
Временная и ценностная организация рассказов И. Бунина («Антоновские яблоки», «Холодная осень»)	с. 21.
Пространственная и ценностная организация новеллы И. Бабеля «Переход через Збруч»	с. 29.
Мотивная структура и пространственная организация в рассказе О. Павлова «Облака»	с. 38.
Субъектная организация новеллы В. Набокова «Набор»	с. 45.
Субъект речи и субъект сознания в фигуре надзирателя Очумелова (по рассказу А. П. Чехова «Хамелеон»)	с. 54.
Речевая полифония и литературная традиция повести М. П. Погодина «Преступница»	с. 58.
Реконструкция герменевтической парадигмы в повести В. Пелевина «Затворник и Шестипалый»	с. 66.
Комплексный анализ рассказа В. Шукшина «Обида»	с. 72.
Рекомендуемая литература	с. 80.