

Введение

Текст, по определению М.М. Бахтина, — это **«первичная данность»** всех гуманитарных дисциплин и «вообще всего гуманитарно-филологического мышления... Текст является той непосредственной действительностью (выделено М.М. Бахтиным. — *КН.*)^[1], действительностью мысли и переживания, из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления»^[2]. Без внимания к тексту невозможна фундаментальная подготовка студента-филолога.

В 2000г. в учебные планы филологических факультетов в соответствии с Государственным стандартом высшего образования была включена новая дисциплина — «Филологический анализ текста». Эта дисциплина представляет собой **интегративный** курс, учитывающий и обобщающий результаты и лингвистических, и литературоведческих исследований. Она устанавливает органические и конструктивные межпредметные связи и находится на пересечении таких дисциплин, как поэтика, лингвистика текста, стилистика.

Цель нового курса — научить студентов филологических факультетов интерпретировать художественный текст на основе его основных единиц и категорий. Содержание его требует от читателя

¹ Выделения в цитатах, которые будут встречаться в дальнейшем, принадлежат автору учебного пособия,

² *Бахтин М.М.* Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С.306.

истолкования, поскольку подлинно художественный текст всегда характеризуется многомерностью смыслов и наличием имплицитной, не прямой информации. «В связи с этим, — замечает П. Рикёр, — понятие интерпретации получает вполне определенное значение... Интерпретация... — это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении...»^[3] Успешность интерпретации, таким образом, связана с определением характера отношений в тексте, выделением его признаков и установлением связи его элементов. Анализ структуры текста в результате должен предварять истолкование, а в дальнейшем дополняться выводами содержательного характера и соотноситься с ними.

Основными задачами курса соответственно являются:

- 1) изучение признаков и основных категорий художественного текста как особой эстетической реальности;
- 2) рассмотрение принципов построения целостного текста;
- 3) выявление способов выражения авторской позиции в тексте;
- 4) знакомство с различными подходами к филологическому анализу художественного текста, с разными приемами его интерпретации;
- 5) определение методики анализа;

³ Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. — М, 1995. — С. 18.

6) рассмотрение межтекстового взаимодействия и выявление его роли в организации художественного текста;

7) формирование у студентов умений и навыков анализа художественного текста и отдельных его категорий.

Дисциплина «Филологический анализ художественного текста» изучается на старших курсах и завершает образование студента-словесника. Она опирается на уже имеющиеся у него знания по теории литературы, теории текста, поэтике, стилистике и т.д. Занятия по филологическому анализу текста призваны синтезировать эти знания. Студент должен научиться рассматривать художественное произведение как единый, динамически развивающийся и вместе с тем внутренне завершённый мир»^[4] и последовательно использовать при его интерпретации как собственно литературоведческие, так и лингвистические приемы и методы исследования текста. Лингвистический анализ помогает выявить дополнительные «приращения смысла», которые развиваются у слов и грамматических форм в тексте, показать развертывание и соотношение концептуально значимых семантических полей, определить семантику ключевых текстовых единиц и «игру» значений. «Литература не просто использование языка, а его **художественное познание...** образ языка, художественное самосознание языка»^[5], — подчеркивал

⁴ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С.70.

⁵ Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С.С. 287.

М.М.Бахтин. Как заметил Х.Г. Гадамер, «в языковом оформлении человеческого опыта мира происходит не измерение или учет наличествующего, но обретает голос само сущее в том виде, в каком оно в качестве сущего и значимого являет себя человеку»^[6].

Филологический анализ художественного текста предполагает **взаимодействие** литературоведческого и лингвистического подходов к нему. Художественный текст в этом плане рассматривается и как эстетический феномен, обладающий цельностью, образностью и фикциональностью, и как форма обращения к миру, т.е. как коммуникативная единица, в которой, в свою очередь, моделируется определенная коммуникативная ситуация; и как частная динамическая система языковых средств. Такой подход может способствовать выявлению «преобразования мертвых следов смысла в живой смысл»^[7]. Он позволяет преодолеть субъективизм и импрессионистичность выводов и наблюдений, не опирающихся на рассмотрение «первоэлемента» литературы — языка, и объективировать положения, базирующиеся на рассмотрении образного строя произведения.

Предлагаемый подход к филологическому анализу художественного текста определяет его **«челночный»** (Л.Ю. Максимов) характер — постоянные переходы от содержания к форме и обратно. Сравним также с мнением другого исследователя — В.А.Лукина: «Анализ текста имеет циклический характер... Мы постоянно переходим от формы к содержанию и обратно, отдавая

⁶ Гадамер Х.Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 527.

⁷ Гадамер Х.Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 215.

на первых порах предпочтение форме»^[8]. Наблюдения над формой и ее анализ дают возможность сделать содержательные выводы, которые, в свою очередь, вновь проверяются рассмотрением языковых средств и образной системы текста в ее динамике. Именно поэтому в нашем пособии не выделяется специальный раздел, посвященный рассмотрению роли речевых средств в тексте. Их текстообразующие возможности и функции последовательно отмечаются или описываются в связи с разными аспектами анализа.

«Исследователю, — заметил А.П. Скафтымов, — художественное произведение доступно лишь в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые развертывает в нем автор»^[9]. Чтобы научить студентов «опознавать... факты духовно-эстетического опыта», развертываемые автором произведения, занятия по филологическому анализу художественного текста должны носить последовательно практический характер: Поэтому и предлагаемое нами учебное пособие содержит элементы практикума. В нем представлен ряд тем, знакомство с которыми, на наш взгляд, необходимо для

⁸ Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999. — С.132.

⁹ Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического Рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского ун-та. — Саратов, 1923. – Т. I. – Вып. 3. — С.59.

анализа художественного текста. Теоретические сведения, открывающие каждый из разделов^[10], дополняются конкретным анализом одного из художественных произведений, который дает возможность не только углубить и расширить эти сведения, но и показать, как описанные явления «живут» в реальном тексте, как в процессе его интерпретации «действительные факты произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки»^[11].

Анализ художественного произведения (в том или ином аспекте), в свою очередь, сопровождается вопросами и заданиями, обращенными к студентам. На основе уже имеющихся у них знаний и индивидуального эстетического опыта они должны проанализировать предлагаемые им на конкретном материале текстовые категории или приемы построения художественного произведения, а на завершающем этапе обучения сделать комплексный анализ текста небольшого объема. Он должен производиться с максимальным вниманием к структуре: «Исследование того, что хотел автор и что его одухотворяло, не может выявить его намерений, напротив, они проявляются в декомпозиции тех систем, с которыми текст связан, чтобы обособиться от них»^[12].

¹⁰ Объем сообщаемых теоретических сведений различен, что определяется учетом знаний студентов по теории литературы и теории текста.

¹¹ Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского ун-та. — Саратов, 1923. — Т. 1. — Вып. 3. — С. 59.

¹² Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. — СПб., 2001. — С. 193.

Работа студентов на занятиях по филологическому анализу текста должна строиться как творческая, исследовательская деятельность: «Самое чтение поэта уже есть творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод»^[13]. Творческое отношение к анализируемому тексту опирается на его «медленное чтение», при этом возможна множественность интерпретаций.

Обращение к конкретным произведениям позволяет избежать «механического подведения различных элементов под общий смысловой знаменатель»^[14] и тем самым дает возможность устранить или хотя бы частично снять первую опасность, грозящую филологическому анализу, — опасность подмены его подходом, нивелирующим индивидуальность и поглощающим многообразие эстетического мира текста.

Другая опасность связана с самим характером научного анализа.

Любой научный анализ предполагает разложение целого на элементы и, следовательно, расчленение единства. Это грозит «обособленным рассмотрением различных элементов целого»^[15]. Такой подход к анализу текста неизбежен, однако при этом обязательно нужно учитывать единство произведения, «совокупность факторов художественного впечатления»^[16] и

¹³ *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. — М., 1988. — С. 374.

¹⁴ *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С. 70.

¹⁵ Там же. — С. 70.

¹⁶ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 18.

рассматривать выделяемые элементы в системных связях и отношениях. Филологический анализ художественного текста, таким образом, обязательно требует «выявления **системы** функции»^[17].

Предметом анализа может служить и фрагмент текста, и один из аспектов художественного целого (например, художественное время, пространство), однако и они должны рассматриваться как конструктивные элементы целого, связанные с другими системными отношениями. «Предмет научного описания при этом должен быть **равнопротяженным** тексту произведения (или фрагмента). Это означает, что аналитическая операция состоит в **сегментировании** текста (в том или ином отношении), а не в его «разложении» и не в «выхватывании» из него отдельных компонентов. В противном случае мы имеем дело уже не с анализом, а только с комментарием»³.

Предметом филологического анализа должны служить произведения разных родов и жанров. Однако в современной научной и учебно-методической литературе неравномерно освещены, с одной стороны, поэтические тексты, с другой — проза и драматургия. Анализу поэтического текста посвящен ряд замечательных работ, которые широко используются в учебном процессе и могут служить пособиями на занятиях по филологическому анализу текста. Назовем хотя бы некоторые издания:

¹⁷ *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 136. *Зюга В. И.* Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 38.

Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Ф.И.Тютчева. — М., 1981;

Гаспаров М.Л. О русской поэзии. — СПб., 2001;

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М., 1993;

Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. — СПб., 2001;

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972 (и др. изд.).

Вопросы анализа и интерпретации поэтических текстов занимают центральное место и в пособиях по лингвистическому анализу текста. Прозаическому же, а особенно драматургическому тексту в настоящее время в учебной литературе явно уделяется недостаточное внимание. Поэтому в нашем пособии основным объектом анализа выбраны именно тексты прозаических и драматургических произведений.

Обращение к филологическому анализу художественных текстов требует соблюдения условий, которые еще в 1924 г. были четко определены А.П. Скафтымовым. Это уже отмечавшаяся «полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц», «непозволительность всяких отходов за пределы текстуальной данности», наконец, «сосредоточенность анализа на точке функционального схождения значимости всех элементов»^[18]. Для обучения приемам филологического анализа текста и определения его

¹⁸ *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. — М, 1972. — С. 23.

последовательности особенно важен выбор точек «функционального схождения значимости». Такими «точками», на наш взгляд, могут служить:

— **жанр** произведения как некий «канон» его строения, определяющий ожидания читателя и особенности формы текста; с одной стороны, замысел автора «всегда складывается и развивается в определенной жанровой форме^[19], с другой — именно жанр служит «регулятором и катализатором дальнейшего действия с текстом»^[20];

— его **внешняя композиция**, или архитектоника, отражающая замысел автора и управляющая читательским восприятием, выделяющая наиболее важные смыслы текста (особенно значим для анализа такой элемент композиции, как **повтор**);

— **субъектная организация** текста и структура повествования;

— **пространственно-временная организация** текста;

— его **интертекстуальные связи**, включающие его в диалог с другими текстами и способствующие интерпретации произведения.

Именно эти аспекты художественного текста последовательно рассматриваются в пособии. Кроме того, в нем выделен особый раздел «Способы выражения авторской позиции», где рассматриваются отдельные элементы произведения, значимые для его

¹⁹ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 254.

²⁰ *Бовин Г.И.* Речевой жанр как средство индивидуации // Жанры речи. — Саратов, 1997. — С. 13.

интерпретации и связанные с проявлением авторской позиции (заглавие, ключевые слова текста, имя собственное в его структуре, ремарки как непосредственное проявление авторского «голоса» в драме). Обращение к этим элементам позволяет научить студентов внимательнее читать текст и анализировать его с учетом связей различных его компонентов.

Подчеркнем, что в художественном тексте «все стремится стать мотивированным» (Г.О. Винокур), отсюда — значимость любого элемента текста и соответственно необходимость внимания к любому его компоненту в процессе филологического анализа.

При таком построении пособия неизбежно пересечение отдельных тем (например, повторы могут рассматриваться и как элемент архитектоники, и, безусловно, как средство выявления авторской позиции), однако это неизбежный этап обучения.

Учет выделенных аспектов анализа позволяет разработать примерную его схему (модель). Это схема комплексного филологического анализа прежде всего прозаического текста, который, на наш взгляд, должен включать следующие основные этапы:

- 1) определение жанра произведения;
- 2) характеристику архитектоники текста и выделение в его структуре сквозных повторов;
- 3) рассмотрение структуры повествования;
- 4) анализ пространственно-временной организации произведения;
- 5) рассмотрение системы образов текста;

6) выявление элементов интертекста, определяющих связь рассматриваемого произведения с другими произведениями русской и мировой литературы;

7) обобщающую характеристику идейно-эстетического содержания текста.

Анализ же поэтического текста требует также рассмотрения метра и ритма, звуковой организации стиха, системы его рифмовки, графического облика произведения. Специфика драмы требует большего внимания к организации диалога, соотношению диалога и монолога, к рассмотрению ремарок и других сценических указаний.

Для анализа предлагаются произведения русских писателей XIX—XX вв. Выбор текстов определяется последовательностью аспектов анализа и доминирующими в тех или иных произведениях художественными приемами и принципами организации. Особое внимание при этом уделяется произведениям, изучаемым в школе и вузе («Гроза» А.Н. Островского, «Степь» А.П. Чехова, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и др.). Некоторые рассматриваемые в пособии темы, например «Художественное пространство» или «Интертекстуальные связи художественного произведения», требуют привлечения многих текстов, поэтому раскрываются на достаточно большом материале. Порядок подбора материала (текстов) не хронологический, а логический — от одного аспекта художественного текста к другому. Некоторые аспекты анализа связаны с последовательным рассмотрением двух произведений, что дает возможность сопоставить их и показать разные типы категорий или текстовых структур. Так, например, понятия «субъектная

организация текста» и «структура повествования» раскрываются на материале повести А.П. Чехова «Степь» и повести И.С. Шмелева «Лето Господне», что позволяет выделить и описать признаки разных типов повествования. Для самостоятельного же анализа и работы на занятиях студентам предлагаются преимущественно тексты небольшого объема или хорошо знакомые им тексты («Ионыч» А.П. Чехова, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Пещера» Е.И. Замятина и др.).

Один и тот же текст может рассматриваться в разных аспектах и соответственно в различных разделах. Это способствует углублению его восприятия и более системному рассмотрению. Так, рассказы И.А. Бунина «В одной знакомой улице...» и «Холодная осень» рассматриваются в теоретической части (в разделе «Структура повествования») как примеры повествования от первого лица, а затем служат объектом анализа в аспекте их временной и пространственной организации. На материале «фантастического рассказа» Ф.М. Достоевского «Кроткая» показана связь заглавия и текста, этот же текст предложен студентам для анализа его архитектоники.

Пособие завершается комплексным анализом одного текста — рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». В конце книги представлен список рекомендуемой литературы.

Художественный текст как объект филологического анализа.

Признаки художественного текста.

Филология всегда рассматривалась как наука **понимания**, прежде всего понимания текста. Именно текст служит в ней основным объектом изучения и интерпретации, именно он требует активности восприятия и от читателя, и от исследователя.

Любой текст представляет собой **систему** знаков и обладает такими важнейшими свойствами, как связность, отграниченность, цельность. Кроме этих свойств, исследователями отмечаются и другие: воспринимаемость, интенциональность (намеренность), завершенность, связь с другими текстами, эмотивность^[21].

Художественный текст, который является основным объектом филологического анализа, характеризуется этими свойствами, распространяемыми на **все** тексты, но выделяется в их составе рядом особых признаков.

²¹ См., например, перечень свойств текста в работе: *Beaugrande R., Dressier W. Introduction to textlinguistics. — N.Y., 1981.*

1. В художественном тексте, в отличие от других текстов, внутритекстовая действительность (по отношению к внетекстовой) имеет **креативную** природу, т.е. создана воображением и творческой энергией автора, носит **условный**, как правило вымышленный, характер. Изображаемый в художественном тексте мир соотносится с действительностью лишь **опосредованно**, отображает, преломляет, преобразует ее в соответствии с интенциями автора. Для обозначения этого признака художественного текста используется термин «фикциональность», подчеркивающий условность, вымышленность, опосредованность внутреннего мира текста. Фикциональность охватывает различные объекты изображения, пространство и время, распространяется на процесс повествования и может включать субъекта речи (повествователя, рассказчика/рассказчиков). Референция в художественном тексте обычно осуществляется к объектам возможных миров, моделируемых в произведении.

В то же время границы между художественными и нехудожественными текстами часто являются достаточно зыбкими: вымысел, с одной стороны, может присутствовать и в документальных произведениях; с другой стороны, в художественном тексте могут быть представлены и элементы «нефикциональных» текстов, более того, он иногда может соотноситься с реальностью.

2. Художественный текст представляет собой **сложную** по организации **систему**, с одной стороны, это частная система средств общенационального языка, с другой стороны, в художественном тексте возникает собственная кодовая система (Ю.М.Лотман), которую адресат (читатель) должен «дешифровать», чтобы понять текст. Обратимся, например, к стихотворению

поэта-футуриста В.Каменского «Четыре времени.
(Девушки босиком)»:

Весна

Лето

песнянка

осмеянка

песнянная

осмеянная

песнянных

осмеянных

песнян

осмеян

Осень

Зима

окаянка

одеянка

окаянная

одеянная

окаянных

одеянных

окаян

одеян

В основе этого поэтического текста лежит код естественного языка: составляющие его слова представляют собой комбинации реальных корней и аффиксов. В то же время перед нами «абсолютно геометризованная заумная парадигма»^[22]. Соотношение индивидуально-авторских новообразований «обнажает» основные принципы построения текста: повтор и контраст. Повтор аффиксов устанавливает цепочку соответствий и актуализирует поэтическую рефлексю. Текст уподобляется семантическому или ассоциативному словарю: узуальные слова (названия времен года) служат предметом «толкования» и стимулом для ассоциаций: в каждой строфе выделяются ключевые признаки временных периодов. Они противопоставлены друг другу и обладают для адресата текста неполной определенностью. Названия времен года и соотносимые с ними образные характеристики актуализируют в восприятии читателя символические смыслы, отчасти связанные с народной культурой. В рамках текста формируется собственная кодовая система, «расшифровка» которой может быть связана с установлением соответствий между природными характеристиками и обобщенно осмысливаемой девичьей (женской) судьбой в ее развитии. Ключом к интерпретации в этом случае служит вариант заглавия — «Девушки босиком». Смена «строф» и последовательность окказионализмов в каждой из них отражает течение времени (см., например, последовательное уменьшение длины слов в каждой «парадигме») и его цикличность, связь природного ритма

²² Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001. — С. 120.

с ритмом жизни человеческой. Кроме того, посредством грамматических форм противопоставляются единичность и множественность, мужское и женское начало, подчеркивается «страдательность». «Парадигматическая функция суффиксов (добавим: и флексий. — Н.Н.) в своем конструктивном осуществлении принимает на себя роль рифмы, в то время как четырехкратное повторение корня конструктивно играет роль аллитерации»^[23].

3. В художественном тексте «все стремится стать мотивированным со стороны значения. Здесь все полно внутреннего значения и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово... **Поэтическое слово**, в принципе, **есть рефлектирующее слово**. Поэт как бы ищет и открывает в слове его "ближайшие этимологические значения", которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения... Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное»^[24]. Обратимся, например, к стихотворению Г.Р. Державина «Река времен...», которое иногда называют лучшим стихотворением на русском языке:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей

²³ Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001. — С. 120.

²⁴ Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 248 — 249.

И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы^[25].

Экспрессия стихотворения создается концентрацией метафор, обладающих огромной обобщающей силой, семантической емкостью ключевых слов текста и его фонетической организацией. Сквозной повтор дрожащего [р], имеющего такие акустические характеристики, как прерванность и резкость, определяет общую трагически напряженную тональность восьмистишия. Глубокие звуковые повторы, составляющие своеобразную внутреннюю рифму первой и предпоследней строк (ср.: *Река времен в своем стремленьи — То вечности жерлом пожрется*), выделяют два ключевых, предельно обобщенных образа текста — образы времени и вечности — и обнажают внутреннюю форму слов *время* (от **vertmen*— «движение, вращение») и *жерло*^[26], причем в строке *То вечности жерлом пожрется* восстанавливаются и генетические связи исторически родственных и контактных в строке слов *жерло* и *пожрется*. На основе преобразованного повтора ударных гласных сближаются третья и предпоследняя строки: последовательность

²⁵ Державин Г.Р. Стихотворения. — М., 1958.

²⁶ «Жерло... от той же основы, что жрать, горло. Жерло буквально — "глотка, пасть"» (Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. — М., 1994. — С. 87).

ударных гласных в них (о — о—э//э—о—о) представляет собой своеобразную систему отражений, мотивированную содержательно. Соотнесенность этих строк в звуковом отношении связывает частные образы пропасти и жерла, обладающие общими смысловыми компонентами. Слова, объединенные звуковыми повторами, сближаются семантически, в результате в тексте усиливается значимость образов движения и гибели, подчеркивается течение времени и линейное развитие истории. И время, и история в стихотворении Державина имеют конец и не предполагают ни торжества прогресса, ни установления гармонии: включенные в восьмистишие слова *уносит, топит, пожрется, забвенье, пропасть* и *жерло* содержат взаимодействующие в тексте семантические компоненты «гибель», «утрата», «конец», «небытие». Распространенность этих признаков на «все дела людей» подчеркивается как использованием обобщающего местоимения и форм множественного числа существительных, так и употреблением в первом четверостишии глагольных форм настоящего постоянного, создающего эффект непреложности сообщаемого.

Во втором четверостишии время, теряя направленность движения, «раздвигается» в бесконечность. Для образного строя текста значима при этом мотивированная смена видовых характеристик глаголов. В первом четверостишии используются глаголы несовершенного вида, обозначающие длительность процесса и повторяемость неумолимых законов истории, продолжающих действовать, пока течет земное время. Во втором четверостишии совершенный вид с присущей ему семантикой предела ограничивает этот процесс и служит

своеобразной грамматической метафорой конца мировой истории.

Образ времени сопоставляется с образом вечности, а план настоящего постоянного сменяется планом будущего (*То вечности жерлом пожрется*). Если в бытовом языковом сознании вечность обычно сводится к временной длительности, не имеющей ни начала, ни конца, то Державин, говоря о вечности, избегает конкретных временных характеристик и измерений. С одной стороны, вечность у него динамична (*пожрется*), с другой, в соответствии с поэтической традицией XVIII в., она сближается с Хаосом (в переводе с др.-греч. «зев, зияние», «отверстое пространство»), который для античных философов и поэтов и воплощался в образе бездны.

Непостижимость вечности в стихотворении Державина находит отражение в отказе от ее развернутой образной характеристики. Если образ истории (времени) строится на основе цепочки тесно связанных друг с другом метафор и детализируется (время — река с бурным течением, несущаяся к «пропасти забвенья»), то вечность в тексте имеет только один образный признак — всё пожирающее жерло. Этот сложный синкретичный образ восходит к нескольким источникам. Слово *жерло*, по В.Далю, имеет ряд значений, важнейшими из которых являются: 1) «отверстие вроде провала, раструба; отверстие до самой глубины...» и 2) «горло». Выступая в этих значениях, слово *жерло* соотносится с традиционными для русской поэзии XVIII в. образами *зева*, *челюстей*, *гортани* (в значении «горло», «зев»), которые служили перифрастическими обозначениями рока и ада.

Образ ада, «разверзающего уста своя» (Ис. 5:14), основан на древних представлениях о Левиафане. В то же время образ «жерла вечности» воскрешает образ Аида, в мрачных глубинах которого текут воды реки забвения — Леты, и великой бездны Тартара. С античной мифологией соотносится и глагольная метафора *пожрет-ся*, восходящая к образу Кроноса (Сатурна), пожирающего своих детей и воплощающего беспощадность времени.

Жерло как вход в пропасть ада — образ, приобретающий явно оценочный характер. «Дихотомия "временного" (человеческого) и "вечного" (Божественного) с неизбежностью предполагает и оценочную оппозитивность: "ложность", "испорченность" времени... и высоту, ценностный абсолют вечности»^[27]. Образ «жерла вечности» вводит тему Страшного суда. Не обозначенная в тексте прямо, она развивается на основе взаимодействия ассоциативных приращений смысла, возникающих в контексте целого (*...И общей не уйдет судьбы*). Многозначным в последней строке оказывается слово *судьба*: с одной стороны, оно имеет здесь значение «участь, удел», с другой — реализует значение «непреложный закон», в тексте актуализируется и его мотивированность — связь со словами *суд* и *судить* (в древнерусском языке слово *судьба* выступало в значениях — «суд» и «приговор»). Таким образом, и в последней строке восьмистишия проявляется один из основных принципов построения этого текста — **возрождение внутренней формы слов**, значимое для развертывания его ключевых образов.

²⁷ Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира: (Модели пространства, времени и восприятия). — М., 1994. — С. 88.

Итак, в стихотворении Державина развивается мотив суда, имеющий несколько аспектов: это и определение истинной цены деяний людей, и подведение итогов, и установление места искусства в истории, и суд времени над человеком, и преодоление самого времени (после Страшного суда «времени больше не будет». — Откров. 10:6). Актуализация этого мотива связана с поэтической рефлексией.

4. Единицы, образующие художественный текст, в рамках этой частной эстетической системы приобретают дополнительные «приращения смысла», или «обертонны смысла» (Б.А. Ларин). Этим определяется особая **целостность** художественного текста.

«Приращения смысла» в нем получают даже единицы незначимые, которые в результате оказываются способными к семан-тизации. Показателен пример, который приводит О.Г. Ревзина, обратившаяся к рассмотрению одного из стихотворений М. Цветаевой:

Неподражаемо лжет **жизнь**:

Сверх **ожидания**, сверх **лжи**...

Но по **дрожанию** всех **жил**

Можешь узнать: **жизнь**!

«В стихе, — замечает исследователь, — повторяются звуки, которые составляют звуковой облик слова "жизнь". В этот звуковой повтор втянуты слова, которые дают оценку жизни, называют физическое состояние человека как опознавательный знак жизни... Мы усматриваем еще и дополнительные звуковые сходства между отдельными словами: *лжи* — *жил* (полное тождество), *неподражаемо* — *по дрожанию* —

ожидания. И мы понимаем, что выделяемое на строфическом уровне слово *жизнь* не только согласовано со смыслом сказанного, но и придает ему объемлющее значение: "дрожание" жизни проявляется в каждом слове, так же как в мире "жизнь" — и в надежде, и в обмане»^[28].

Мотивированность и добавочные «обертонны смысла» приобретают в художественном тексте единицы разных языковых уровней: фонетические (как было показано выше), лексические, грамматические. Обратимся, например, к стихотворению И. Анненского «Миг», в котором смена грамматических форм времени не только отображает движение лирического сюжета, но и создает сам образ быстротечного мига — кратчайшей единицы времени на границе между прошлым и будущим. Формы настоящего времени в двух первых строфах сменяются в последней — третьей — строфе формами прошедшего перфектного. Формы же прошедшего перфектного в последней строке стихотворения, в свою очередь, «вытесняются» инфинитивом с присущей ему атемпоральностью:

Столько хочется сказать,
Столько б сердце услышало,
Но лучам **не пронизать**
Частых перьев опахала, —
И от листьев точно сеть

²⁸ Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. — М., 2002. — С. 418.

На песке толкутся тени...
Все, — но только **не глядеть**
В том, упавший на колени.
Чу... над самой головой
Из листвы вспорхнула птица:
Миг ушел — еще живой,
Но ему уж **не светиться.**

Изображаемый в тексте «миг», рисуемый первоначально как настоящее, таким образом, уже в пределах произведения становится прошедшим. Миг как «идеальный момент цельности» оказывается лишь точкой перехода от прошлого к будущему (или вне-временности), от бытия к небытию, от иллюзии к реальности. Характерно, что формы настоящего выделяют в тексте именно мотив тени, один из сквозных в лирике Анненского: слово *тень* в его поэзии символизируется, это — знак «промежуточного времени, которое связывает... бодрствующее сознание с ночной стороной жизни (со сном, безумием, иллюзией)»^[29], и одновременно символ призрачности мира, где настоящее только тень прошлого, слова — «тени деяний», а мысли и чувства лишь тени непосредственных движений души.

Повтор же инфинитивных конструкций в конце каждой строфы актуализирует значение невозможности (или нецелесообразности). «Миг», таким образом, наделяется не только свойствами предельной краткости

²⁹ Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999. — С. 233.

и быстротечности, но и признаками призрачности, зыбкости, неосуществимости связанных с ним порывов и стремлений лирического героя.

В стихотворении же И. Анненского «Минута», которое входит в тот же «Трилистник» и развивает лирический сюжет «Мига», вообще отсутствуют грамматические формы как прошедшего, так и настоящего времени. На фоне атемпоральных и ирреальных по семантике форм императива современного вида со значением желательности выделяются единственные в этом тексте граммы изъявительного наклонения — формы будущего времени, обозначающие возможные, вероятные события. Именно эти их значения актуализируются в контексте:

Минута — и ветер, метнувшись,

В узорах **развеет** листья,

Минута — и сердце, проснувшись,

Увидит, что это не ты...

В стихотворении «Минута», таким образом, господствуют грамматические средства, выражающие значения желательности и возможности; реальный же временной план предельно размыт. Грамматические средства коррелируют с лексическими средствами, развивающими образы тени и сна. Такое использование лексических средств, обогащенных дополнительными «приращениями смысла», и грамматических форм, приобретающих в художественном целом мотивированность, служит способом углубления и развертывания лирической темы невозможного. Минута, как и миг, уподобляется сну.

5. Все элементы текста **взаимосвязаны**, а его уровни обнаруживают или могут обнаруживать **изоморфизм**. Так, по мнению Р. Якобсона, смежные единицы художественного текста обычно обнаруживают семантическое сходство. Поэтическая речь «проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»^[30]. Эквивалентность служит одним из важнейших способов построения художественного текста: она обнаруживается в повторах, определяющих связность текста, привлекающих читателя к его форме, актуализирующих в нем дополнительные смыслы и раскрывающих изоморфизм разных уровней. Рассмотрим, например, текст, в котором отношения эквивалентности «обнажены», — стихотворение поэта «первой волны» русской эмиграции И. Чиннова «Да, расчудесно, распрекрасно, распрелестно...»:

Да, расчудесно, распрекрасно,
распрелестно,

Разудивительно, развосхитительно,

Разобаятельно, разобольститительно,

Не говори, что разочаровательно.

Но как же с тем, что по ветру развеяно,

Разломано, разбито, разбазарено,

Разорено, на мелочи разменяно,

Разгромлено, растоптано, раздавлено?

³⁰ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 204. Под *селекцией* понимается выбор, который осуществляется на основе подобия, под *комбинацией* — соединение.

Да, как же с тем, кого под корень резали,
С тем, у кого расстреляны родители,
Кого растерли, под орех разделали,
Раздели и разули, разобидели?

В тексте стихотворения множество слов с приставкой *раз-*, определяющее и звуковые повторы, объединяющие строфы; псевдочленению при этом подвергаются и нечленимые слова (*разорено*). Деривационный (словообразовательный) повтор сочетается с синтаксическим и собственно морфологическим: в каждой строфе повторяются определенные грамматические формы, например, краткие страдательные причастия во второй. Повторяющаяся приставка *раз-* реализует разные значения: а) 'высокая степень качества', б) 'распространение, разделение'; в) 'результативность'; г) 'интенсивность действия'. Эти значения и сближаются, и противопоставляются друг другу: первая строфа на этом основании вступает в диалог со следующими. Контраст значений приставок поддерживается семантическим контрастом корней. В результате текст организует семантическая оппозиция «прекрасное ("восхитительная" жизнь) — уничтожение». Она дополняется противопоставлением «неузуальные эмотивные слова (*развосхитительно* и др.), отчасти стилизующие слащавую мещанскую речь, — узуальные глаголы разной стилистической окраски».

Восторженное принятие жизни противопоставляется ее трагическим сторонам, примирение с которыми представляется лирическому герою невозможным. В оппозицию вступают и грамматические средства:

безличным конструкциям противопоставляются личные, активным — пассивные, в то же время грамматические средства обнаруживают и семантическое сходство — обобщенность, отсутствие указаний на конкретного субъекта действия или носителя признака. В тексте в результате возникают цепочки со- и противопоставлений, одни и те же смыслы многократно выражаются разными его элементами.

Художественный текст, как мы видим, «результат сложной борьбы различных формирующих элементов... Тот или другой элемент имеет значение организующей доминанты, господствуя над остальными и подчиняя их себе»^[31]. Под **доминантой** понимается «тот компонент произведения, который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов»^[32]. В рассмотренном тексте доминантой служит повтор префикса *раз-*. Доминанта, обеспечивая «интегрированность структуры» (Р. Якобсон), определяет направление развертывания текста, само же это развертывание связано с формирующимися в нем **оппозициями**.

6. Художественный текст связан с другими текстами, отсылает к ним или вбирает в себя их элементы. Эти межтекстовые связи влияют на его смысл или даже определяют его. Так, например, стихотворение И. Вродского «На смерть Жукова» соотносится с державинской эпитафией А.В. Суворову «Снигирь» и преобразует его образы, мотив же бренности славы

³¹ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. - Л., 1969. — С. 332.

³² Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. — М., 1967. — С. 411.

восходит к стихотворению Г.Р. Державина «Река времен...». Кроме того, строки «Бей, барабан...» в этом тексте представляют собой, с одной стороны, автореминисценцию, с другой — отсылают к стихотворению Г. Гейне и в результате сближают образы полководца и поэта.

Учет межтекстовых связей может служить одним из «ключей» к интерпретации литературного произведения. Так, стихотворение 1909 г. замечательного поэта Серебряного века В. Комаровского:

И горечи не превозмочь,
— Ты по земле уже ходила —
И темным путником ко мне стучалась ночь,
Водою мертвою поила... —

может быть истолковано только посредством обращения к «Ворону» Э. По, мотивами которого являются стук в дверь, ночная тьма, мертвая вода и горечь утраты.

Межтекстовые (интертекстуальные) связи выявляют подтекст произведения и определяют его полифонию (многоголосие), которая обусловлена обращением к «чужому» слову с присущими ему смыслами и экспрессивно-стилистическим ореолом.

7. Как «лабиринт сцеплений» (Л.Н.Толстой), художественный текст всегда содержит не только прямую, но и **неявную** информацию. Так, «краткий рассказ» И. А. Вунина «Идол», на первый взгляд, может показаться зарисовкой-воспоминанием об одном зимнем дне, см., например, начало последней фразы, отражающей точку зрения персонажей: *И так на весь век*

запомнились им те счастливые дни: снежно, морозно, деревья в зоологическом саду кудряво обросли инеем, точно серыми кораллами...^[33] Однако уже повторы выявляют дополнительную информацию: они сближают образ «безбородого мужика» и образ «бородатого оленя»: и тот и другой рисуются как неотъемлемая часть дикой природы, противопоставленной цивилизации. Повторяющаяся же деталь — мокрое от крови мясо — вводит в текст мотив жертвоприношения: *...а он сидит и все сует себе в рот куски мокрого и черного от крови мяса, и ничего не выражают его темные узкие глазки, его плоский желтый лик.* Эта деталь, казалось бы ретроспективная, одновременно носит проспективный характер (по отношению к изображаемому в тексте времени): она содержит неявную информацию о грядущих катаклизмах, о жестокости и насилии, которые разрушат безмятежно-красивый, но хрупкий мир. В историко-культурном контексте образ мужика-«идола» приобретает символический смысл; с учетом же системы цикла («Краткие рассказы» Бунина) в тексте рассказа актуализируется мотив неодухотворенной (и потому страшной) плоти, объединяющий ряд произведений писателя.

Итак, художественный текст представляет собой частную эстетическую систему языковых средств, характеризующуюся высокой степенью целостности и структурированности. Он уникален, неповторим и в то же время использует типизированные приемы построения. Это эстетический объект, который воспринимается во времени и имеет линейную протяженность.

³³ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1966. – Т. 5. — С. 407.

Художественный текст есть всегда **адресованное** сообщение: это форма коммуникации «автор — читатель». Текст функционирует с учетом «эстетического общения», в процессе которого адресат (читатель) должен воспринять интенции автора и проявить творческую активность. Тот или иной художественный текст, к которому обращается читатель, вызывает у него определенные «ожидания», которые обычно обусловлены заложенными в сознании адресата представлениями о проблематике, композиции и типовых характеристиках текста, продиктованных прежде всего его жанром. Дальнейшее же «истолкование», как правило, уже связано с вниманием к развертыванию образов, к повторам, последовательности и особенностям сочетаемости языковых средств разных уровней. Именно поэтому филологический анализ художественного текста обычно отталкивается от его содержательной стороны, но затем последовательно включает в свою сферу рассмотрение речевой системы литературного произведения. «Творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нем и через него могут быть постигнуты»^[34].

Филологический анализ художественного текста, как уже отмечалось во Введении, обобщает и синтезирует данные лингвистического, лингвостилистического и литературоведческого анализа. Сопоставим сферы действия этих возможных видов анализа.

³⁴ Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М., 1959. — С. 6.

Лингвистический анализ текста является начальным этапом филологического анализа. Его основные задачи были определены еще Л.В. Щербой в работе «Опыты лингвистического толкования стихотворений» (1922 г.): это определение «тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов русского языка», «разыскание значений: слов, оборотов, ударений, ритмов и тому подобных языковых элементов», «создание... инвентаря выразительных средств русского литературного языка»^[35]. Лингвистический анализ предполагает комментирование различных языковых единиц, образующих текст, и рассмотрение особенностей их функционирования с учетом их системных связей.

Лингвостилистический анализ — это анализ, «при котором рассматривается, как образный строй выражается в художественной речевой системе произведения»^[36]. Лингвостилистический анализ — своеобразный «мостик» между лингвистическим и литературоведческим анализами: его объектом служит текст как «структура словесных форм в их эстетической организованности»^[37].

Литературоведческий анализ, наконец, это прежде всего анализ идейно-эстетического содержания текста, рассмотрение проблематики, жанровой специфики, системы образов литературного

³⁵ Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. — М., 1957. — С. 27.

³⁶ Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А.Бунина «Легкое дыхание») // Русский язык в школе. — 1993. — № 6. — С. 5.

³⁷ Виноградов В.В. О языке художественной прозы // Избр. труды. — М., 1980.

произведения, определение его места в ряду других текстов и др.

Филологический анализ объединяет прежде всего литературоведческий и лингвостилистический анализы, поскольку и тот и другой обращаются к образному строю текста в его динамике.

Основы филологического анализа литературного произведения заложены в трудах выдающихся отечественных лингвистов (А.А. Потебня, Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, В.А. Ларин, Л.П. Якубинский), литературоведов, постоянно обращавшихся к вопросам формы, и философов (М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, А.П. Скафтымов и др.), неоднократно подчеркивавших взаимообусловленность содержания и формы художественного произведения и отмечавших необходимость его многоаспектного рассмотрения.

Как эстетический объект художественный текст «никогда не дан как готовая вещь. Он всегда задан, задан как интенция, как направленность художественно-творческой работы и художественно-творческого созерцания. Вещно-словесная данность произведения является лишь суммой стимулов художественного впечатления»^[38].

Филологический анализ должен способствовать постижению авторских интенций и учитывать те «стимулы художественного впечатления», которые активизируют восприятие читателя и помогают ему приблизиться к пониманию текста и предложить его интерпретацию.

³⁸ *Волошинов В.Н.* О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. — Л., 1930. — С. 226.

«Ожидания» читателя, как уже отмечалось, прежде всего связаны с жанром произведения, который определяется автором и, в свою очередь, обуславливает **типизированные** принципы построения текста, «видения, понимания и отбора материала» (М. М. Бахтин). Текст всегда организован той или иной точкой зрения, реализуется в форме лирического монолога, диалога, повествования, предполагающего определенного субъекта (субъектов) речи и отражающего сферу его сознания. Поэтому филологический анализ текста требует обязательного обращения к таким композиционно-речевым структурам, как авторская речь и речь персонажей, рассмотрения типов повествования и различных точек зрения, представленных в тексте. Это особенно важно в тех случаях, когда позиция повествователя (рассказчика) резко отличается от оценочной позиции автора.

Художественный текст служит планом выражения образного строя произведения. Образ «всегда является эстетически организованным **структурным** элементом... Этим определяются и формы его словесного построения, и принципы его композиционного развития... Образы могут сочетаться в последовательно развертываемую цепь, могут соотноситься один с другим... но могут включать в себя друг друга...»^[39]. Это композиционное развитие должно постоянно быть в центре внимания исследователя.

Художественный текст не только разворачивается во времени, но и сам создает определенную модель пространственно-временных отношений, порождает тот

³⁹ *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. — С 120.

или иной образ времени и пространства. «Всякое вступление в сферу смыслов, — заметил М.М.Бахтин, — совершается только **через ворота хронотопов**»^[40]. Одним из важнейших этапов филологического анализа текста, таким образом, должен быть анализ его пространственно-временной организации.

Художественный текст как часть культуры всегда связан с другими текстами, которые преобразуются или частично используются в нем, служат для выражения его смыслов. Обращение к филологическому анализу текста связано, таким образом, и с рассмотрением межтекстовых, или **интертекстуальных**, связей. Филологический анализ художественного текста немислим, наконец, без внимания к его структуре, прежде всего к системе повторов и оппозиций в нем, а также без учета наиболее ярких сигналов авторской позиции (семантики заглавия, ключевых слов текста, концептуально значимых имен собственных и др.).

Рассмотрим более подробно выделенные нами аспекты и элементы художественного текста, значимые для его интерпретации, и обратимся к рассмотрению конкретных литературных произведений.

Вопросы и задания

1. Прочитайте работу М.М. Бахтина «Проблема содержания материала и формы в словесном

произведении»^[41]. Какие задачи эстетического анализа литературного произведения в ней ставятся?

2. Прочитайте одностишие В.Вишневского «Как тягостно зависеть от звонка...». Можно ли считать этот моностих художественным текстом? Аргументируйте свой ответ.

3. Познакомьтесь с работами, посвященными анализу рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание»:

Выготский Л.С. «Легкое дыхание» // Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1986 (или др. изд.);

Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя // Блуждающие сны. — М., 1994;

Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание») // Русский язык в школе. — 1993. — № 6.

Сопоставьте предлагаемые интерпретации рассказа. Какие подходы к анализу текста представлены в этих работах? Какие приемы анализа в них используются? Какие уровни текста служат в этих работах объектом филологического анализа?

⁴¹ Там же. — С. 14-18.

Жанр и жанровая форма литературного произведения

Жанр — одна из основных категорий поэтики, причем категория, обладающая огромной силой обобщения. В основе выделения любого жанра — представление о стандартизированной структуре речевых произведений, выделение и описание наиболее устойчивых, регулярно повторяющихся содержательных и формальных признаков, объединяющих группу текстов, с их последующей типизацией. «Жанры... есть исторически сложившиеся типы художественных произведений»^[42]. Жанровый «канон» **определяет ожидания читателя**, отступления же от него — знак преобразования исходной формы, которое активизирует восприятие адресата текста.

Рассмотрение категории жанра — отправной пункт анализа литературного произведения. Жанры различаются особенностями композиционной организации текста, типом повествования, характером пространственно-временного континуума, объемом содержания, художественными приемами и принципами организации речевых средств. «Каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только

ему»^[43]. В концепции М.М. Бахтина, отразившейся в цитируемой нами работе, существенным в устанавливаемом им соотношении «жанр — внетекстовая изображаемая действительность» является момент **«завершения»**: «Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего **овладения и завершения действительности**»^[44]. Момент «завершения» позволяет, таким образом, определить характер эстетического преобразования «текущей действительности» и особенности функционирования жанра в ту или иную эпоху, представить жанр как определенную парадигму текстов.

С точки зрения М.М.Бахтина, жанр как «устойчивый тип высказывания» характеризуется тремя неразрывно связанными друг с другом моментами: особым **«тематическим содержанием», «стилем (т. е. отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка)**» и **«композиционным построением»**^[45]. Так, например, русская ода XVIII в. как особый жанр связана с «высокой материей» (ее тематическое содержание — достигнутые успехи, торжественные события в истории государства и пр.), ее стилистические особенности, по определению М.В. Ломоносова, — «громкое» великолепие и «быстрота», «элементы поэтического слова» использованы в оде «под углом ораторского

⁴³ *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — Л., 1928. — С. 175.

⁴⁴ Там же. — С. 181.

⁴⁵ *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 428.

действия»^[46]. «Сопряжение далековатых идей» (М.В. Ломоносов), характерное для образной системы оды, отражается в ее композиции, отличительными признаками которой, кроме «лирического беспорядка», служат «тихий» или стремительный приступ, отступления, определенная последовательность обращений.

Для дифференциации жанров может быть значим и один из выделенных признаков. Так, в определении сравнительно нового жанра — новеллы — прежде всего учитывается композиционное построение текста: преобладание динамических мотивов и неожиданная, часто парадоксальная развязка (*pointe*). «В конечном счете, можно даже сказать, что вся новелла задумана как развязка»^[47].

В процессе филологического анализа текста необходимы учет его жанровых признаков (особенно если жанр канонический) и наблюдения над отступлениями от жанрового «канона» и взаимодействием элементов разных жанров, а также над «образом жанра», который может возникать в произведении. Так, например, в рассказе И.А. Бунина «Баллада», для которого характерна форма «текст в тексте», взаимодействуют элементы трех жанров: народная легенда, баллада, собственно рассказ. Цитаты, аллюзии, реминисценции, пронизывающие текст, создают обобщенный образ баллады, близкий и к романтическим балладам Жуковского (см. такие образы-топосы, как *метель, зима, дорога*), и к

⁴⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 230.

⁴⁷ Delloffe F. La nouvelle // Litterature et genre litteraires. — Paris, 1978. — P. 77.

фольклорным балладам (преступная страсть, вмешательство сверхъестественных сил и др.). Рассказ странницы Машеньки, сочетающий признаки легенды и фольклорной баллады, преломляется в восприятии рассказчика и соотносится с миром романтической культуры. Синтез разных жанров утверждает вечные темы: любовь и смерть — и подчеркивает непреложность нравственных законов.

Жанр — категория историческая. «Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра, — писал М.М. Бахтин. — Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить **единство и непрерывность** (выделено М.М. Бахтиным. — *Н.Н.*) этого развития»^[48]. Анализ жанров в их историческом развитии позволяет выявить основные направления эволюции литературного процесса. Это возможно, так как, развиваясь, жанровые образования сохраняют «доминирующие... приемы-признаки» (В.В. Томашевский), обладающие устойчивостью в течение длительного времени. Среди этих доминирующих признаков важную роль играют определенные приемы словоупотребления и использования грамматических форм и синтаксических конструкций. Их выявление и описание способствуют построению последовательной классификации жанров. В то же время стройности классификации «мешает» постоянное развитие жанровой системы, ее преобразование и обновление. Непрерывность

⁴⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 122.

изменения жанров, отражающая меняющиеся способы познания и отображения действительности, сопротивляется логической схеме, абстракции, которых требует классификация. «...Никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя, — заметил В.В. Томашевский. — Их разграничение всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга...»^[49]. Мнение это, высказанное в 20-е годы XX в., не потеряло своей актуальности до сих пор. Существующая традиционная классификация жанров сохраняет многопризнаковость, для «ее характерна определенная иерархия, связанная с учетом фактора рода (жанры различаются в рамках литературных родов). Так, среди драматических жанров различаются трагедия, комедия, фарс, водевиль и др.; среди поэтических (лирических) — ода, элегия, эпиграмма и др.; среди эпических — рассказ, новелла, повесть, роман, очерк. Данная классификация дополняется, как известно, тематической: так, например, различаются авантюрный, психологический, исторический, научно-фантастический романы и пр. Разграничительные признаки многих жанров определены далеко не строго, что вызывает противоречивые определения жанровой природы многих произведений (так, например, особенно часто наблюдается неразличение романа и повести). Классификация жанров строится на разных основаниях, при этом не всегда

⁴⁹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.; Л., 1931. — С. 162.

учитываются «гибридные» жанровые образования, не всегда рассматриваются стилевые особенности произведения, не всегда осознается избранная автором форма. Отсюда — терминологическая пестрота, расширительное употребление термина «жанр», охватывающее, с одной стороны, например, такие явления, как роман и рассказ; с другой — эпистолярное произведение, путешествие, мемуары, семейную хронику и др.

Необходимо также отметить, что в литературе Нового времени усиливается взаимодействие жанров, активизируются неканонические жанры, существенно меняется само соотношение «жанр — автор». «Жанровое... самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта... Жанр труднее опознаваем, чем прежде»^[50].

Художественные тексты, прежде всего прозаические, развиваются на основе нехудожественных, смешанных или «полухудожественных» явлений письменности (хроники, мемуаров и пр.) и обладает определенной жанровой формой.

Жанровая форма — результат взаимодействия в литературном процессе художественных и нехудожественных жанров: так, в процессе развития прозы эстетическое преобразование формы автобиографии, письма, хроники обуславливает появление эпистолярных романов и повестей, автобиографических романов, повестей и рассказов, романа-хроники. Таким образом, жанровая форма — это

⁵⁰ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 363.

прежде всего форма определенного нехудожественного жанрового образования(первичного жанра), на которую ориентируется автор, преобразуя ее в процессе создания художественного текста. Разграничение первичных жанров (бытовое письмо, бытовой рассказ и др.) и вторичных жанров (роман, драма и др.)^[51], которые, формируясь в условиях сложного историко-культурного общения, ассимилируют и перерабатывают первичные жанры, важно для филологического анализа текста.

Жанровая форма, на наш взгляд, обладает следующими признаками: 1) наличием определенного «канона», восходящего к нехудожественным произведениям (жанровым «прототипам»); 2) ориентацией на комплекс структурно-семантических признаков, характерных для жанра-«прототипа», с их последующей художественной трансформацией; 3) наличием той или иной группировки мотивов, которая определяется целеустановкой автора; 4) определенным типом повествования; 5) особым характером пространственно-временной организации.

Так же как и жанр, жанровая форма исторически изменчива. Ее развитие отражает эволюцию стилей и изменения в характере литературного процесса. В каждую эпоху жанровая форма имеет «свои композиционные законы сцеплений словесных рядов, свои нормы лексических колебаний, свои тенденции внутренней динамики слов, своеобразие семантики и синтактики»^[52]. Вскрыть их, «четко обозначить границы и принципиальные деления между разными областями

⁵¹ Предложено М.М. Бахтиным.

⁵² *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 73.

речи литературно-художественных произведений... показать смешанные типы и их лингвистическое обоснование в плане литературы и разных контекстов «социальной диалектики»^[53] — одна из задач филологического анализа, до сих не потерявшая своей актуальности.

«Борьба за жанр, — заметил Ю.Н. Тынянов — является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его установку»^[54]. Применительно к жанровой форме это еще и борьба за эстетическое преобразование и художественную модификацию слова жанра-«прототипа». Обращение писателя к определенной жанровой форме — это процесс двусторонний: с одной стороны, это сознательный учет «прототипа» и воспроизведение существенных признаков первичного жанра; с другой стороны, это обязательная трансформация его возможностей, обусловленная эстетическим намерением автора. Выбор жанровой формы основывается на своеобразной антиномии **норма (стандарт) — отклонение от нее.**

Ориентация на первичный (нехудожественный) жанр как жанр-«прототип» и преобразование его признаков невозможны без обладающего значительной абстрагирующей и типизирующей силой представления о системе речевых средств, формирующих «прототип». Так, например, обращение к форме дневника предполагает обязательное использование таких речевых сигналов, как фиксация времени записи, «дробность» подачи информации, сокращения, неполные

⁵³ *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 73.

⁵⁴ *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 252.

предложения, средства автокоммуникации и др. См., например, фрагменты текста повести Л. Петрушевской «Время ночь», использующей жанровую форму дневника:

30 декабря. Завтра Новый год. Зачет еле сдала. Плакала в седьмой аудитории. Ленка молчит, ничего не говорит. С. первый сдал и ушел. А я, как всегда, опоздала...

1 января. Сенсация. Ленки и С. не было в транспортниках! Я пришла туда в 10 вечера как дура в бабушкином черном платье, с розой в волосах (Кармен с веером, баба дала, баба меня наряжала)...

Жанровая форма и жанр выступают как своеобразная **модель**, которая может иметь ряд конкретных реализаций (воплощений). Она носит характер относительно закрытой структуры, представляющей собой сетку отношений между определенным образом организованными речевыми средствами. Эти средства, выполняя жанрообразующую функцию, носят разный характер и условно могут быть объединены в три группы на основе выполняемой ими функции. Они могут участвовать:

1) в формировании содержательно-тематической стороны текста;

2) в формировании структуры повествования и моделировании определенной коммуникативной ситуации;

3) в оформлении композиции текста.

Первая группа средств представлена, например, лексико-семантическими группами (ЛСГ) и — шире — семантическими полями, которые развивают основные темы и мотивы, характерные для той или иной жанровой

формы (таковы семантические поля «жизнь» и «время» в автобиографической прозе, семантическое поле «путешествие» в путешествиях и путевых записях, ЛСГ «пороки/добродетели» в исповеди и др.).

Вторая группа средств — это прежде всего средства, маркирующие субъектно-речевой план повествователя и противопоставляющие его другим возможным субъектно-речевым планам, а также средства, устанавливающие контакт с адресатом (читателем) и моделирующие его образ.

Третья группа средств представлена регулярными повторами разных типов, определяющими связность текста, анафорическими заменами, единицами, которые мотивируют последовательность эпизодов и отмечают их смену, а также речевыми сигналами, устойчиво закрепленными за композиционными частями, образующими целое, см., например, указания дат и обращения к адресату в произведениях эпистолярной формы. Так, в повести А.Н. Апухтина «Архив графини Д.», представляющей собой собрание писем разных персонажей к одному адресату, именно обращения служат композиционными «швами», разграничивающими основные части текста, в то же время они и эстетически значимы: различия в способе номинации единственного адресата, который при этом сам не является отправителем ни одного письма, экспрессивны и определяют объемность, «многоголосие» изображаемого, ср.: *Многоуважаемая графиня Екатерина Александровна; Милая Китти; моя милая беглянка; Ваше Сиятельство матушка графиня Екатерина Александровна* и др.

Речевые средства, которые служат регулярными сигналами жанровой формы, многофункциональны. Так,

например, номинативные предложения в автобиографических текстах указывают на позицию повествователя и одновременно являются средством, выделяющим каждый новый блок воспоминаний, связывая его при этом с предшествующим: *Гул колоколов. Запах кадила. Толпа народа выходит из церкви* (С. Ковалевская. Воспоминания детства); *Александровский сад, его несхожесть ни с какими московскими скверами. В него сходили — как в пруд. Тенистость его, сырость, глубина* (А. Цветаева. Воспоминания).

Особенно многофункциональным оказывается такое средство, как повтор: повтор является фактором связности и в то же время выполняет в тексте усилительно-выделительную функцию, повтор слов образует тематическую сетку произведения и связан с его содержательной стороной; наконец, повтор характерологических средств, если он устойчив, выделяет точку зрения персонажа или повествователя.

Жанрообразующие речевые сигналы представляют собою **систему**: каждый из ее элементов связан с другим, их отношения упорядочены и носят иерархический характер. Так, например, коммуникативной доминантой в текстах, написанных в форме дневника, является автокоммуникация, предполагающая периодичность записей. Этот фактор определяет характер средств, используемых в дневнике. Разнообразные в тематическом отношении записи образуют определенную последовательность, которая носит дискретный характер и отражается в смене дат. С каждой из дат соотносится событие или ряд событий, на которые указывают формы имени и глагольные формы в перфектном или аористическом значении,

взаимодействующие с формами настоящего актуального. Запись для себя всегда связана со свободой выражения, отсюда интенсивное использование неполных предложений, эллипсиса, сокращений, имплицитная передача информации. Ведение дневника предполагает пересечение двух сфер: сферы письменной речи и сферы внутренней речи^[55], их взаимодействие при художественной трансформации жанровой формы дневника приводит к усилению лирической экспрессии, появлению развернутого самоанализа; см., например, «Дневник лишнего человека» И.С.Тургенева:

Да, мне жутко. До половины наклоненный, с жадным вниманием осматриваю все кругом. Всякий предмет мне вдвойне дорог... Насыщайтесь в последний раз, глаза мои! Жизнь удаляется; она ровно и тихо бежит от меня прочь, как берег от взоров мореходца. Старое, желтое лицо моей няни, повязанное теплым платком, шипящий самовар на столе, горшок герани перед окном и ты, мой бедный пес Трезор, перо, которым я пишу эти строки, собственная рука моя, я вижу вас теперь... вот вы, вот.

Разные жанровые формы взаимодействуют друг с другом, в результате возникают «гибридные» образования. Так, для упомянутого «Дневника лишнего человека» характерно использование, наряду с формой дневника, элементов автобиографической формы (см. мотивировку повествователя: «...Читать — лень. Э! Расскажу-ка я самому себе всю свою жизнь»). Взаимодействие элементов различных жанровых форм обуславливает сочетание в тексте конкретного

⁵⁵ Радзиевская Т. В. Ведение дневника как вид коммуникативной деятельности // Референция и проблемы текстообразования. — М., 1988. — С. 115.

произведения речевых средств разных типов. Рассмотрим более подробно жанрообразующие речевые средства и их функции на материале одной жанровой формы — автобиографических (и «автопсихологических») произведений.

В то время как в литературе Нового времени углубляется процесс «размывания» жанровых границ, делается малосущественной соотносимость жанров (Ю.Н. Тынянов), ряд жанровых форм, возникших сравнительно поздно, сохраняют устойчивые содержательные и формальные признаки. К ним, например, относятся автобиографические произведения. Развитие этой жанровой формы связано с развитием самопознания личности, открытием «я».

Автобиографические тексты строятся как рассказ об основных событиях жизни автора и характеризуются ретроспективной установкой. Автобиографические произведения появились в России только в XVIII в., им предшествовали автоагиографические сочинения — жития Аввакума и Епифания, созданные в конце XVII столетия. Первоначально автобиографический текст строился как последовательное **жизнеописание**, для которого характерна строгая хронология (не случайно в первой половине XVIII в. использовалась форма фиксации основных событий «по годам»). В дальнейшем автобиография взаимодействует с таким жанром, как воспоминания, и испытывает на себе его влияние. Автобиография постепенно беллетризируется, в текст произведения включаются воспоминания о прошлом, эмоциональные оценки и размышления автора. Я повествователя выступает уже не только как субъект речи, но и как объект самоописания и самоизображения. Объект автобиографической прозы, как отмечал М.М.

Бахтин, — «не только мир своего прошлого в свете настоящего зрелого сознания и понимания, обогащенного временной перспективой, но и свое прошлое сознание и понимание этого мира (детское, юношеское, молодое). Это прошлое осознание — такой же предмет изображения, как и объективный мир прошлого. Оба эти сознания, разделенные десятилетиями, глядящие на один и тот же мир, не расчленены грубо... они оживляют этот предмет, вносят в него своеобразную динамику, временное движение, окрашивают мир живой становящейся человечностью ...» ^[56]. В автобиографическом тексте вторичного жанра, преобразующем структуру исходного (первичного), сочетаются, таким образом, две точки зрения, одна из которых предполагает «прошлое осознание себя и окружающего», другая — «настоящее зрелое осознание и понимание», а в структуре текста в результате могут объединяться и взаимодействовать два временных плана: **план прошлого** и **план настоящего повествователя** («теперь — тогда»), что может приводить к одновременному сопоставлению в тексте и разных пространственных позиций. Развитие этого взаимодействия окончательно преобразует исходный жанр-«прототип».

Автобиографический текст ориентируется прежде всего на **повествование от первого лица** ^[57], признаками которого являются установка на достоверность, особая субъективность, основанная на актуализации тождества системы оценок повествователя

⁵⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 398.

⁵⁷ В прозе XVIII в. активно использовалось повествование от третьего лица.

и автора, четкая фиксация пространственно-временной позиции повествователя (рассказчика). В мемуарной и автобиографической прозе эти свойства повествования от первого лица приобретают особый характер.

Повествователь обращается к воспоминаниям, при этом в тексте наблюдается своеобразная «игра»: с одной стороны, подчеркивается непоследовательный, импульсивный, часто подсознательный характер процесса воспоминаний, основанного на потоке ассоциаций; с другой стороны, происходит строгий отбор элементов, отраженных и преобразованных словом. Последовательность событий в автобиографическом тексте (начиная со 2-й половины XIX в.) часто сменяется последовательностью воспоминаний.

В речь повествователя в автобиографической прозе регулярно включаются сигналы припоминания: *помню, помнится, припоминаю, вспоминается, вижу, как теперь вижу* и др., вводящие описание какой-либо реалии, факта или ситуации в прошлом и свидетельствующие об избирательной работе памяти: **Помню**, что около меня часто повторялись слова: «царские похороны» (А. Фет. Мои воспоминания); *Это была тетенька Татьяна Александровна. Помню* невысокую, плотную, черноволосую, добрую, нежную, жалостливую (Л. Толстой. Моя жизнь). В автобиографической прозе XX в. ту же функцию выполняют номинативные предложения и свободные предложно-падежные формы. Так, в романе В. Катаева о детстве «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» описания ситуаций прошлого вводятся посредством именно этих синтаксических средств; возникающая в тексте внешне не мотивированная последовательность номинативов усиливает

ассоциативные связи фрагментов текста (*Песня... Золоченый орех... Французская борьба... Каток... и др.*).

Стремление к достоверности, характерное для автобиографической прозы в целом, по-разному проявляется у разных авторов и в разные периоды развития литературы. Так, в литературе XX в. широкое распространение получают автобиографические произведения, в построении которых установка на достоверность проявляется в монтаже разрозненных воспоминаний, в их ассоциативном соположении: «Время как прожектор. Оно выхватывает из тьмы памяти то один кусок, то другой. Так надо писать. Так достоверней» (А. Ахматова); «Я пишу отрывисто не потому, что такой у меня стиль: отрывисты воспоминания» (В. Шкловский)^[58].

Речь повествователя, содержащая воспоминания, включает его оценки, выражает различные его эмоции. Средством их выражения служат оценочные характеристики реалий и лиц, о которых идет речь, эмоционально окрашенные обращения к ним, вопросительные конструкции, восклицания: *О, какое наслаждение испытывал я, повторяя **сладостные стихи великого поэта!**..* (А. Фет. Мои воспоминания); *Так-то, **Огарев**, рука в руку входили мы с тобою в жизнь!.. Я дошел... не до цели, а до того места, где дорога идет под гору, и невольно ищу твоей руки, чтоб вместе идти, чтоб пожать ее и сказать, грустно улыбаясь: «Вот и все!»* (А. Герцен. Былое и думы).

Субъектный план повествователя в прошлом может быть представлен различными речевыми средствами. Это могут быть лексические единицы, характерные для

⁵⁸ Цит. по кн.: *Шайтанов И. О.* Как было и как вспомнилось. — М., 1981. — С. 7.

определенного временного периода, например, «детские» слова, оценочные характеристики в тексте и др. Интересен в этом плане отрывок из «Воспоминаний» Н. В. Шелгунова, в котором использование сменяющих друг друга обращений отражает противоречивую историю отношений между поколениями «отцов» и «детей» с 40-х по 90-е годы XIX в.:

Когда я был маленьким, нас учили говорить: «папенька», «маменька» и «вы», потом стали говорить «папа», «мама» и тоже «вы»; в шестидесятых годах резкая реакция ниспровергла эти мягкие формы и сами отцы учили детей говорить: «отец», «мать», «ты». Теперь говорят «папа», «мама» и тоже «ты»^[59].

Усилению непосредственного «голоса» повествователя из прошлого способствует концентрация характерологических средств, создающих эффект недостаточных знаний его об окружающем, неполноты информации, которой он обладает (речевые средства выражения неопределенности, недоверности, вопросы и т.п.): *И вот является **кто-то** в платке и в чепце, все так, как я никогда не видел, но я узнаю, что это — та самая, кто всегда со мной (няня или тетка, **я не знаю**), и **эта кто-то** говорит грубым голосом* (Л. Толстой. *Моя жизнь*); *Боже мой! Какое смешение понятий произошло в моей ребячьей голове! За что страдает больной старичок, **что такое злой Миронич, какая это сила — Михайлушка и бабушка** ?* (С. Аксаков. *Детские годы Багрова-внука*).

Синхронность же временной позиции повествователя и воссоздаваемой в тексте ситуации в

⁵⁹ Шелгунов Н.В. Сочинения. — СПб., 1891. — Т. 2. — С. 710.

прошлом достигается при помощи временных смещений, употребления форм настоящего времени, интенсивного использования номинативов.

Соотношение сфер повествователя в прошлом и настоящем в автобиографическом тексте может носить разный характер: либо на первый план выступает повествователь, вспоминая прошлое, либо передается его непосредственный «голос» в детстве и юности, в структуре текста может устанавливаться и динамическое равновесие обоих взаимодействующих планов. Типологические приемы, характерные для организации автобиографических произведений, сочетаются с индивидуально-авторскими приемами построения текста, организующими его образный строй.

Структура повествования в автобиографической прозе исторически изменчива: так, в литературе XX в. резко возрастает роль средств, отражающих субъективность изложения, все большее значение приобретают временные смещения, устанавливающие план непосредственного наблюдателя — очевидца и участника событий прошлого, утверждается принцип ассоциативного сцепления эпизодов, сцен, воссоздающих прерывистые воспоминания повествователя. Так строятся, например, произведения В. Катаева, Ю. Олеси и др.

Итак, рассмотрение речевых средств, закрепленных за определенной жанровой формой, позволяет раскрыть существенные особенности повествования и пространственно-временного континуума произведений, выявить некоторые закономерности лексико-семантической организации текстов.

«Исследователю, — замечает С.С. Аверинцев, — теория литературы не озаботилась дать достаточно четкую сеть координат для измерения»^[60] объема понятия «жанр». Один из возможных путей уточнения этого понятия — учет речевых средств, которые в процессе становления жанра оформляются в определенную систему его сигналов и затем, меняясь с течением времени, служат его отличительными приметам. Их рассмотрение помогает раскрыть динамику стабильного — нестабильного, устойчивого — подвижного, стандартного (типового) — индивидуального в литературном творчестве и способствует интерпретации текста. В процессе филологического анализа текста, таким образом, необходимо не только определить жанр произведения или (чаще) показать взаимодействие разных жанров, но и выявить различные их сигналы, рассмотреть преобразование исходной жанровой формы и связанные с этим эстетические эффекты.

Рассмотрим более подробно особенности жанровой формы автобиографии и ее преобразование в конкретном тексте — «Других берегах» В. Набокова.

«Другие берега» В.В.Набокова: жанровое своеобразие текста

Книга воспоминаний В.В.Набокова «Другие берега», вышедшая в свет в 1954 г., по определению автора, «является систематически соединенным скоплением

⁶⁰ Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 105.

личных воспоминаний, географически простирающихся от Санкт-Петербурга до Сант-Наза-ра и охватывающих тридцать семь лет, с августа 1903 до мая 1940 г; с немногими вылазками в более поздние пространственно-вре-менные точки»^[61]. В предисловии к «Другим берегам» В.В. Набоков сам определил авторские интенции — «цель» произведения: «описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнзначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тек в явной судьбе»^[62]. Согласно авторской оценке, это амбивалентный «гибрид автобиографии и романа».

В «Других берегах» особенно ярко проявились основные черты стиля Набокова: поразительное лексическое богатство, взаимодействие тропов разных типов, определяющее сложность и многомерность художественных образов, языковая игра, в которую вовлекается читатель, смысловая плотность текста. Это произведение развивает те новые тенденции в жанре автобиографии, которые проявились в прозе XX в.: взаимодействие собственно автобиографии с воспоминаниями, прерывистость и нелинейность которых обуславливает **ассоциативность** повествования, мозаичность композиции, совмещение разных пространственных и временных планов, семантическую множественность «я» повествователя, проявляющуюся в своеобразном раздвоении, «расслоении» его на «я» в прошлом и «я» в настоящем.

«Другие берега» Набокова, пожалуй, наиболее ярко воплотил» новые приемы построения текста

⁶¹ *Набоков В.В. Pro et contra: Антология.* — СПб., 1997.

⁶² Там же. — С. 94.

автобиографического произведения, характерные для развития этого жанра в XX в. «Я» повествователя не только характеризуется здесь семантической множественностью, но и подвергается своеобразному отчуждению: тексте возникает «двойник» повествователя, что подчеркивает временную дистанцию, разделяющую его прошлое и настоящее:

Как попал я сюда? Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу **моего двойника** в американском пальто на викуньевом меху. Саней нет как нет; бубенчики их — лишь раковинный звон крови у меня в ушах. Домой — за спасительный океан! Однако **двойник медлит**. Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев^[63].

Формы первого лица, как видим, сочетаются с формами третьего лица. Наряду с ними употребляются формы второго лица, которые выполняют ту же функцию и приближают повествований к диалогу двух разных ипостасей «я», ср., например:

После некоторых таких схваток со стихией гляцевитый беньер вел **тебя**, — отдувающегося, влажно сопящего, дрожащего от холода, — на укатанную отливами полосу песка, где незабвенная босоногая старуха... быстро снимала с веревки и накидывала **на**

⁶³ Все цитаты приводятся по изданию: *Набоков В.В. Собр. соч.:* В 4 т. — М., 1990. — Т. 4.

тебя ворсистый плащ с капюшоном. В пахнувшей сосной купальной кабинке принимал **тебя** другой прислужник...

Чередованиям форм лица в субъектной организации текста соответствует множественность его адресатов. Наряду с внешним адресатом — читателем, обращения к которому представлены в произведении, в «Других берегах» есть и внутренний адресат, который определяется в главе XIV текста: *«О, как гаснут — по степи, по степи, удаляясь, годы!»* *Годы гаснут, мой друг, и когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я.* Начиная именно с главы XIV, в тексте широко используются формы адресации (обращения, формы местоимений 2-го лица), меняется и характер обозначения повествователя: авторское «я» дополняется формой «мы». Выделение внутреннего адресата — жены автора — усиливает лирическую экспрессию текста и его диалогичность.

Автобиографическое повествование Набокова сохраняет «память жанра», однако для «Других берегов» характерен ассоциативно-свободный принцип построения автобиографического текста, композиционные части его неравномерны и по объему представленной в них информации, и по охвату времени (так, детально описанным впечатлениям детства и юности, проведенным в России, соответствует сжатие времени, обобщение и убыстрение темпа повествования в главах, посвященных эмиграции).

В основе «Других берегов» — взаимодействие двух жанров: автобиографии и воспоминаний — и игра с их образными формулами. Ключевым в тексте «Других берегов» является слово *память*. По подсчетам

исследователей^[64], оно 41 раз используется в этом произведении. Слово *память* в русской художественной речи входит в разные образные параллели: *память — хранилище, память — книга, память — пластинка, память — птица, память — водоем* и др., ср.: *И событьем за событьем / **льется памяти струя*** (П.Вяземский); *О память! Верным ты верна. / Твой **водоем на дне** колышет знамена, лица, имена...* (Н. Крандиевская); *Но **в книге памяти** с задумчивым вниманьем / Мы любим проверять страницы о былом* (П. Вяземский); *Далее, память! **Крылом, тихо веющнм,** / Образ навей мне иной...* (В.Соловьев); *Снова сердцу у разбитого корытца / Презрительно тосковать, /Ив **пепельнице памяти** рыться, / И оттуда окурки таскать!* (В. Шершеневич); ***В кладовых нашей памяти** заложено неисчислимое количество впечатлений* (В. Домогацкий).

В тексте «Других берегов» сочетаемость слова *память* учитывает эти образные параллели, но при этом существенно расширяется; генитивные метафоры, используемые В.Набоковым, характеризуются семантической сложностью и включают новые единицы: *винты наставленной памяти, стеклянная ячейка памяти, взгляд памяти*. Традиционные образные параллели дополняются сопоставлениями: *память — страна, память — механизм*. В результате *память* получает многомерную характеристику. Она интерпретируется как пространство, дом, вместилище, оптическое устройство, наконец, как наделенное энергией и творческой силой существо.

⁶⁴ См.: Кусаинова Т. С. Память как одно из ключевых понятий в лексической организации текста романа «Другие берега» В.Набокова // Джансугуровские чтения. — Талдыкурган, 1996. — С. 141—146.

В «Других берегах» Набоков отказывается от хронологически точного, последовательного изложения фактов и событий прошлого, которые традиционно характерны для жанра автобиографии. Повествование нелинейно и характеризуется резкими переходами из одного временного плана в другой, регулярными переключениями из внешнего, событийного мира во внутренний мир автора, совмещением рассказа о прошлом с обнажением процесса порождения текста. «Игра» воспоминаний дополняется метатекстовой игрой, см., например: *В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина; Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти... Так, вкрапленный в начало «Защиты Лужина» образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа.*

Сквозной образ произведения — образ Мнемозины, богини памяти. Он регулярно появляется при переходе от одной композиционной части к другой и мотивирует отбор изображаемого и нарушения линейности повествования. Память при этом персонифицируется, ей приписываются свойства активно действующего субъекта. Ср.: *Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности; С помощью Василия Мартыновича Мнемозина может следовать и дальше по личной обочине общей истории; ...Замечаю, что Мнемозина начинает плутать и растерянно останавливается в тумане, где там и сям, как на старинных картах, виднеются дымчатые, таинственные пробелы: терра инкогнито...*

Мнемозина — не только богиня памяти, но и мать муз, этот мифологический образ подчеркивает тему связи памяти и творчества, воспоминаний и искусства.

«Я думаю, что память и воображение принадлежат к одному и тому же, весьма таинственному миру человеческого сознания... — говорил В.В.Набоков. — Можно было бы сказать, что **память есть род изображения, сконцентрированного на определенной точке...**»^[65]. Факты и картины прошлого не только «затопляют» память, но и «откладываются» в ней «сразу перебеленными черновиками». Для повествователя при этом одинаково значимы и эмоциональная, и зрительная, и слуховая, и тактильная память, и память запахов. Для воссоздания картин былого регулярно используются синестетические метафоры, характерные для стиля Набокова, и сложные эпитеты, совмещающие обозначения разных чувственных признаков, ср.:

На крайней дорожке парка лиловизна сирени, перед которой я стоял в ожидании бражников, переходила в рыхлую пепельность по мере медленного угасания дня, и молоком разливался туман по полям, и молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В... В угрюмые ночи, поздней осенью, под ледяным дождем, я ловил ночниц на приманку, вымазав стволы в саду душистой смесью патоки, пива и рома: среди мокрого черного мрака мой фонарь театрально освещал липко-блестящие трещины в дубовой коре, где... сказочно-прекрасные катокалы впитывали пьяную сладость коры...

⁶⁵ Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. — 1996. — № П. — С 60.

В текст «Других берегов» включена «исповедь синэстета» — своеобразный ключ для читателя текста, ср., например:

В белесой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют... довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистирное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ. Переходя к спектру, находим: *красную группу с вишнево-кирпичным Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным... В; желтую группу с оранжевым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуневым Ю...*

Таким образом, описания прошлого, включающие богатство деталей, передающие разнообразные оттенки запаха, света, звуков и характеризующиеся предельной степенью изобразительности, имеют в «Других берегах» и особый цветовой ряд, значимый для автора и совмещающий яркость красок прошлого со свежестью восприятия «азбучной радуги» в настоящем.

Для развертывания воспоминаний в тексте «Других берегов» особенно важны зрительные образы. Традиционный сигнал жанра воспоминаний **ПОМНЮ** сочетается здесь с глаголом **ВИЖУ**, обозначающим процесс и внешнего, и внутреннего зрения, а отдельные ситуации прошлого, о которых рассказывает повествователь, сопоставляются с картинками волшебного фонаря, сменяющимися друг друга, ср.: *Вижу, например, такую картину: карабкаюсь лягушкой по мокрым, черным приморским скалам...; Вижу, как на картине, его небольшую, тонкую, аккуратную фигуру, смугловатое лицо, серо-зеленые, со ржаной искрой*

глаза...; Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь, но сперва позвольте сделать небольшое отступление.

Устойчивая образная формула жанра автобиографии «воспоминание — картина» последовательно реализуется в тексте «Других берегов», при этом, однако, она усложняется и преобразуется: воспоминание максимально сближается с воображением, глагол *вспомнить* чередуется в тексте с глаголами *всмотреться (вглядеться)* и «*представить (себе)*». Процесс воспоминания определяется, с одной стороны, как взгляд в прошлое, с другой — как воскрешение былого силой поэтического воображения и постижение в нем повторяющихся «тайных тем» судьбы, прошедшее же характеризуется посредством метафор *черновик* и *партитура*, в которых актуализируются смыслы 'творческая переработка' и 'новое воплощение', ср.:

Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого. И мне нравится представить себе, при громком ликующем разрешении собранных звуков, сначала какую-то солнечную пятнистость, а затем, в проясняющемся фокусе, праздничный стол, накрытый в аллее...

Сквозь трепетную призму я различаю лица домочадцев и родственников, двигаются беззвучные уста, беззаботно произнося забытые речи. Мреет пар над шоколадом, синим блеском отливают тарталетки с черничным вареньем... на том месте, где сидит очередной гувернер, вижу лишь текучий, неясный,

переменный образ, пульсирующий вместе с меняющимися тенями листвы.

Воображение, как и память, в тексте олицетворяется, а слово, его обозначающее, включается в ряд «театральных» метафор, вообще характерных для стиля Набокова. Воспоминания о прошлом и воображаемые картины, как и мир в целом, уподобляются театру с частой сменой декораций; ср.:

Мое пестрое воображение, как бы заискивая передо мной и потворствуя ребенку (а на самом деле, где-то за сценой, в заговорщичьей тиши, тщательно готовя распределение событий моего далекого будущего), преподносило мне призрачные выписки мелким шрифтом... Декорация между тем переменилась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором.

«Реальность», воссоздаваемая Набоковым, преломляется, по его собственному определению, через ряд призм. «"Призма" допускает искажение фактов, созерцание их под определенным углом, разложение текста на составляющие вследствие установки сознания автора на "другого"... Призма осуществляет **сдвиг** при переводе факта в текст»^[66]. Образ призмы играет в тексте «Других берегов» не менее важную роль, чем образ Мнемозины: призма сохраняет образы лиц, предметов или реалий, но преобразует их, воспоминание дополняется образным представлением, дарующим предметам и явлениям новое пространственно-временное измерение. Сквозь ««трепетную призму» видит

⁶⁶ Рязузова Л.Н. Концептуализированная сфера «Творчество» в художественной системе В.В.Набокова. — Краснодар, 2000. — С. 136 — 137.

повествователь лица близких, сквозь «привычные семейные призмы» воспринимает деятельность отца, стекла веранды представляются маленькому герою «волшебной призмой». Более того, жанр произведения в целом определяется как «стереоскопическая феерия». В результате такой жанрообразующий признак, как установка на достоверность, в автобиографическом повествовании Набокова сменяется установкой на творческое преобразование воспоминаний и реальных фактов. Воображение рассматривается как основной способ постижения прошедшего. «Двумирность» (противопоставление мира реального и мира воображения) как «инвариант поэтического мира»^[67] Набокова ярко проявляется и в «Других берегах».

Совмещение воспоминаний и представлений, возникающих в настоящем повествователя, обуславливает семантическую сложность метафор Набокова и многомерность его образов. Остановимся только на одном примере:

...Я снова пытаюсь вспомнить кличку фокстерьера, — и что же, заклинание действует! С дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого, где каждый вдавленный пяткой Пятницы след заполняется водой и закатом, доносится, летит, отзываясь в звонком воздухе: Флосс! Флосс! Флосс!

В приведенном контексте лексические средства, с одной стороны, казалось бы, выступают в прямом значении и служат обозначениями конкретных реалий, с другой стороны, лежат в основе метафор, восходящих к архетипическим и литературным образам: так,

⁶⁷ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М., 1998. — С. 325.

быстротечное время уподобляется песку и воде, а повествователь — Робинзону, напряженно вглядывающемуся в обнаруженный им след. Цепочка же глагольных метафор движения воссоздает динамику процесса воспоминания, а пришедшее на память слово становится символом преодоления времени. Так в тексте разрешается «цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным» (Б. Пастернак).

Взаимодействие реального и воображаемого, размытость их границ обуславливают своеобразие временных отношений в тексте.

Совмещение «узоров времени» определяет игру глагольных времен, в автобиографическом повествовании Набокова частично снимается характерное для этого жанра противопоставление «теперь — тогда»: для автора не существует жестких границ между прошлым, настоящим и будущим. Членение временного континуума носит субъективный характер и связано с воспоминаниями, сменяющимися друг друга в определенной последовательности. На их основе повествователь переходит от **«настоящего** ныне существующих вещей» к **«настоящему** бывших вещей», хранящихся в памяти, но не утрачивающих своей реальности. Текст строится на взаимопереходах от форм прошедшего времени к формам настоящего, при этом значение последних усложняется, а функции обогащаются. Перед нами не обычные формы настоящего исторического, оживляющие повествование и актуализирующие сообщение об отдельных ситуациях прошлого. Набоков не столько повествует о былом, сколько моделирует прошедшее: перед нами квазивоспоминания, рождающиеся в воображении и

обретающие словесную форму в момент творчества. Формы настоящего, которые используются в подобных контекстах, совмещают признаки настоящего актуального (точкой отсчета служит момент порождения текста) и настоящего исторического; ср., например:

Летние сумерки («сумерки» — какой это томный сиреневый звук!). Время действия: тающая точка посреди первого десятилетия нашего века... Брата уже уложили; мать, в гостиной, читает мне английскую сказку перед сном...

Реализация же в тексте образной параллели «прошлое — пьеса для театра» сближает формы настоящего времени с формами настоящего сценического, которые обычно употребляются в ремарках драматических произведений. Таким образом, формы настоящего приобретают синкретизм семантики и полифункциональность. В тексте актуализируются такие их «семантические обертоны» (Ю.П.Князев), как отсутствие четких временных границ и незавершенность. В сочетании же с лексическими конкретизаторами со значением длительности или постоянства формы настоящего приобретают вневременное значение и утверждают победу памяти над «дьявольским временем», ср.: *Шумят на вечном вырском ветру старые деревья, громко поют птицы, а из-за реки доносится нестройный и восторженный гам купающейся деревенской молодежи, как дикие звуки растущих овец.*

Такое употребление форм настоящего и регулярные переключения временных планов создают в тексте эстетический эффект **сосуществования** событий и явлений, относящихся к разным темпоральным плоскостям; их характеристики в результате приобретают

текучесть, подвижность, цикличность и накладываются друг на друга.

Взаимодействие и взаимопроникновение разных временных планов характерны и для синтаксической организации текста. Это особенно ярко проявляется в строении многочленных сложных предложений, объединяющих элементы проспекции и ретроспекции. Предикативные части, описывающие ситуации прошлого, свободно сочетаются с частями, резко перемещающими действие в другой — более поздний — отрезок времени, при этом информация распределяется с учетом не только двух темпоральных планов, но и двух миров: мира реального и мира представлений, действительного и иллюзорного; ср., например:

...Она [мать] замедляет чтение, многозначительно разделяя слова, и прежде чем перевернуть страницу, таинственно кладет на нее маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином, в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь — целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо.

План ирреальный обычно содержит взгляд в будущее (по отношению к описываемым событиям), в нем обнаруживаются сближения, раскрывающие тайные «узоры» судьбы. Так строится, например, многочленная конструкция, описывающая «левитацию» отца, которую повествователь наблюдает в детстве: использование в ней сравнения, переход от прошедшего к настоящему «внутреннего зрения» и концентрации в последних предикативных частях лексических единиц поля

«смерть» смещают изображаемое в другой временной план, не отраженный непосредственно в тексте, «предсказывают» гибель отца и выражают не ослабляемую временем скорбь повествователя. В рамках такого синтаксического построения лексические единицы приобретают многозначность (например, *возносился, незримые качальщики, покоящийся, смертные руки* и др.), а информация, заключенная в предложении, оказывается «многослойной», многоуровневой (в ней можно выделить бытовой уровень, уровень проспекции и метафизический уровень).

Иерархичность организации многоплановой в семантическом отношении синтаксической структуры служит также средством соотнесения личного времени с временем историческим. «Другие берега» — воспоминания, в центре которых частное бытие отдельной личности; сведения же об исторических событиях и «ритмах эпохи» обычно даются как попутный комментарий, см., например, описание впечатлений от смерти Льва Толстого, ассоциативно, через сравнение, указывающее на грядущие исторические катаклизмы: *«Да что ты», — удрученно и тихо воскликнула она [мать], соединив Руки, и затем прибавила: «Пора домой», — точно смерть Толстого была предвестником каких-то апокалиптических бед.*

Соположение и взаимодействие разных временных и модальных планов делают повествование в «Других берегах» предельно объемным и усиливают многомерность художественных образов и языковую игру в тексте. Исторические факты оказываются нерелевантными для повествования, а вымысел, воображение побеждают реальность, «правдоподобию» воспоминаний противопоставляется «правда»

поэтического воображения. Линейность биографического времени сменяется последовательностью картин прошлого. Документальность автобиографии сочетается с фикциональностью. Такие принципы построения текста и его временная организация, преобразующие исходную жанровую форму, делаю «Другие берега» В. В. Набокова автобиографическим произведение во многом нового типа.

Вопросы и задания

I. 1. Прочитайте рассказ В.В. Набокова «Адмиралтейская игла».

2. Определите, какая жанровая форма используется автором.

3. Назовите сигналы этой жанровой формы, представленные в тексте-

4. В какой роли выступает адресант, отправляющий письмо автору прочитанного им «романа»? В чем парадоксальность субъектно-объектных отношений в структуре текста? Как текстовые «роли» персонажей соотносятся с историей их отношений, отраженной в письме («романе»)?

5. В чем, с вашей точки зрения, своеобразие структуры рассказа? Как преобразуется в нем исходная жанровая форма?

II. 1. С.Н. Бройтман заметил: «В лирике могут сходиться как собствен но лирические жанры, так и

лирические с лироэпическими... "Анчар" Пушкина — баллада и притча»^[68].

Прочитайте стихотворение А.С. Пушкина «Анчар». Согласны ли вы мнением исследователя? Аргументируйте свой ответ.

2. Как в стихотворении преобразуются разные жанровые традиции?

⁶⁸ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 367.

Композиция произведения.

Архитектоника текста.

Художественный текст представляет собой коммуникативное, структурное и семантическое единство, что проявляется в его композиции.

Композиция художественного текста — «взаимная **соотнесенность** и **расположение** единиц изображаемого и художественно-речевых средств»^[69]. Это построение произведения, определяющее его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «**систему** соединения»^[70] всех его элементов. Эта система имеет и самостоятельную содержательность, которая должна раскрываться в процессе филологического анализа текста. Его объектом могут служить разные аспекты композиции:

1) архитектоника, или внешняя композиция текста, — членение его на определенные части (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь;

⁶⁹ Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2000. — С 262.

⁷⁰ Нирё Л.О значения и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 150.

2) система образов персонажей художественного произведения;

3) смена точек зрения в структуре текста; так, по мнению Б.А.Успенского, именно проблема точки зрения составляет **«центральную проблему композиции»**^[71]; рассмотрение в структуре текста разных точек зрения в соотношении с архитектурой произведения позволяет выявить динамику развертывания художественного содержания;

4) система деталей, представленных в тексте (композиция деталей); их анализ дает возможность раскрыть способы углубления изображаемого: как тонко заметил И.А. Гончаров, «детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана обрывочно и отдельно», в контексте целого «сливаются в общем строе... как будто действуют тонкие невидимые нити или, пожалуй, магнетические токи»;

5) соотношенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов (вставных новелл, рассказов, лирических отступлений, «сцен на сцене» в драме).

Анализ композиции, таким образом, учитывает разные аспекты текста.

Необходимо прежде всего разграничивать **внешнюю** композицию (архитектуру) и **внутреннюю** композицию. Если внутренняя (содержательная) композиция определяется прежде всего системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета, то внешняя композиция — это

⁷¹ Успенский Б.А. Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 5.

членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы. Композиция, следовательно, есть проявление значимой прерывистости в непрерывности.

Границы каждой композиционной единицы, выделяемой в тексте, четко заданы, определены автором (главы, главки, разделы, части, эпилоги, явления в драме и др.), это организует и направляет восприятие читателя. Архитектоника текста «служит способом "порционирования" смысла; с помощью... композиционных единиц автор указывает читателю на объединение, или, наоборот, расчленение элементов текста (а значит, его содержания)»^[72]. Не менее значимо и отсутствие членения текста или его развернутых фрагментов. Немаркированность композиционных единиц подчеркивает целостность пространственного континуума, принципиальную недискретность организации повествования, недифференцированность, текучесть картины мира повествователя или персонажа, см., например, «поток сознания».

Каждая композиционная единица характеризуется приемами выдвижения, которые обеспечивают выделение важнейших смыслов текста и активизируют внимание его адресата. Это, во-первых, различные графические выделения, во-вторых, повторы языковых единиц разных уровней, в-третьих, **сильные позиции** текста или его композиционной части — позиции выдвижения, связанные с «установлением иерархии смыслов, фокусированием внимания на самом важном,

⁷² Черемисина Н.В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и в композиции текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. — М., 1987. — С. 19.

усилением эмоциональности и эстетического эффекта, установлением значащих связей между элементами смежными и дистантными, принадлежащими одному и разным уровням, обеспечением связности текста и его запоминаемости»^[73]. К сильным позициям текста традиционно относятся **заглавия, эпиграфы, начало и конец** произведения (части, главы, главки). С их помощью автор подчеркивает наиболее значимые для понимания произведения элементы структуры и одновременно определяет основные «смысловые вехи» той или иной композиционной части (текста в целом). Единицы архитектоники являются, таким образом, единицами текстовой структуры, в процессе филологического анализа они должны рассматриваться с учетом эстетической организованности целого.

Различаются два основных вида членения текста: **объемно-прагматическое** и **контекстно-вариативное**^[74].

Объемно-прагматическое членение учитывает, во-первых, объем произведения, а во-вторых, особенности восприятия читателя (именно оно организует его внимание). Основными единицами в этом случае выступают том, книга, часть, глава (акт), главка (подглавка), явление в драме, отбивка, абзац. Объемно-прагматическое членение взаимодействует с членением контекстно-вариативным, в результате которого, во-первых, различаются контексты,

⁷³ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — СПб., 1999. — С. 205.

⁷⁴ Понятия эти предложены И.Р.Гальпериным. См.: Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

организованные авторской речью (речью повествователя), и контексты, содержащие «чужую» речь — речь персонажей (их отдельные реплики, монологи, диалоги); во-вторых, описание, повествование и рассуждение. Эти композиционные формы вычленяются, как мы видим, уже с учетом субъекта речи. Оба вида членения взаимообусловлены и последовательно раскрывают содержательно-концептуальную информацию текста. Объемно-прагматическое членение может использоваться как способ выделения точки зрения персонажа, см., например, выделение посредством абзацев перцептивной точки зрения героя и его внутренней речи в рассказах Б. Зайцева. Ср.:

а) На заре, возвращаясь домой, отец Кронид слышит первого перепела. Он мягко трещит и предвещает знойный июнь и ночи сухороса («Священник Кронид»)^[75].

б) «Боже мой, — думает Миша, — хорошо лежать в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там тает, как чудесно растопить душу в свете и плакать, молиться» («Миф»)^[76].

Объемно-прагматическое членение текста может выполнять и другие текстовые функции: подчеркивать динамику повествования, передавать особенности течения времени, выражать эмоциональную напряженность, выделять изображаемую реалию (лицо, компонент ситуации и др.) крупным планом, см.,

⁷⁵ Зайцев Б. Осенний свет. — М., 1990. — С. 54.

⁷⁶ Там же. — С. 55.

сегментацию одной из глав романа Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»:

Недоставало чего-то в комнате. Это лишало его мужества, уверенности.

Недоставало какой-то вещи. Он водил близорукими глазами по комнате.

Было холодно, Нинино платье желтело комком.

В комнате недоставало фортепьяна^[77].

«Каждое новое соположение в тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сопологаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, которые, в свою очередь, создают новые смысловые повороты, новые конфигурации смысловых планов»^[78]. Широкое распространение в русской литературе конца XX в. техники монтажа и коллажа, с одной стороны, привело к усилению фрагментарности текста, с другой — открыло возможности новых комбинаций «смысловых планов».

В особенностях архитектоники текста проявляется такой его важнейший признак, как **связность**. Выделенные в результате членения отрезки (части) текста соотносятся друг с другом, «сцепляются» на основе общих элементов. Различаются два вида связности: когезия и когерентность (термины предложены В. Дресслером)^[79].

⁷⁷ Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. — М., 1981. — С. 381.

⁷⁸ Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. — М., 1996. — С. 332.

⁷⁹ См.: Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып.

Когезия (от лат. *cohaesi*— «быть связанным»), или локальная связность, — связность линейного типа, выражаемая формально, преимущественно языковыми средствами. Она базируется на местоименной субституции, лексических повторах, наличии союзов, соотнесенности грамматических форм и др. См., например:

Зимой **Левицкий** проводил все свое свободное время в московской квартире **Данилевских**, летом стал приезжать **к ним** на дачу в сосновых лесах по Казанской дороге.

Он перешел на пятый курс, **ему** было двадцать четыре года, но у **Данилевских...** все... звали **его** Жоржем и Жоржиком.

(И.А.Вунин)

Когезия определяет непрерывность семантического континуума в тексте.

Когерентность (от лат. *cohaerentia*— «сцепление»), или глобальная связность, — связность, нелинейного типа, объединяющая элементы разных уровней текста (например, заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.). Важнейшие средства создания когерентности — повторы (прежде всего слов с общими семантическими компонентами) и параллелизм.

В художественном тексте возникают семантические цепочки — ряды слов с общими семемами, взаимодействие которых порождает новые смысловые связи и отношения, а также «приращения смысла».

Развертывание семантических рядов (цепочек), их расположение и соотношение могут рассматриваться как **семантическая композиция**^[80] текста, учет которой значим для его интерпретации. Так, например, в рассказе И.А. Бунина «В одной знакомой улице» взаимодействуют ряды лексических единиц с семами 'молодость', 'память', 'холод', 'жар', 'старость', 'страсть', 'свет', 'темнота', 'забвение', 'существование / несуществование'. В тексте они образуют семантические оппозиции «молодость — старость», «память — забвение», «жар — холод», «свет — тьма», «существование — несуществование». Эти оппозиции формируются уже в начале рассказа, ср.:

Весенней парижской **ночью** шел по бульвару **в сумраке** от густой, **свежей** зелени, под которой металлически **блестели фонари**, чувствовал себя легко, **молодо** и думал:

В одной знакомой улице

Я **помню старый** дом

С высокой **темной** лестницей,

С завешенным окном...^[81]

В единицах, входящих в противопоставленные друг другу ряды, актуализируются периферийные и ассоциативные семы, их семантика постепенно усложняется и обогащается. В финале рассказа доминируют слова с семами 'забвение' (*Больше ничего не помню*) и 'несуществование' (*Ничего больше и не было*).

⁸⁰ Термин предложен В.В. Виноградовым.

⁸¹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. -ГЛ. — С. 173.

Вынесенные в сильную позицию текста, они характеризуют жизнь повествователя как длительность, противопоставленную отдельным мгновениям—свиданиям «в старом доме» в юности. Это противопоставление соотносится с ключевой пространственной оппозицией рассказа — Париж — Москва. В воспоминаниях повествователя, напротив, концентрируются лексические единицы с семами 'тепло', 'свет', 'страсть', 'счастье'. Именно воспоминания, в отличие от «настоящего», наделяются рассказчиком реальностью, только мгновения прошедшего признаются истинным существованием.

Любой художественный текст пронизан семантическими переключками, или повторами. Слова, связанные на этой основе, могут занимать разную позицию: располагаться в начале и в конце текста (кольцевая семантическая композиция), симметрично, образовывать градационный ряд и др. Прочитаем, например, первый и последний абзацы «краткого», внешне бессюжетного рассказа И.А.Бунина «В Альпах» (1949 г.):

а) Влажная, теплая, **темная ночь** поздней **осенью**. Поздний час. Селение в Верхних Альпах, **мертвое**, давно спящее.

б) Площадь, фонтан, грустный фонарь, словно единственный во всем мире и неизвестно для чего **светящий** всю долгую **осеннюю ночь**. Фасад каменной церковки. **Старое** обнаженное дерево возле фонтана, ворох **опавшей, почерневшей**, мокрой листвы под ним... За площадью опять тьма, дорога мимо убогого

кладбища, кресты которого точно ловят раскинутыми руками бегущие световые полосы автомобиля^[82].

Выделенные композиционные части рассказа сближаются на основе общих смыслов, которые выражают слова с семами 'тьма' (*темная, ночь, тьма, почерневшая*), 'смерть' (*мертвое, кладбище, опавшая*), 'осень' (*осень, осенняя*). Эти семантические ряды обрамляют текст, который характеризуется кольцевой композицией, и противопоставляются семантическому комплексу 'свет'. Использование же в тексте «олицетворяющих» эпитетов (*грустный фонарь, обнаженное дерево, бегущие световые полосы*) устанавливает параллелизм между изображаемыми реалиями и жизнью человека, затерянного в мире, где свет преходящ, а удел личности — одиночество (ряд слов именно с этой семой доминирует в центральной композиционной части, опущенной нами, и частично варьируется в последнем абзаце текста).

Рассмотрение семантической композиции — необходимый этап филологического анализа. Он особенно важен для анализа «бессюжетных» текстов, текстов с ослабленными причинно-следственными связями компонентов, текстов, насыщенных сложными образами. Выявление в них семантических цепочек и установление их связей — ключ к интерпретации произведения.

Итак, композиция литературного произведения базируется на такой важнейшей категории текста, как связность. В то же время повтор актуализирует отношения сопоставления и противопоставления: в

⁸² Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. — Т. 7.

сходстве проявляется контраст, а в противопоставлении — сходство. Повторы и оппозиции (противопоставления) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами.

Понятие композиции используется в современной лингвостилистике применительно к различным уровням текста: так, исследователями выделяются метрическая композиция (в стихотворных текстах), семантическая композиция, уже упоминавшаяся выше, грамматическая композиция (чаще всего синтаксическая). В основе этих типов композиции лежит представление о сочетании в определенной последовательности и взаимодействии в рамках текста разных метрических форм, смыслов (семантическая композиция), грамматических форм, синтаксических конструкций (грамматическая композиция) и др. В этом случае в центре внимания оказываются прежде всего речевые средства, организующие текст как частную динамическую систему.

Термин «композиция» в современной филологии оказывается в результате многозначным, что затрудняет его использование, см., например, мнение В. Тюпы: «В наиболее привычном смысле "построение" чего-либо целого из каких-либо частей — от "композиции фразы" до "композиции характера" — это вполне пустой термин, безболезненно, но и неэффективно приложимый к любому уровню организации литературного произведения»^[83]. Однако это базовое литературоведческое понятие в том случае, если оно используется для обозначения построения текста или его

⁸³ Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 54.

элементов как **системы** взаимосвязанных единиц, может быть эффективным на двух этапах филологического анализа: во-первых, на этапе знакомства с текстом, когда необходимо четко представить себе его архитектуру как выражение авторских интенций («Автора мы находим вне произведения как живущего своей биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как творцом и в самом произведении... Мы встречаем его (то есть его активность) **прежде всего в композиции произведения**: он расчленяет произведение на части»)^[84]; во-вторых, на завершающем этапе анализа: содержательность композиционной формы определяется на основе рассмотрения внутритекстовых связей разных элементов произведения, его субъектной и пространственно-временной организации, на основе выявления ведущих приемов построения текста (повторов, лейтмотива, контраста, параллелизма вплоть до «зеркального» отражения ситуаций, эллипсиса, монтажа и др.).

Для анализа композиции художественного текста необходимо уметь:

- выделять в его структуре значимые для интерпретации произведения повторы, служащие основой когезии и когерентности;
- выявлять семантические переклички в частях текста;
- выделять языковые сигналы, маркирующие композиционные части произведения;

⁸⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 403.

— соотносить особенности членения текста с его содержанием и определять роль дискретных композиционных единиц в составе целого;

— устанавливать связь повествовательной структуры текста как его «глубинной композиционной структуры» (Б.А. Успенский) с его внешней композицией.

Последовательно рассмотрим в композиционном отношении роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (на его материале будут показаны функции повторов в организации текста) и «Уединенное» В.В. Розанова (анализ его должен раскрыть особенности членения текста как композиционного фактора), а затем обратимся к одному из аспектов композиции произведения — его образному строю.

Повторы в структуре текста: роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»

Любой текст характеризуется наличием повторов, определяющих его связность. Понятие связности «в самом общем плане может быть определено через повтор; некоторая последовательное знаков на том основании расценивается как связная, что имеет, место повторяемость различных знаков, их форм, а также смыслов; повторяясь, они скрепляют, "сшивают" такую последовательность; в одно отдельное целое»^[85] (ср. «текст» — лат. *textum*— 'ткань'). Од-; нако созданием

⁸⁵ Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999. — С. 22.

связности не исчерпываются функции повтора Он играет не меньшую роль и в создании целостности текста.

Кроме того, повтор выполняет в тексте **усилительно-выделительную** и **композиционную функции**. Повтор служит для создания сквозных характеристик персонажа или изображаемой реалии (вспомним, например, такие повторяющиеся детали, как «халат» Обломова, «короткая губка» маленькой княжны в романе «Война и мир» и др.), соотносит разные субъектно-речевые планы текста, сближает или противопоставляет героев произведения, выделяет ведущие мотивы произведения.

На основе повтора развертываются образные поля текста, повтор связывает различные пространственные сферы и временные планы произведения, актуализирует смыслы, значимые для его интерпретации, при этом каждая повторяющаяся единица, как правило, характеризуется «приращением смысла».

В прозе XX в. количество повторов резко возрастает, а расстояние между ними заметно сокращается. Для текстов этого периода характерно повторение не только отдельных слов и словосочетаний, но и предложений, сложных синтаксических целых и их объединений (текстовых блоков). Усложняются и функции повтора.

Для композиции многих произведений XX в. характерен принцип лейтмотива, связанный с усилившимся в этот период взаимодействием прозы и поэзии. Этот принцип лежит, например, в основе первого романа М. Булгакова «Белая гвардия», весь текст

которого пронизан глубокими повторами^[86]. В нем взаимодействуют сквозные повторы, характерные для романа в целом (повторяющиеся образы метели, тумана, хаоса, апокалиптические образы и др.), повторы, связанные с его частными темами, повторы-лейтмотивы, устойчиво характеризующие персонажей.

Значимость повторов — основы семантической и образной композиции текста — сохраняется и в романе «Мастер и Маргарита», хотя число контактных глубоких повторов в нем заметно сокращается. Рассмотрим подробнее функции повтора в этом тексте.

Повторы образуют в тексте романа сложную, достаточно разветвленную систему. В нем используются:

I. Семантический повтор (повтор слов, содержащих одинаковые семы, в том числе ассоциативные, которые актуализируются в контексте):

*Приснилась неизвестная Маргарите местность — **безнадежная, унылая, под пасмурным** небом ранней весны. Приснилось это клочковатое бегущее **серенькое** небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявый мостик. Под ним **мутная** весенняя речонка, **безрадостные, нищенские** полуголые деревья, **одинокая** осинка, а далее — меж: деревьев, за каким-то огородом, — бревенчатое зданьице, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что. Неживое все кругом какое-то и до того **унылое**, что так*

⁸⁶ См.: Кожевникова Н.А. «О приемах организации текста в романе М.Булгакова "Белая гвардия"» и «Слово и сюжет в романе М.Булгакова "Белая гвардия"» // Уч. зап. Азербайджанского пединститута рус. яз. и литературы им. М.Ахундова. — Баку, 1973.-№3; 1974. — № 3.

и тянет повеситься на этой осине у мостика... вот **адское** место для живого человека^[87].

Разновидностями семантического повтора выступают:

1) точный лексический повтор:

— **Гори, гори**, прежняя жизнь!

— **Гори**, страдание! — кричала Маргарита;

2) синонимический повтор: — *Слушай **беззвучие**, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — **тишиной***; особенно интересны в тексте романа случаи, где использование членов синонимического ряда одновременно создает контраст:... *Что это вы так выражаетесь: по морде засветил? Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо*;

3) корневой повтор (повтор в тексте или его фрагменте однокоренных слов): *Во всей этой кутерьме запомнилось одно совершенно пьяное женское лицо с **бессмысленными**, но и в **бессмысленности** умоляющими глазами; В голове у него... **гудело**, как в трубе, и в этом гудении слышались клочки капельдинерских рассказов о вчерашнем коте; к*

⁸⁷ Все цитаты из романа «Мастер и Маргарита» приводятся по следующему изданию: Булгаков М. Избранное. — М., 1988. Отметим в этом фрагменте текста скрытую реминисценцию, источник которой — «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского (см. слова Свидригайлова: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо этого, представьте себе, будет там одна комната, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. 6 — С. 221).

сквозным повторам этого типа, организующим весь текст романа, относятся словообразующие пары *луна — лунный, ад — адский*. На базе корневого повтора возникают и развертываются текстовые словообразовательные гнезда с вершинами *огонь, свет, тьма*, сквозные для произведения в целом;

4) повтор тропов (прежде всего метафор), обладающих общими семантическими компонентами: в тексте романа, например, сближаются метафоры реки: *тускло отсвечивающие сабли, лежащие в открытых черных футлярах и тусклые лезвия рек*; образ этот мотивирован особой пространственной точкой зрения наблюдателя и связан с темой полета; в романе распространен и повтор метонимических обозначений, в том числе прилагательных и субстантивов, обозначающих лицо, см., например: *Низенький, совершенно квадратный человек..., в сиреневом пальто и лайковых рыжих перчатках, стоял у прилавка и что-то повелительно мычал. Продавец в чистом белом халате и синей шапочке обслуживал сиреневого клиента... У сиреневого не хватало чего-то в лице, а наоборот, скорее было лишнее — висящие щеки и бегающие глаза*; этот прием, отождествляющий человека и его внешние атрибуты, вообще характерен для прозы Булгакова;

5) повтор тропов, восходящих к одной модели и характеризующих разных персонажей, таково, например, использование образной параллели «боль (эмоция) — игла» в описаниях состояния Берлиоза, Никанора Ивановича, Лиходеева, Пилата, Маргариты, Мастера, ср.: *Сердце его [Берлиоза] стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, но с тупой иглой, засевшей в нем; И тем не менее где-то какая-то иголочка в самой глубине души покалывала председателя. Это была иголочка*

беспокойства; Затем, мгновенно, как будто из мозга выхватили иголку, утих висок (о Маргарите); И память Мастера, беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать;

б) деривационный повтор, или повтор слов, построенных по одной и той же словообразовательной модели (случаи его в этом романе Булгакова немногочисленны): *Ни **дуновения** ветерка, ни **шевеления** облака; Тут опять **закачались** и **запрыгали** язычки свечей, **задрезжала** посуда на столе.*

II. Повтор синтаксических конструкций одной структуры или их частей, имеющих одинаковую структуру (часто во взаимодействии с семантическим или лексическим повтором): *Молчали комнаты в подвале, молчал весь маленький домишко застройщика, и тихо было в глухом переулке; Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся непосильный груз, тот это знает.*

Из отмеченных типов повторов в тексте романа наиболее распространены собственно лексический (преимущественно дистантный) повтор и базирующийся на нем повтор определенных образных средств.

Для стиля Булгакова характерен особый тип лексического повтора — прием повтора одного и того же слова или сочетания слов в разных его значениях. Так, в пятой главе романа «Было дело в Грибоедове» повтор слова «лицо», связанный с метонимическим переносом, создает комический эффект. Ср.:

Чье-то ласковое, мясистое лицо, бритое и упитанное, в роговых очках появилось перед Иваном.

— Товарищ Бездомный, — заговорило это лицо юбилейным голосом, — успокойтесь!..

— Ты, — оскалившись, перебил Иван, — понимаешь ли, что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!

— Товарищ Бездомный, помилуйте, — ответило лицо, краснея, пятась и уже раскаиваясь, что ввязалось в это дело.

Повтор слова *ад* в той же главе (при характеристике «Грибоедова») связан с движением от переносного значения лексической единицы к актуализации прямого номинативного значения и переводит бытовое описание в иной сущностный план. Ту же функцию выполняет повтор прилагательного *адский* {*адская боль, адская жара, адские взрывы хохота, горячив адские топки*) в тексте всего романа. Особенно значим последний повтор, сближающий жару в Москве и адское пламя.

Регулярно повторяющиеся единицы, таким образом, последовательно расширяют свою семантику, реализуют в тексте деривационные и синтагматические связи, им присущие. Они служат не только фактором связности, но и средством создания **цельности** текста как его содержательного свойства, проявляющейся в семантической неаддитивности^[88]: текст как целое не равен сумме значений его элементов, он всегда «больше» суммы смыслов тех частей, из которых строится. Повторяющиеся единицы, например, кроме

⁸⁸ Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999.

актуализации компонентов своей собственной семантики, получают добавочные приращения смысла на основе учета традиционных символических ореолов слов, аллюзий, учета всего комплекса значений, закрепившихся за словом (образом) в литературе. Например, словосочетание, которое служит элементом портретного описания «скареда» Андрея Фомича — *маленький человек*, повторяясь затем как номинация в речи Геллы, приобретает обобщающее значение. «Блистательна скрытая ироничность Геллы, которая сообщает о приходе буфетчика Сокова: "Рыцарь, тут явился *маленький человек...*", ибо включает все богатство смыслов, обретенных словами "маленький человек" в истории языка и русской культуры»^[89].

Повторяющиеся единицы могут подвергаться семантической трансформации. В контексте всего романа преобразуются повторяющиеся фразеологические единицы с компонентом «чёрт» (и его производными). В образной структуре романа как целостного единства возрождается их внутренняя форма, в результате они, дефразеологизируясь, приобретают характер свободных сочетаний: в сценах, в которых они употребляются, нечистая сила появляется в ответ на зов персонажей; см., например:

а) — О, нет! — воскликнула Маргарита, поражая прохожих, — согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к черту на кулички...

⁸⁹ Яблоков Е.А. «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. — 1988. — № 2. — С. 28.

— Ба, — вдруг заорал Азazelло и, вылупив глаза на решетку сада, стал указывать куда-то пальцем.

б) [Мастер] воздел руки к небу и закричал:

— Вот, это черт знает что такое, черт, черт, черт! Маргарита стала серьезной.

— Ты сейчас гневно сказал правду, — заговорила она, — черт знает что такое, и черт, поверь мне, все устроит! — глаза ее вдруг загорелись...

См. также: *Ему [Степе] показалось, что кот возле кровати ушел куда-то и что сию минуту он головой вниз полетит к чертовой матери в преисподнюю.*

Повторы различных типов служат основой для развертывания сквозных семантических рядов текста. В романе взаимодействуют образные поля с доминантами *гроза, огонь, луна, солнце*. Отметим, например, повторяющийся образ солнца, которое *плавится: (ломается, разбивается)* в стеклах домов (образ стекла выполняет в этом случае функцию, аналогичную образу зеркала, и служит сигналом границы двух миров — потустороннего и посюстороннего), см., например, описания Москвы: *Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах **изломанно** и навсегда уходящее от Михаила Александровича **солнце...**; Бесчисленные **солнца плавили стекло** за рекою; В верхних этажах громад зажигалось **изломанное** ослепительное **солнце**; ...соткался в ...недавно покинутый город с монастырскими пряничными башнями, с **разбитым вдребезги***

солнцем в стекле. «Город с раздробленным солнцем — это гибнущий город»^[90].

Особенно разнообразны в тексте тропы, характеризующие луну и магический лунный свет (*лунная лента, лунная дорога, лунная река, лунные ковры* и пр.): *Лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит.* Как отмечает Е.А. Яблоков, «в аспекте проблемы Истины, которая проходит через все творчество Булгакова... "солнечному пути экстраверсии, рационального знания" здесь предпочтен "лунный путь интроверсии, созерцания, интуиции" (Юнг). Характерно, что истина открывается героине "Мастера и Маргариты" именно в лунном свете... Все явления Мастера связаны с луной»^[91].

При помощи повторов выделяются и противопоставляются друг другу основные сущностные координаты «ведомства»: «свет» и «тьма», реальный и ирреальный мир, — причем образы «света» и «тьмы» носят сквозной характер в творчестве Булгакова вообще. В то же время посредством повторов и размываются границы между разными мирами.

С противопоставлением реального и иллюзорного планов в тексте связаны повторяющиеся лексические единицы: «обман», «казаться», «мерещиться», «марево», «галлюцинация», «туман» (см. устойчивую образную параллель *туман — обман*). Одновременно регулярно повторяются слова и словосочетания, варьирующие

⁹⁰ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 45.

⁹¹ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001. — С. 389.

мотивы зеркала, сна, «испорченного телефона», которые служат метафорой неоднозначного отношения слова к реальной действительности, к другим «возможным мирам», «парадоксального соединения в слове функции отражения реальности и выражения мнимости... герои романа пребывают в пограничье между реальным миром и миром сказочного»^[92]. Таким образом, повторы подчеркивают множественность миров, представленных в тексте романа, подвижность границ между ними, неоднозначность выражаемых смыслов.

Для этической же проблематики романа значим повтор слов семантического поля «пороки/добродетели» (*зависть, трусость, жадность, милосердие, скарред* и др.). Отмеченные повторы дополняются повторами единиц особой тематической группы, формирующейся в тексте романа и связанной с мотивом творчества как поисков истины: в нее входят существительные *записи, роман, хроника, тема, видение, сон*, глаголы *написать, описать, угадать, видеть* и др. Этой группе противопоставляются лексические единицы, обозначающие точную (или неточную) передачу, установление или внешнюю фиксацию «фактов»: *следствие, разъяснение, слухи, шепот, объяснение* и др., см., например: *...в течение долгого времени по всей столице шел тяжелый гул самых невероятных слухов... Шепот «нечистая сила»... слышался в очередях, стоящих у молочных, в трамваях, в магазинах, в квартирах, в кухнях, в поездах...* Концентрация именно этих единиц в эпилоге романа создает комический эффект: *Еще и еще раз нужно отдать справедливость следствию. Все было сделано не только*

⁹² *Виноградова Е.М.* Правда о слове и правда слова в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Человек. Язык. Искусство. — М., 2001. — С. 34 — 35.

для того, чтобы поймать преступников, но и для того, чтобы объяснить все то, что они натворили. И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми и неопровержимыми.

Мотив же творчества посредством повторов связывает нескольких персонажей романа: Левий Матвей ведет «записи», которые) представляются другим недостоверными, Мастер создает роман, «достоверность» которого подтверждает рассказ Воланда (см. слова Мастера: *О, как я угадал! О, как я всё угадал!*). «"Угадав" истину и заговорив одним голосом с Воландом (который фактически цитирует роман), герой приблизился к пределу знания, к разрыву связей с земным миром... То обстоятельство, что герой "угадал" истину, парадоксально низводит его до роли переписчика некоего "пратекста"»^[93]. Сон Ивана, некогда написавшего антирелигиозную поэму, трансформируется в текст о казни Иешуа, ср. конец; 15 и начало 16 главы: *Ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением* (гл. 15). *Солнце уже снижалось над Лысой горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением* (начало гл. 16). Отдельные мотивы романа Мастера о Пилате повторяются затем в «видениях» Ивана: *В дремоте перед Иваном является неподвижный в кресле человек, бритый, с издерганным желтым лицом, человек в белой мантии с, красной подбивкой, ненавистно глядит в пышный и чужой сад. Видит Иван и безлесый желтый холм с опустевшими столбами и перекладинами. Сон*

⁹³ Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001. — С. 241 — 243. См. там же: «Представ гениальным историком, "восстановив" историческую реальность в ее живой первозданности, Мастер как "культурный герой" и как художник... оказался ниже Левия Матвея, слепо верившего в свою правду...».

Ивана продолжают главы романа Мастера (гл. 25, 26). Завершение же романа о Пилате дается уже в авторском повествовании. Таким образом, сложная субъектная организация романа находит отражение в ряде дистантных повторов выделяющих разных авторов «текста в тексте».

Множественности субъектов (авторов текста и метатекста) соответствует множественность адресатов, среди которых выделяются внутренние адресаты (Берлиоз, Иван, Маргарита) и внешние, прежде всего абстрактный адресат — читатель, к которому неоднократно обращается автор; ср.: *За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!*

Такие персонажи романа, как Иван и Маргарита, сближаются на основе общего для них семантического признака «активность творческого восприятия». Сны Ивана, связанные с «пробуждением» его исторической памяти, продолжают «роман», Маргарита перечитывает его сохранившиеся фрагменты, именно с ее чтением (памятью) связан сквозной повтор фрагмента о тьме, ее обращение к тексту мотивирует переход к двум последним главам романа Мастера.

Таким образом, ряды повторов разных типов выполняют тек-стообразующую функцию на разных уровнях произведения и значимы для организации повествования.

Повтор различных лексических единиц отражает множественность точек зрения, представленных в повествовательной структуре романа, ср., например, использование однокоренных слов *кот* — *котище* и *воробей* — *воробушек* в главе 18, мотивированное

изменением точки зрения: *В передней никого не было, кроме громаднейшего черного кота, сидящего на стуле (точка зрения Поплавского); ...перед камином на тигровой шкуре сидел, благодушно жмурясь на огонь, черный котище (точка зрения буфетчика Сокова).*

Повторы в тексте романа связывают речь повествователя и речь разных персонажей. Так, элементы внутренней речи Понтия Пилата (гл. 2): *И тут прокуратор подумал: «О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде ...Мой ум не служит мне больше...» И опять померещилась ему чаша с темною жидкостью. «Яду мне, яду!»* — соотносятся с эмоциональной речью повествователя, ср.: *И плавится лед в вазочке и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..». Обращение-рефрен «О боги...» повторяется в речи Пилата, Мастера и Ивана Николаевича (после того как Иван Бездомный сознает себя учеником Мастера), ср.: [Мастер] *...обращаясь к далекой луне, вздрагивая, начал бормотать: — И ночью при луне мне нет покоя*^[94] *зачем потревожили меня? О боги, боги...; — Лжет он, лжет! О боги, как он лжет! — бормочет, уходя от решетки, Иван Николаевич, вовсе не воздух влечет его в сад...**

Не менее важен повтор для семантической композиции романа. Особенно значим для нее повтор, отражающий разные точки зрения на соотношение такого порока, как трусость, с другими нравственными качествами. Так, Афраний передает последние слова Иешуа: *Единственное, что он сказал, это, что в числе*

⁹⁴ Ср.: Он [Пилат] говорит, — раздался голос Воланда, — одно и то же, он говорит, что при луне ему нет покоя.

человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость. С этим мнением полемизирует Понтий Пилат: *...трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: Это **самый страшный порок***. Мнение Пилата выражено в его внутреннем монологе, передаваемом в форме несобственно-прямой речи, на фоне которой неожиданно появляется местоимение «я». Границы между речью повествователя и несобственно-прямой речью персонажа в результате оказываются предельно размытыми, а повествовательный отрезок характеризуется диффузностью точек зрения: определение трусости соответственно может относиться как к субъектно-речевому плану Пилата, так и к плану повествователя (ср. с описанием «Грибоедова»).

В «записях» Левия повторяется точка зрения Иешуа: *...в после них отрезках пергамента он разобрал слова: «большого порока... трусость»*. Наконец, в главе 32 «Прощание и вечный приют» точка зрения Пилата отсылает Воланд: *Если верно, что трусость **самый тяжкий порок**, то, пожалуй, собака в нем не виновата*. Повторяющиеся компоненты, как мы видим, характеризуются переменным лексическим составом, варьирование которого отражает разные точки зрения на место трусости в иерархии человеческих пороков. Повторы включаются в разные модальные рамки и оказываются полемичными по отношению друг к другу. Данный четырехкратный повтор выделяет одну из важнейших этических проблем романа — проблему трусости, которая оказывается значимой как «романе о Пилате», так и в «современных» главах.

Повтор не только выделяет основные семантические линии текста, но и выполняет в романе важнейшие композиционные функции — функцию **устойчивой характеристики персонажей** функцию **сближения (противопоставления) разных пространственно-временных планов, ситуаций, образов**. Первая функция традиционна для русской прозы. Она связана с использованием повторяющихся обозначений деталей внешности, одежды или поведения персонажа на протяжении всего произведения. Так, доминантой описания Левия служат определения *чернобородый, оборванный, мрачный*, появления Азазелло сопровождаются повтором прилагательных *рыжий, рыжеватый* и детали *торчащий и рта клык*; описания Мастера строятся на повторе речевых средств с семами 'тревога', 'страх' (*встревоженные глаза, беспокойные глаз*' и др.); в описаниях Пилата последовательно повторяется сочетание *белый плащ с кровавым подбоем* (с частичной заменой компонентов, например *плащ с багряной подбивкой*).

Своеобразие романа Булгакова, однако, в том, что его персонажи даны в разных ипостасях, связаны с разными пространственно-временными измерениями, и устойчивая характеристика, основанная на ряде повторов, для части из них сменяется затем другой, отражая их трансформацию в одном из изображаемых миров; см., например:

Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть расшвыряла ее клочья по болотам. Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим плутом, какой существовал когда-либо в мире...

Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Аззелло. Луна изменил и его лицо. Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Аззелло были одинаковые, пустые черные, а лицо белое и холодное. Теперь Аззелло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца.

Повторы речевых средств и ситуаций последовательно соотносят разные образы романа. С их активным использованием связан принцип двойничества персонажей, который лежит в основе системы перекрещивающихся образов: Левий Матвей — Маргарита, Левий Матвей — Иван, Иуда — Алоизий Магарыч^[95], Пилат — Фрида. Мастер сближается в тексте романа как с Иешуа, так и с Пилатом (это подчеркивается общим для сфер этих персонажей повтором лексических средств с семами 'страх', 'тоска', 'беспокойство'). Переклички между образами могут быть неявными, но могут и мотивироваться в тексте, эксплицироваться в нем путем прямых сравнений, см., например, слова Маргариты: *Я вернулась на другой день, честно, как обещала, но было уже поздно. Да, я вернулась, **как несчастный Левий Матвей**, слишком поздно!*

Сопоставление ситуаций посредством частичных повторов может сопровождаться комическим снижением одной из них, см., например, параллели Иванушка — Иешуа, Стравинский — Пилат: *Он [Иван Бездомный] был в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди*

⁹⁵ См., например: *Лескис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1979. — № 1.

английской булавкой была приколата бумажная иконка... и в полосатых белых кальсонах. Правая щека Ивана Николаевича была свежеизодрана; Впереди всех шел тщательно, по-актерски бритый человек лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами... Вся свита оказывала ему знаки внимания и уважения, и вход его получился потому очень торжественным. «Как Понтий Пилат!» — подумалось Ивану...

Повтор сближает многие ситуации романа. Так, «московские» сцены последовательно соотносятся с балом у Воланда, ср., например, полонез, который исполняет на балу *вездесущий* оркестр и хриплый рев полонеза, который *вырывается из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов*. Москвичи оказываются в числе гостей Воланда, их удел, таким образом, невозможность истинного воскресения: *Толпы гостей стали терять свой облик. И фрачники и женщины распались в прах.*

Трижды в тексте романа повторяется описание «дьявольского» танца — фокстрота «Аллилуйя» (джаз в «Грибоедове», пляска воробушка — одного из воплощений нечистой силы, наконец, бал у Воланда), ср.:

а) И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку «Аллилуйя!!». Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала... Словом, ад;

б) На эстраде... теперь бесновался обезьяний джаз. Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала... На

зеркальном полу несчитанное количество пар, словно, слившись, вертясь в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути.

Фокстрот «Аллилуйя» рисуется в романе как «гротескное превращение молитвы в танец», как элемент черной мессы^[96]. Повтор этого образа подчеркивает дьявольское начало в московском быте и дополняется другими повторами, развивающими мотив «адского» концерта, разворачивающегося в городе, см., например:

Оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш...

На барьер лезли любопытные, слышались адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые золотым звоном тарелок из оркестра.

Преследование Бездомным Воланда сопровождается «ревом полонеза», а затем арией Гремина, полет Маргариты — звуками вальсов и маршей. Разнообразные звуки, сливающиеся в «шум», «грохот», «рев», противопоставляются мечте Мастера о тишине:

— Я знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик.

Это противопоставление делает особенно значимым четырехкратный повтор ситуаций, в которых главные герои романа «страшно (пронзительно)» кричат, и саму

⁹⁶ Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М., 1988. — С. 287.

их последовательность. Во второй главе «таким страшным голосом, что Иешуа отшатнулся», Пилат кричит, что царство истины никогда не настанет. В главе 31 *над горами прокатился, как трубный голос, страшный голос Воланда: — Пора!!* В главе 32, требуя милосердия к Пилату (повторение ситуации с Фридой), *пронзительно крикнула Маргарита — и от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну.* Наконец, в гром, разрушающий горы, превращается крик Мастера: — *Свободен! Свободен! Он ждет тебя!*

Окончание Мастером романа о Пилате оказывается последним моментом исторического времени, сменяющегося вечностью. Это и торжество милосердия, одного из проявлений божественной истины.

Повторы — основа сближения «ершалаимских» и «московских» глав романа, переключки между которыми многочисленны. Так, соотносятся описания грозы в Москве и Ершалаиме, связанные с обратимостью тропа, ср.: *Администратор протер глаза и увидел, что над Москвой низко ползет желтобрюхая грозовая туча. Вдали густо заворчал. — По небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозовая туча. Края ее уже вскипали белой пеной, черное дымное брюхо отсвечивало желтым. Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити.*

«Параллель "Москва — Ершалаим" является одной из наиболее очевидных в романе... Упомянем и другие детали антуража: кривые узкие переулки Арбата — Нижний город, толстовки — хитоны, два пятисвечия над Храмом Ершалаимским в ночь Пасхи — десять огней в окнах "учреждения" в ту же ночь. Даже подсолнечное масло Аннушки, сыгравшее такую роковую роль в судьбе

Берлиоза, соответствует розовому маслу Пилата»^[97]. Театр «Варьете», связанный с мотивами балагана и одновременно бесовского шабаша^[98], соотносится с образом Лысой горы — места казни Иешуа — и традиционного места шабаша, образуя амбивалентное единство.

И в «московских», и в «ершалаимских» главах повторяются речевые средства, обозначающие зной, «безжалостный солнцепек». Сквозной образ романа — образ тьмы, обрушивающейся на Великий город, — связывается как с Москвой, так и с Ершалаимом, ср.: *Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, спустилась с неба бездна и залила ...Дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете; Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город [Москву]. Исчезли мосты, дворцы.*

Образ «кромешной тьмы, пожирающей все», предваряется производным от него эсхатологическим образом тучи, идущей с запада, который повторяется в финале уже в видениях Ивана («туча... кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф»). Если в финале романа «Белая гвардия» мир «облекает завес бога», то в «Мастере и

⁹⁷ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1993. — С. 43.

⁹⁸ Там же. — С. 46.

Маргарите» небосвод над Москвой закрывает черный плащ Воланда.

В образный ряд, связанный с мотивом тьмы, включаются в финале и повторяющиеся обозначения природных явлений: [Маргарита] *думала, что, возможно... и самый конь — только глыба мрака, а грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд.*

Повторы, наконец, сближают изображение обитателей двух городов, таков, например, образ «волны» голосов в сцене казни Иешуа и в сцене в «Грибоедове». В финале романа образы двух городов объединяются в одном из контекстов.

Таким образом, повторы пронизывают весь текст романа. Часть из них характерна и для других произведений Булгакова, см., например, образ «адского концерта» в «Зойкиной квартире», «тьмы» и «иглы» в драме «Бег».

Повторы маркируют переход от одной главы романа к другой. Они используются на стыках тринадцати глав текста, для строения которых характерен прием подхвата — использование последних слов предшествующей главы в начале последующей^[99], ср., например, конец первой главы и начало второй: *Все просто: в бело, плаще...* (гл. 1) — *В белом плаще с кровавым подбоем...* (гл. 2).

На стыках первой и второй частей романа используются повторяющиеся элементы метатекста — обращение автора к читателям: *За мной, читатель!*

⁹⁹ Прием повтора-«подхвата» отмечен И.Л. Галинской в работе «Загадки известных книг». — М., 1986. — С. 105-108.

(конец гл. 18 и начало гл. 19). Этот повтор разрушает замкнутость внутреннего мира текста и соединяет изображаемое с внетекстовой действительностью.

Концентрация повторов, отражающих основные сюжетные линии романа и выделяющих его сквозные образы, характеризует эпилог, см., например:

Будит ученого и доводит его до жалкого крика в ночь полнолуния одно и то же. Он видит неестественность безносого палача, который подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьем в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестоса...

От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начищает иди к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом.

В эпилоге «за пределы романа выведена та сила, которая породила и формировала роман о Пилате и само земное существование вание которой придавало происходящему черты события, драмы истории, протяженности... Вместо постижения (путем угадывания или видения) и воплощения — бесконечное воспроизведение одних и тех же картин»^[100].

Таким образом, в романе «Мастер и Маргарита» представлен система повторов, конфигурация и позиция которых в тексте определяют особенности композиции и образной системы произведения. Это повторы языковых средств, мотивов, ситуаций, образов. Основным приемом, определяющим структуру текста, служит прием

¹⁰⁰ Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979. — С. 185.

лейтмотива. Это такой принцип построения текста, при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»^[101]. Повторы дополняются многочисленными историко-культурными и литературными реминисценциями. Повторяющиеся речевые средства пересекаются, объединяются в ряды и поля, вступают в родовидовые (тьма — туча), синонимические и антонимические отношения (солнце — луна; ночь — свет и др.). Повторы соотносят различные пространственно-временные планы текста, связывают «ершалаимские» и «московские» главы, проецируя историю на современность, открывают во временном вечное, они актуализируют смыслы, важные для семантической композиции романа, и определяют «однородность» изображаемых в нем фантастического и реально-бытового миров.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ Е.Замятина «Пещера». Выделите повторяющиеся элементы в его тексте. Определите типы повторов. Какие позиции занимают повторы в тексте?

2. С какими рядами повторов связано заглавие рассказа — «Пещера»? Определите смысл заглавия.

¹⁰¹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1993. — С. 30.

3. Выделите сквозные образы рассказа. Покажите, как они взаимодействуют друг с другом в тексте. Определите, в чем проявляется вариативность и устойчивость этих образов.

4. Выделите ключевые оппозиции текста рассказа, в которых участвуют повторы.

5. Определите основные функции повторов в тексте рассказа. В чем своеобразие композиции и речевой организации рассказа Е.Замятина?

Прокомментируйте высказывание писателя: «Если я верю в образ твердо — он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать **интегральным** — распространиться на всю вещь от начала до конца»^[102]. Приведите примеры интегральных образов.

«Уединенное» В.В. Розанова: структура текста

«Уединенное» (1912)^[103] В.В.Розанова уже его современниками было оценено как произведение экспериментальной формы, фиксирующее «восклицания, вздохи, полумысли, почувства», которые «сошли прямо с души, без переработки», и разрушают границы между

¹⁰² *Замятин Е.* Соч. — М., 1988. — С. 470.

¹⁰³ Все цитаты из «Уединенного» В. В. Розанова приводятся по изданию: *Розанов В. В. Уединенное.* — М., 1990.

художественным текстом и текстом документальным или «мимолетной» записью. Для «Уединенного» характерна свобода композиции, которая сочетается с предельной субъективностью и динамизмом переключений из одного стилистического регистра в другой. Ассоциативному характеру повествования соответствуют принцип «мозаики» в соположении элементов текста и особая синтаксическая организация.

Объемно-прагматическое членение предельно мелко.

Текст «Уединенного» состоит из небольших по объему, разно-темных и, как правило, тематически гомогенных фрагментов, каждый из которых является и композиционной единицей произведения, и коммуникативно-смысловым сегментом целого. Не случайно В. В. Розанов считал необходимым, чтобы каждый фрагмент печатался на отдельной странице, вне связи с другими, как обычно: печатаются поэтические тексты. Требование это, однако, было выполнено лишь однажды — в первом издании «Уединенного». Границы каждого фрагмента строго определены, традиционные средства межфразовой связи, объединяющие компоненты текста и используемые внутри них, при этом отсутствуют: каждый фрагмент в результате может восприниматься как самостоятельная и; автономная миниатюра. Отношения когезии, таким образом, в; тексте ослаблены.

В то же время ряд первых фраз фрагментов-миниатюр начинается сочинительным союзом, сигнализирующим о связи с неким предтекстом. Этим предтекстом служит, однако, не предшествующая повествовательная единица, а не выраженное словесно

содержание. За текстом остается «смысловое пространство», I рожденное мыслью повествователя и связанными с ней эмоциональными ассоциациями, читателю же предлагается только знакомство с развитием этой мысли или ее итогом: *...а ведь по существу — Боже! Боже! — в душе моей вечно стоял монастырь; И только одно хвастовство, и только один у каждого вопрос: «Какую роль при этом (здесь и далее выделено Розановым. — Н.Н.) я буду играть?»*

Наличие скрытых смыслов, мотивирующих использование сочинительной связи, углубляет и усложняет структуру текста. Ту же функцию выполняют средства выражения согласия-несогласия, открывающие начальные предложения фрагмента: *— Да, все так, — и просвещение, и связь с идеями времени... Но она готовит хорошее наследство внукам, прочное и основательное...*

Использование в начале фрагментов синтаксических конструкций, предполагающих предтекст и, следовательно, обладающих известной незавершенностью, даже синсемантичностью (смысловой неполнотой), — знак неисчерпанности авторской «сырой» мысли. «Собственно, каждая мысль, схваченная в момент ее рождения, гениальна, если она мысль (выделено М.О. Меньшиковым. — Н.Н.), а не бессмыслица. В этом очарование многих писателей, прелестных своей непосредственностью, например В.В. Розанова. Он ухитряется схватывать мысль еще до рождения ее и даже до зачатия, в ее трансцендентном, так сказать, бытии...»^[104]. «Бытие» мысли — завершенной и в то же время всегда связанной с

¹⁰⁴ Меньшиков М.О. Сырые мысли // Новое время. — 1914. — 9 марта.

другими — и отражается в членении «Уединенного». Один и тот же фрагмент текста может характеризоваться и самостоятельностью, проявляющейся в его структурной отграниченности и отсутствии формальных средств связи с соседними миниатюрами, и особой синсемантической открытостью, которая определяется наличием имплицитных смыслов и опущенным предтекстом, ориентацией на необозначенное «пространство мысли».

Отказ от традиционных синтаксических связей — «форма утверждения приоритета индивидуального и тем самым неповторяемого над общезначимым и потому повторяемым, механически воспроизводимым»^[105]. Связному тексту жесткой жанровой формы Розанов противопоставляет свободное объединение фрагментов-миниатюр, при этом целостность всего текста определяется не столько межфразовыми связями, сколько движением сквозных семантических рядов, повторами ключевых слов, вводящих инвариантные темы «Уединенного» (*душа, литература, Россия* и др.). Таким образом, особенно значим для этого текста такой вид связности, как когерентность.

Утверждение права автора на индивидуальный синтаксис определяет не только своеобразие членения текста «Уединенного» в целом, но и широкое использование экспрессивных способов расчленения отдельных его компонентов. Выражая свои коммуникативные намерения, автор то выделяет одну из частей высказывания крупным планом, то вносит в начало фрагмента словоформу или предложение, выражающее гипертему (***О своей смерти:*** «Нужно,

¹⁰⁵ Носов С. В.В. Розанов. Эстетика Свободы. — СПб., 1993. — С. 90.

*чтобы этот **сop** был выметен из мира». И вот когда настанет это «**нужно**» — я умру), то делает самостоятельными высказываниями зависимые элементы и части предложения, то вообще разрушает цепочку синтаксических зависимостей:*

Недодашь чего — и в душе тоска. Даже если недодашь подарок. (Девочка на вокзале, Киев, которой хотел подарить карандаш-«вставочку», но промедлил, и она с бабушкой ушла.)

Перед нами новый тип синтаксической организации произведения, существенно отличающийся от иерархической прозы XIX в. Одним из первых в начале XX в. В.В. Розанов широко использует сегментацию и парцелляцию как особые способы экспрессивного расчленения целостного текста. Эти приемы в дальнейшем получили интенсивное развитие в художественной и газетно-публицистической речи XX в.

Фрагментарность — ведущий композиционный принцип «Уединенного». Он обуславливает такие признаки структуры текста, как прерывистость, усиление дистантных семантических связей, отказ от внешней иерархии составляющих произведение частей. В этом плане «Уединенное» В. В. Розанова — один из первых опытов фрагментарного дискурса в мировой литературе, причем опыт, предвосхищающий развитие принципа нонселекции, переосмысляющего литературную коммуникацию в целом.

Утверждение индивидуального начала, определяющее свободу! синтаксических связей, и отказ от жесткой регламентации форм проявляются в использовании авторской ненормативной пунктуации, оформляющей «нечаянные восклицания», «вздохи,

полумысли, почувства»: *Просто, — душа живет; Одному лучше — потому, что, когда один, — я с Богом.*

Свободе построения и членения текста соответствует, как мы видим, и свобода пунктуационного оформления, при этом на первый план выдвигаются интонационная и эмоционально-экспрессивная функция знаков препинания.

Для текста «Уединенного» характерно обнажение процесса создания произведения, более того — обнажение процесса речемыслительной деятельности автора вообще. Это находит выражение в особом способе оформления фрагментов-миниатюр, которые чаще то завершаются указаниями на место, время и ситуацию рождения! той или иной записи или форму ее фиксации, например: *на извозчике ночью; на обороте транспаранта; Луга — Петербург, вагон; наш подошве туфли; купанье; лето 1911 г.*

Эти указания, определяющие пространственно-временные координаты фрагмента, замыкают его, но при этом оформляются как вставные конструкции и образуют в тексте особую систему! Они обычно представлены датами и словоформами (словосочетаниями) с локальным или временным значением, например! *23 июля 1911 г.; в нашей редакции; в университете; на Троицком мосту.*

Указания на место и время, оформленные как квазивставки предельно лаконичны, они могут включать сокращения, а обозначения ситуации, в которой фиксируется та или иная запись, носят подчеркнуто бытовой характер, тем самым имитируется небрежное, «домашнее» оформление текста, отображающее свободу субъективного выражения и условность адресата:

Шумит ветер в полночь и несет листы... Так и жизнь в быстротечном! времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, по! лучувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, — без всего постороннего... Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги, под рукой) заносить, — и они умирают.

Такое использование указаний обнажает обращенность автор-! ского слова на самого говорящего, совмещение в одном лице и повествователя, и адресата текста, т. е. установку на автокоммуни! кацию. Автокоммуникативной направленностью всегда обладаю тексты таких жанров, как дневник, исповедь, воспоминания. Связи именно с ними особенно значима для «Уединенного», при этом Розанов «полюемически интегрирует разные жанровые традиции интеллектуальной прозы, он использует исповедальность дневника для глубокого аналитически-рефлексивного самораскрытия, эссеистскую субъективность литературно-критических заметок... этико-философский рационально-логический анализ "опытов"»^[106], фрагментарность же композиции подчеркивает отказ от жесткого жанрового канона. Если жанр — форма освоения и «завершения» действительности (М.М. Бахтин), то жанровый полигенезис «Уединенного» — своеобразное утверждение незавершенности бытия, открытости личности и множественности «я». Предельная субъективность произведения — знак

¹⁰⁶ Филат Т.В. О жанровом полигенезисе произведения В.В.Розанова «Уединенное» // Розановские чтения. — Елец, 1993. — С.9.

усиления авторского начала в литературе XX в. Если развитие русской литературы XIX в. в целом характеризовалось постепенным развитием плана персонажа, то «Уединенное» Розанова — максимальное развертывание, напротив, плана автора, проявление открытой субъективности, отражающейся и в характере указаний.

Расположение указаний и их последовательность в произведении динамичны: если в начале текста преобладают локальные конкретизаторы, то во второй его части доминируют уже временные указатели, точно фиксирующие время записи, ср.: *16 декабря 1911 г.; 18 декабря 1911 г.; 21 декабря 1911 г.; 23 декабря 1911 г.* В результате в тексте возникает подвижная временная перспектива. Отсутствию линейной связи фрагментов на синтаксическом уровне, их тематической разноплановости и раскованности соответствует их достаточно строгая последовательность во времени. Характер же пространственно-временных указаний и их позиция вызывают ассоциации со стихом: фрагмент уподобляется лирическому стихотворению.

Система указаний дополняется внутритекстовыми комментариями, которые также оформляются как вставные конструкции и часто объединяются в один ряд с пространственно-временными конкретизаторами: *Как «матерый волк» он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу* (О Щедрине, вагон).

Внутритекстовые комментарии в отличие от указаний, обычно моделирующих автокоммуникацию и имитирующих беседу автора с самим собой, воссоздают коммуникативную ситуацию «общения» автора с читателем. Они называют тему текстового фрагмента,

обозначают объект оценки и восстанавливают пропущенное в неполном предложении имя субъекта: *...И она меркла, меркла неудержимо... (за нумизматикой, о Башкирцевой); Вечно мечтает, и всегда одна мысль: — как бы уклониться от работы (русские).*

Внутритекстовые комментарии, как и указания на место и время, располагаются обычно в конце фрагмента, маркируя его границу, и выступают как квазивставки. Исключение составляют выделения темы, связанной с «другом»: ряд фрагментов «Уединенного» имеет заглавие «Ваша мама» и содержит указание на конкретного адресата, например: *Ваша мама (Детям); Мы прожили тихо, день за днем, многие годы. И это была лучшая часть моей жизни. (25 февраля 1911 г.).*

Озаглавленные фрагменты текста посвящены В.Д.Рудневой. Использование для них особой системы оформления — знак их лирической выделенности в произведении. Повтор заглавия устанавливает внутритекстовые связи между фрагментами, развивающими сквозную в «Уединенном» тему «друга», и выделяет одного из возможных адресатов произведения (см. форму притяжательного местоимения *Ваша*), в результате подчеркивается множественность адресатов текста: сам автор, внешний адресат — читатель, дети, «друг» и др.

Тема фрагмента в «Уединенном», как мы видим, часто определяется не в его рамках, а в попутном комментарии, которым обычно завершается эта часть текста.

Построение любого высказывания основано на связи темы и ремы, а коммуникативная организация текста предполагает повтор или смену тем, их развертывание и

трансформацию в ремы соседних предложений. Текст же «Уединенного» — это текст, состоящий из фрагментов, в которых тема ведущего высказывания часто опускается; текст, таким образом, носит подчеркнуто **рематический** характер. Этим он близок к разговорной речи, в которой в ситуации непосредственного общения в ситуативно обусловленном диалоге тема может быть опущена к внутренней речи и дневниковым записям, предназначенным только для их автора.

Синтаксис «Уединенного» отражает две контрастные авторские установки: установку на автокоммуникацию и установку на активный диалог с читателем. Первая, как уже отмечалось, проявляется в широком использовании разговорных синтаксических I структур и резкой смене функциональных и эмоциональных типов предложений, вторая — в обращении к вопросительным предложениям, создающим своеобразную драматизацию текста, к побудительным конструкциям:

Знаете ли вы, что религия самое важное, самое первое, самое нужное?

Живи каждый день так, как бы ты жил всю жизнь именно для этого дня.

Созидайте дух, созидайте дух! Смотрите, он весь рассыпался...

Особенно часто используются в тексте вопросительные предложения. Они, однако, неоднородны. В «Уединенном» представлены и вопросо-ответные комплексы, и собственно вопросы, и эмотивные вопросительные конструкции, и риторические вопросы, когда автор не утверждает категорически свою точку зрения, а апеллирует к мнению адресата, хотя уже

предполагает искомый ответ: *Кто с **чистой душой** сходит на землю? О, как нужно нам **очищение** (зима — 1911 г.). Да, может быть, и неверен «план здания»: но уже оно бережет нас от дождя, от грязи: и как **начать рубить** его? (вагон; о церкви).*

Вопросительные предложения различаются и по характеру адресата. Наряду с вопросами, адресованными читателю, последовательно используются вопросы, непосредственно обращенные автором к самому себе, например: *Пишу ли я «для читателя»? Нет, пишешь для себя... Что же ты любишь, чужак? Мечту свою.*

Таким образом, и в использовании вопросительных конструкций проявляется характерное для текста «Уединенного» в целом взаимодействие автокоммуникации и диалогизации. Степень диалогизации увеличивается за счет включения в текст:

1) цитируемых диалогов с конкретным собеседником;

2) воображаемых диалогов, специально моделируемых автором;

3) условных диалогов персонифицированных абстрактных начал, ср.:

1) «Что ты все думаешь о себе. Ты бы подумал о людях».

Не хочется. (СПб. — Киев, вагон).

2) Народы, хотите ли я вам скажу громовую истину, какой вам не говорил ни один из пророков...

— Ну?.. Ну?.. Хх...

— Это — что частная жизнь выше всего.

— Хе-хе-хе!.. Ха-ха-ха!.. Ха-ха!

— Да, да! Никто этого не говорил, я — первый... Просто, сидеть дома и хотя бы ковырять в носу и смотря на закат солнца...

3) «Счастье в усилении», говорит молодость. «Счастье в покое», говорит смерть.

«Все преодолеть», говорит молодость.

«Да, но все кончится», говорит смерть. (Эйдкунен — Берлин, вагон).

Текст Розанова вступает в диалог и с другими текстами. Для структуры произведения характерны развернутые цепочки межтекстовых связей, образуемых прежде всего цитатами и реминисценциями. Неатрибутированные цитаты часто свободно ассимилируются авторским словом, а «точечные цитаты» (имена литературных персонажей) служат формой обобщения и способом образной характеристики: *...Второй был «Тентетников», просто гревший на солнце брюшко...; Я вечный Обломов.*

Отличительным признаком структуры «Уединенного», как и других произведений Розанова, является **полицитатность**: цитаты не столько отсылают этот текст к отдельным «чужим» произведениям, сколько соотносят его с типологическими особенностями Целых художественных систем (например, русского классицизма, Некрасова, Салтыкова-Щедрина) и нехудожественных текстов русской словесности в целом (включая и «тексты» биографии, поведения писателей). Эта форма межтекстовых связей в дальнейшем получит развитие в русской литературе, особенно в конце XX в.

Диалогизированный и экспрессивно расчлененный текст «Уединенного» характеризуется стилистической оппозицией. Это противопоставление разговорных конструкций книжным. С одной стороны, в тексте, как уже отмечалось, используются разговорные синтаксические построения. Это, например, предложения с постпозитивной частицей *то*, полипредикативные конструкции с ослабленными синтаксическими связями и размытыми отношениями, предложения, включающие в свой состав субстантивированные глагольные формы или сочетания *и*, следовательно, характеризующиеся ненормативной сочетаемостью, неполные предложения с опущенным предикатом, ср.:

Ах, люди: — пользуйтесь каждым-то вечерком, который выйдет ясным. Скоро жизнь проходит, пройдет, и тогда скажете «Насладился бы», а уж нельзя: боль есть, грусть есть, «некогда»! Нумизматика — хорошо и! нумизматику; книга — пожалуй, и книгу; В России вся собственность! выросла из «выпросил» или «подарил» или «кого-нибудь обобрал».

Разговорные синтаксические построения в «Уединенном» воссоздают образ человека «частного», «субъективного», стремящегося к максимальной полноте выражения, но пренебрегающего стандартными способами оформления мысли. Отсюда — тенденция к высвобождению синтаксически связанных слов, использование свернутых синтаксических построений, восходящих к разговорной речи, акцентирование отдельных компонентов высказывания, общая «раскованность» синтаксических связей, приводящая в ряде случаев к ненормативным, нестандартным построениям, например: *Рок Горького — что он попал в*

славу, в верхнее положение; Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться.

С другой стороны, в тексте «Уединенного» столь же последовательно используются книжные синтаксические конструкции. Это Прежде всего предложения с настоящим гномическим, т.е. с формой сказуемого, которая имеет временной план постоянного признака. Эти конструкции с обобщающим значением оформляют афоризмы, сентенции и парадоксы Розанова: *Кто любит русский народ — не может не любить церкви; Судьба бережет тех, кого она лишает славы; Печать — пулемет, из которого стреляет идиотический унтер.*

Фрагменты-афоризмы взаимодействуют в тексте «Уединенного» с особыми ритмизированными построениями, имеющими строфическую форму. Такие фрагменты текста близки к стихотворениям в прозе:

Тихие, темные ночи...

Испуг преступленья...

Тоска одиночества...

Слезы отчаянья, страха и пота труда...

Усиление стихового начала проявляется также в актуализации звуковых повторов, «сцепляющих» фрагмент, в широком использовании цитат из поэтических произведений, пронизывающих текст «Уединенного». Размывание жанровых границ, границ между художественным текстом и «домашней» речью сочетается с разрушением границ между стихом и прозой. «В условиях малого абсолютного объема

фрагментов актуализируется вертикальный ритм, не свойственный прозаическим структурам»^[107].

Синтаксические контрасты дополняются в «Уединенном» контрастами лексико-семантическими. Максимальная расчлененность текста оборачивается его внутренней целостностью и стройностью, автокоммуникация сочетается с активным диалогом с внутренним и внешним адресатом, субъективность частных записей — с обобщениями разного типа, разговорные синтаксические средства взаимодействуют с книжными построениями, с собственно прозаическими фрагментами объединяются ритмизированные фрагменты со строфической формой, лирическая экспрессия дополняется риторической, высокое совмещается с низким, бытовым и «домашним». Так возникает текст совершенно новой формы, которую сам В. В. Розанов определял как «форму Адама»: «Это форма и полная эгоизма и без — эгоизма... Для крупного и мелкого есть достигнутый **предел вечности...** И он заключается просто в том, чтобы "река текла как течет", чтобы "было все как **есть**". Без выдумок. Но "человек вечно выдумываете". И вот тут та особенность, что и "выдумки" не разрушают истины факта: всякая греза, пожелание, паутинка мысли войдет. Это нисколько не "Дневник" и не "мемуары" и не "раскаянное признание": именно и именно — только "листы..."»^[108]/

Дискретность структуры текста, ослабление связей между его фрагментами соотносятся со сквозными

¹⁰⁷ Орлицкий Ю.Б. Стиховое начало в прозе В. Розанова // Розановские чтения. — Елец, 1993. — С. 5.

¹⁰⁸ Цит. по кн: Голлербах Э. Встречи и впечатления. — СПб., 1998. — С. 74—75.

образами произведения — образами уединения и одиночества, тесно связанными между собой:

Страшное **одиночество** за всю жизнь. С детства. **Одинокие** души суть затаенные души.

Одному лучше — потому, что, когда **один**, — я с Богом.

Если уединение — сознательный выбор повествователя, то одиночество — его постоянное внутреннее состояние, которое проявляется не только в разрыве связей с другими, но и «в стремлении *Я* к бесконечно удаленному от *Я*»^[109].

«Уединенное», открывающее автобиографическую трилогию Розанова, отражает новый в литературе подход к самовыражению и самоинтерпретации. Образ *Я* создается не посредством последовательного жизнеописания, не характеристикой поступков, а фиксацией отдельных мыслей, передачей «индивидуальности умонастроения». История жизни заменяется развернутой авторефлексией, открывающей текучесть, многомерность и неисчерпаемость «я». Идентичность же личности подчеркивается самооценками, часто образными:

Никакого интереса к реализации себя, отсутствие всякой внешней энергии, «воли к бытию». Я — самый нереализующийся человек.

Странник, вечный странник и везде только странник (Луга — Петерб., вагон; о себе).

Розанов отвергает традиционно заданную связность описания жизненного пути — ей противопоставляются

¹⁰⁹ Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе. — М., 1996. — С. 578.

прерывистость и подвижность отдельных «записей», включающих воспоминания, размышления и оценки. Синтаксическая организация, к которой Розанов впервые обратился в «Уединенном», обусловила свободу формы и ассоциативную «раскованность» текста и открыла новые выразительные возможности для художественной и документальной прозы. Структура этого произведения предвосхищает развитие фрагментарного дискурса в литературе XX в. с присущими ему признаками прерывистости, семантической противоречивости, ненормативности и пермутации (возможной взаимозаменяемости частей).

Вопросы и задания

I. 1. Прочитайте повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая». Объясните авторское определение жанра произведения — «фантастический рассказ».

2. Охарактеризуйте композиционное членение текста.

3. Определите принципы выделения глав и подглавок в структуре текста.

4. Проанализируйте их заглавия. Образуют ли они систему?

5. Выделите сквозные образы текста, определяющие его цельность.

II. 1. Прочитайте рассказ Л. Петрушевской «Смысл жизни», входящий в цикл «Реквием». В чем особенность его архитектоники?

2. Выделите смысловые части в тексте рассказа. Объясните отсутствие композиционно-синтаксического членения текста (деления его на абзацы).

3. Охарактеризуйте когезию и когерентность текста.

4. Проанализируйте семантическую композицию рассказа. В чем ее особенности?

5. Рассмотрите контекстуально-вариативное членение текста. Как сочетаются контексты, содержащие речь повествователя и «чужую» речь? Как соотносятся объемно-прагматическое и концептуально-вариативное членение текста?

Словесный образ.

Образный строй текста.

В художественном тексте, который представляет собой план выражения литературного произведения, языковые средства служат не только способом отображения внеязыковой действительности, но и **формой** художественных образов. Те «приращения смысла» (В.В. Виноградов), которые языковые средства регулярно приобретают, функционируя в тексте, определяются как их семантикой, так и их связями друг с другом, эти связи обуславливают многомерность и выразительность порождаемых ими художественных образов, также организованных в композиционном отношении.

Филологический анализ текста немислим без рассмотрения его образов строя и, следовательно, тех языковых средств, которые служат их формой. «Структура словесного образа заключена в сложном соотношении слова как такового и слова как носителя художественной субстанции»^[110]. Словесный образ не сводится к тропу, хотя тропы и играют огромную роль в создании художественного мира произведения: как уже отмечалось, любое слово в составе целого может получить образное «приращение смысла». Филологический анализ текста поэтому не должен сводиться к регистрации тропов и их квалификации, к перечислению метафор или сравнений, вырванных из

¹¹⁰ Краткая литературная энциклопедия. — М., 1968. — Т. 5. — Стб. 363 — 369.

контекста, в центре внимания должна быть «жизнь» образа: его связи, развертывание в структуре текста, соотношенность с изображаемым в произведении миром и др., при этом необходимо учитывать следующие основные моменты:

1. Образные средства художественного текста зависят от **предмета изображения**, сюжетной ситуации, темы произведения^[111] и, в свою очередь, выделяют ту или иную реалию, мотив, тему. Изображаемый мир служит источником тропов. «Этот общий принцип имеет разные проявления, которые зависят от того, как соотносится опорное слово тропа с обозначениями реалий изображаемого мира. В одних случаях реалии, на которые опирается троп, не имеют самостоятельной значимости в тексте, но ассоциативно связаны с темой соответствующего фрагмента текста и представляю! собой принадлежность изображаемого мира, оставаясь при этом за текстом; в других случаях они имеют самостоятельную значимость? так что обозначение реалии и образ сравнения совпадают»^[112]. Так, в повести Л.Н. Толстого сравнение *Хаджи-Мурат — репей (...Вдруг он отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался)* соотносится с реалией, детально описанной в начале произведения. В стихотворении же А.С. Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов...» метафоры и сравнения мотивируются изображаемым в поэтическом

¹¹¹ См.: *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. — М., 1959; *Кожевникова Н.А.* О соотношении тропа и реалии в художественном тексте // *Поэтика и стилистика.* 1988-1990. — М., 1991.

¹¹² *Кожевникова Н.А.* О соотношении тропа и реалии в художественном тексте // *А Поэтика и стилистика.* 1988—1990. — М., 1991. — С. 37 — 38.

тексте миром ханского дворца, реалии которого обозначаются только в составе тропов: *Поэт, бывало, тешил ханов // Стихов гремучим жемчугом...; // Его рассказы расстилались, // Как эриванские ковры...*^[113] Тропы в тексте взаимодействуют друг с другом и, в свою очередь, характеризуют мир восточной поэзии.

Взаимодействие образных средств в стихотворении Пушкина, с одной стороны, создает яркую картину бахчисарайского дворца, с другой — развивает тему литературного творчества, в результате возникает обобщенный образ восточной поэзии, с которой сопоставляется поэзия другой «чуждой стороны».

Характер образных средств может также мотивироваться точкой зрения персонажа, особенностями его картины мира. Так, в рассказе И.А. Бунина «Худая трава» используются сравнения снега с лебяжьим пухом, солью, звезд — со светляками, эти сравнения отражают точку зрения героя — крестьянина.

Образные средства разных типов сближаются в тексте на основе общих сем, соотносясь с его темой, и развивают его ключевые мотивы. Например, в рассказе И.А.Бунина «Петлистые уши», основная тема которого — власть зла над душой человека, порождающая «непобедимую жажду убийства», в описаниях города концентрируются тропы, связанные с мотивами смерти, греха и преступления; ср.: *...обезглавленный туманной темнотой Казанский собор; мертвый Невский; точно в аду пылал багровый огонь огромного факела...*

¹¹³ Цитаты приводятся по изданию: *Пушкин А. С. Собр. соч.:* В 10 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 228.

Связь образных средств текста с сюжетом произведения проявляется и в том, что они могут выполнять ретроспективную или проспективную функцию, т.е. предварять ту или иную ситуацию, подготавливая читателя к определенному повороту сюжета или, напротив, обращаться к опущенным его звеньям. Так, в рассказе Бунина «Натали» смерть героини, о которой читатель узнает в финале, предваряется повторяющимся в тексте образом месяца с «мертвенно-бледным лицом» и образом летучей мыши с «курносой, похожей на смерть, хищной мордочкой». В романе «Жизнь Арсеньева» смерти Лики предшествует последовательность таких образных деталей, как «ждущая могила», «длинный дешевый гроб», «что-нибудь черное». В рассказе Бунина «Чистый понедельник» ассоциативно сближаются образное сочетание с метафорическим эпитетом *кирпично-красные стены монастыря* и метафора *светящийся череп над Кремлем* (о месяце), которые вводят в текст неявную информацию об историческом прошлом России и предсказывают грядущую трагедию, связывая с ней судьбы героев.

2. Словесные образы в художественном тексте отображают ту или иную картину мира, преобразуя ее в соответствии с интенциями автора и обновляя восприятие читателя. Различные аспекты этой картины прежде всего находят отражение в чувственных образах: зрительных, звуковых, одоративных и т. п. Образные средства в этом случае прежде всего выполняют **изобразительную** функцию, служат для визуализации описания (повествования), создают художественную реальность в богатстве красок, см., например: *Снежная, пухлая крыша... вся играет белыми и синими*

бриллиантами (И.А. Бунин); *Море, опоенное и опресненное дождем, тускло-оливково* (В.В. Набоков).

Круг образов, представленных в художественных текстах, естественно, не исчерпывается наглядно-чувственными образами. Формой образа столь же часто служат, с одной стороны, слова, называющие абстрактные понятия, геометрические фигуры, условные знаки, с другой — слова, обозначающие животных, растения, птиц, бытовая лексика. Словесные образы связаны с разными тематическими сферами (Человек, Время, Пространство, Жизнь — Смерть и др.) и определяют взаимодействие, пересечение разных миров, разных форм бытия. Не случайно словесный образ часто определяют как сближение несходного или даже несовместимого. Изобразительная функция образов сочетается с **КОГНИТИВНОЙ** (познавательной). Образные средства актуализируют стоящие за языковыми единицами концептуальные структуры и конденсируют знания о мире.

«Образы погружаются в сознании в принципиально иную сеть отношений и связей сравнительно с тем положением, которое занимают их оригиналы в реальном мире. Сознание создает для них новый контекст, в котором первостепенную роль приобретают реорганизующие или, скорее, организующие картину мира **ассоциативные отношения**»^[114] см., например: *Мухи-мысли ползут, как во сне* (И. Анненский); *Девиз таинственной похож: на опрокинутое 8* (И. Анненский); *Моя встреча с женщиной прямых линий была первым уроком ежедневной математики, науки о положительных*

¹¹⁴ Арутюнова Н.Д. Образ: (Опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. — М., 1988. — С. 120.

и отрицательных величинах... о тупых углах компромиссов, об острых углах ненависти и убийства (Г. Газданов); Белое небо в снегу, распустилось, как время (Б. Погатавский). Эти ассоциативные отношения выражают неявную информацию, содержащуюся в тексте, и определяют открытость его смыслов.

3. Образные средства текста обращены «не только к определенному участку изображаемой действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте»^[115], их соотнесенность при этом может проявляться:

а) в «**множественности** образных соответствий при одном предмете речи»^[116], так, например, в уже рассмотренной нами книге воспоминаний В. Набокова «Другие берега» память уподобляется дому, пространству («стране»), механизму и т.п.;

б) в **повторе** одного и того же словесного образа или в варьировании образных средств с тождественными компонентами семантики при изображении **одного** предмета речи, например, в рассказе И.А.Бунина «Ворон» сквозной образ текста, выделенный его заглавием, выражен разноструктурными средствами:

— сравнением, открывающим рассказ: *Отец мой похож **был на ворона***^[117];

¹¹⁵ Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 217.

¹¹⁶ Кожевникова Н.А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX в. — М., 1989. — С. 53.

¹¹⁷ Цитаты приводятся по изданию: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 7.

— метафорой: *Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо-черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный **ворон**;*

— метафорическим эпитетом: *поводил своей большой **вороньей** головой;*

— творительным сравнения, завершающим текст: *Он, во фраке, сутулясь **вороном**, внимательно читал, прищулив один глаз, программу;*

в) наконец, в изображении **разных** реалий (лиц и др.) при помощи **сходных** по значению **образных средств** или их повторов. Вспомним знаменитое описание дома Собакевича и самого героя в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: *Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма **похожим на средней величины медведя**. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно **медвежьего** цвета... В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, **совершенный медведь**^[118].*

Любой образ в художественном тексте может входить в группу близких ему по значению образов и развивать общий для них смысл. Образные средства вступают в тексте в **системные связи**: они образуют ряды (поля), для единиц которых характерны отношения эквивалентности или со- и противопоставления. Группировка этих рядов и их расположение в тексте — одно из проявлений его семантической композиции. Так, в тексте романа И.А.Гончарова «Обломов» контрастируют образы света (огня) и «потухания», сна;

¹¹⁸ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1953. – Т. 5. — С. 97-99.

при этом метафора «луч», повторяясь, сближает сферы деятельной мысли и страсти и распространяется на изображение разных героев в моменты душевного подъема, ср.: *луч страсти, розовый луч любви, луч мысли, в лучах ее бодрых сил, Ольга — «луч света»*. Одновременно в тексте романа противопоставляются разные образы жизни: жизни — *(бурной) реки* и жизни — *плавного течения*, ср., например: *Он [Обломов] ...все доискивался нормы жизни, такого существования, которое было бы и исполнено содержания, и текло бы тихо, день за днем, капля по капле, в немом созерцании природы и тихих, едва ползущих явлениях семейной, мирно-хлопотливой жизни. Ему не хотелось воображать ее широкой, шумно несущейся рекой, с кипучими волнами, как воображал ее Штольц*^[119]. Оппозиция «интенсивность» (бурность) — плавность» — частная реализация оппозиции «динамика—статика», пронизывающей весь текст и характерной, например, для тропов и сравнений, изображающих жизнь мысли. Большинство из них варьирует образные параллели «мысль — птица», «мысль — волна», включает глаголы движения: *Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах...; Она не успевает ловить мыслей, точно стая птиц, порхнули они; Мысли неслись ровно, как волны*. Изображение жизни мысли при этом вновь коррелирует с описанием чувств, ср.: *Чувство садится, как птица на ветку*.

Противопоставления и сближения рядов тропов в тексте романа «Обломов» выявляют «норму» жизни, отличительными признаками которой выступают «свет»,

¹¹⁹ Цитаты приводятся по изданию: *Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1953. — Т. 4.*

«огонь», «динамика». Образы же, развивающие мотив «плавного течения», в финале романа сменяются метафорой «гроб существования»... В ней нейтрализуется противопоставление «жизнь — смерть», существование-сон оборачивается духовной гибелью.

Повторяющиеся образные средства связывают разные сюжетные линии текста, различных персонажей, изображение предметного мира и внутреннего мира человека. Так, в рассказе И.А. Бунина «Последнее свидание» эпитеты *мертвый* и *мертвенный* используются и в описаниях природы, и в портрете главного героя, в образной форме воплощая один из мотивов текста — мотив гибели любви, молодости, жизни, ср.: *Дорога вошла в мелкий лес, мертвый, холодный от луны и росы; белый рыхлый туман стоял под скатом полей, мертвенно синяя...; Сухое, жесткое лицо Стрешнев было мертвенно.*

Образные средства текста, как мы видим, располагаются в нем не хаотично, а в соответствии с авторскими интенциями. «В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении словесного искусства композиция становится законом расположения: словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого»^[120]. Для образного строя художественного текста характерны различные композиционные приемы: повтор, контраст, параллелизм, монтаж и др.

4. Образные средства одного художественного текста могут вызывать ассоциации с другим текстом или прямо отсылать к нему, в результате смысл

¹²⁰ Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений // Теория стиха. — Л., 1975. — С. 436.

художественного произведения обогащается полностью или частично формируется посредством обращения к образной системе иного текста, который относится к творчеству) того же автора, к предшествующей литературе или мифологии. Обратимся, например, к последнему четверостишию стихотворения А. Ахматовой «Надпись на книге» (1940), посвященного М. Лозинскому:

И сада Летнего решетка,
И оснеженный Ленинград
Возникли, словно в книге этой
Из мглы магических зеркал,
И над задумчивою Летою
Тростник оживший зазвучал.

Образ «магических зеркал» отсылает к образу «магического кристалла» в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», посвящение к которому перекликается со стихотворением Ахматовой. Образ же «ожившего тростника» соотносится с образным рядом в стихотворении Пушкина «Муза» (ср.: *Тростник был оживлен божественным дыханьем*), в свою очередь опирающимся на цепочку мифологических образов (превращение нимфы Сиринги в тростник, из которого Пан сделал свирель). Образ тростника трансформируется в символ, предлагающий открытый ряд смыслов: звуки «ожившего тростника» — и знак возвращения к творчеству, и знак нового обретения поэтического вдохновения, и знак бессмертия искусства, преодолевающего забвение и побеждающего смерть (см. образ «задумчивой Леты» — реки забвения и смерти, с

одной стороны, отсылающий к переводу М.Лозинского, с другой — соотносящийся с Невой). В то же время образ тростника восходит и к мифу об ослиных ушах царя Мидаса, наказанного Аполлоном. Тайну о них цирюльник поведал только ямке, выкопанной в земле. Именно на этом месте, согласно мифу, и появился тростник, который поведал миру правду. С учетом этого мифологического подтекста образ тростника приобретает еще один смысл: это знак хранимого в тайне слова, которое призвано возвестить истину. «Миф о тростнике... проецируется у Ахматовой на ее собственные потаенные стихи "реквиемной" тематики... "Тростник" для нее стал символом запрещенной поэзии, крамольной истины»^[121].

Итак, в процессе филологического анализа текста необходимо учитывать системность образных средств, их соотнесенность с сюжетом, изображаемым миром и друг с другом, устанавливать их межтекстовые связи, выявляющие дополнительные смыслы.

Рассмотрим систему словесных образов на материале рассказа И.С.Тургенева «Бежин луг».

«Бежин луг» И.С.Тургенева: образный строй текста

Рассказ И.С. Тургенева «Бежин луг» занимает особое место в композиции «Записок охотника», однако именно он «наиболее подвергался искажению в

критике»^[122]. Интерпретации этого рассказа различны и часто противопоставлены друг другу. Так, с точки зрения В. Стоюнина, это рассказ о крестьянских детях, живущих «в невежественной среде», «которые сделали несчастными от своего ложного отношения к «природе»^[123]; по мнению же современных исследователей, это произведение, в котором «русский крестьянский мир — крестьянские дети — показан не только в его обездоленности, но также в его одаренности и духовной красоте»^[124]. Восприятие текста углубляет обращение к его образному строю.

Особенностью композиции текста является прием обрамления: он начинается картиной прекрасного июльского дня, в описании которого концентрируются слова с семой 'свет', и завершается образом утреннего «молодого горячего света». Образ света — сквозной образ рассказа. В семантической композиции текста ему противопоставлены 'мрак', 'темнота' (*мрак боролся со светом*). Пейзаж, открывающий рассказ, насыщен тропами:

С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное, — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой...

¹²² Тургенев в школе. — М., 1981. — С. 14.

¹²³ Стоюнин В.О преподавании русской литературы. — СПб., 1879. — С. 117.

¹²⁴ Тургенев И.С. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. — М, 1979. — Т. 3. — С. 465.

Троп всегда создает «принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию»^[125], творит особую художественную реальность. Словесные образы, открывающие рассказ «Бежин луг», во-первых, переносят на мир природы антропоморфные признаки, во-вторых, неоднородны: они представляют собой серию образов, противопоставленных друг другу (ср. *буря, пожар, засуха — кроткий румянец, приветно лучезарное солнце*). Одни и те же предметы речи (солнце, заря) имеют разные образные соответствия. В тексте формируется семантическая оппозиция 'грозное, враждебное' — 'тихое, мирное'. В природе обнаруживаются не только антропоморфные признаки, но и признаки, грозящие человеку. Образ солнца и, шире, огня оказывается амбивалентным: с одной стороны, это грозная стихия, с другой — стихия, несущая свет, тепло и очищение. Мотив единства человека и природы, развиваемый в начале рассказа олицетворениями, сменяется мотивом наступления мрака, ночи, в описании которой актуализируются смыслы 'таинственность', 'тревога', 'опасность'. Первоначальная гармония в отношениях человека и природы оказывается разрушенной. Именно ночной пейзаж играет особую роль в создании образно-символического плана текста.

Состав речевых средств, передающих наступление темноты, динамичен. Первые сравнения носят подчеркнуто бытовой характер: *Меня тотчас охватила неприятная, неподвижная сырость, точно я вошел в*

¹²⁵ Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Вып. 12. — С. 15.

погреб; густая высокая трава на дне долины, вся мокрая, белела ровной скатертью.

Постепенно в тексте возрастает роль образных средств, передающих эмоциональную напряженность рассказчика и подчеркивающих таинственность окружающего (*как-то жутко, таинственно кружась, оксюморон смутно-ясное небо* и т.п.). Метафорическое словоупотребление при этом выступает как ведущий принцип лексико-семантической организации текстового фрагмента, см., например, взаимодействие сравнения и метафоры:

Между тем ночь приближалась и **росла, как грозовая туча**; казалось, вместе с вечерними парами отовсюду поднималась и даже с вышины **лилась темнота**.

Метафоры и сравнения создают определенный эмоционально-экспрессивный ореол вокруг нейтральных единиц контекста. Не случайно В.М. Жирмунский считал «единство эмоционального тона» отличительным признаком пейзажа в прозе И.С. Тургенева. Оно создается «возвращением некоторых слов», «обильным употреблением эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов», использованием «сказочных эпитетов» типа *странный, таинственный, неясный*, «синтаксическим параллелизмом словесных групп»^[126], повторами. Ночной пейзаж в рассказе «Вежин луг» обладает всеми этими признаками, но вместе с тем он характеризуется особым изображением реалий, которое постепенно приобретает отчасти гиперболический характер. Это не столько

¹²⁶ Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С 49-51.

описание леса средней полосы России, сколько обобщенная передача наиболее характерных природных элементов расширяющегося пространства. Ср.:

С каждым мгновением надвигаясь, громадными клубами вздымался угрюмый мрак.

Я быстро отдернул занесенную ногу и, сквозь едва прозрачный сумрак ночи, увидел далеко под собою огромную равнину. Широкая река огибала ее уходящим от меня полукругом... Холм, на котором я находился, спускался вдруг почти отвесным обрывом...

В описании ночного пейзажа регулярно повторяются слова одной лексико-семантической группы: *мрак, темнота, мгла, сумрак*, которые характеризуются устойчивым символическим ореолом^[127]. Описание завершается образом «страшной бездны». Такое движение речевых средств не случайно — в данном фрагменте текста это форма выражения образно-символического плана текста: внешний (дневной) мир скрывает «безымянную бездну» ночи, перед которой неожиданно оказывается повествователь. Человеческое «я» противопоставляется природе — «вечной Изиде». Ср.:

«Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть»... Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, — трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды... он

¹²⁷ В поэтической речи слову *темнота* свойственны семы 'безрадостное существование', 'стихия', 'хаос'.

чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность.

(И.С.Тургенев. Поездка в Полесье)^[128]

Встретившись с крестьянскими детьми, повествователь оказывается не только в другом пространственном измерении, но и в другом времени. Образ ребенка в рассказе многомерен и вызывает у читателя ряд ассоциаций: детство характеризуется особой чистотой и поэтичностью мировосприятия, это не только будущее народа, но и взгляд в прошлое человечества.

Мировосприятие крестьянских детей в рассказе характеризуется поэтичностью, слитностью с природой, осмысливаемой ими вне законов логики, строгих причинно-следственных связей. «Темное» и непонятное объясняется ими на основе поверий и примет. «Примета... есть развитие отдельного слова, — заметил А.А. Потебня, — видоизменение сравнения... От приметы — ближайший; переход к причинной зависимости»^[129].

Текст приобретает форму, близкую к драматизованной: активность повествователя проявляется в комментариях, отступлениях — своеобразных репликах в сторону; в центре же внимания — речь героев. Контекстуально-стилистическое членение текста становится более дробным. «Разноречивость, расслоенность; языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором, и он

¹²⁸ Тургенев И.С. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1980. — Т. 5. — С. 130.

¹²⁹ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 203.

оркеструет свою авторскую правду, и его языковое сознание, сознание прозаика, релятивизовано»^[130].

В текст включено тринадцать историй, рассказанных мальчиками. Все они ориентируются на жанр былички — небольшого по объему рассказа об одном случае, включающего изображение фантастического существа. Рассказы детей связаны с ночным миром. В речи мальчиков широко используются образные средства, существенно отличающиеся от тропов в речи повествователя, это преимущественно сравнения, в основу которых положены: наглядно-чувственные, прежде всего зрительные, ассоциации. Сравнение — основной способ познания мира крестьянскими детьми, которые сближают разнородные явления, субъективно открывая в них общее: *Вот зовет его, и такая вся сама светленькая, беленькая сидит на ветке, словно плотичка какая или пескарь... Плачет она... глаза волосами утирает, а волосы у нее зеленые, что твоя конопля.*

Объекты сравнения представляются хорошо известными, но их конкретный характер подчеркивает незакрепленность, неопределенность отличительных признаков фольклорно-мифологических; образов. «Сравнение зачеркивает значение константности признака или категоричности, безапелляционности утверждения, и это вполне согласуется с его прямым смыслом: подобие есть нечто субъективное и иллюзорное»^[131]. Таким образом, сравнения не только выступают в тексте как эмоционально-экспрессивное

¹³⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 129.

¹³¹ Арутюнова И.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 156.

характерологическое средство, но и служат средством усиления модальности недоверности, важной для автора.

Речь мальчиков слабо индивидуализирована: тенденция к некоторой индивидуализации проявляется лишь в последовательности применения отдельных речевых сигналов (например, обращения *братцы мои* в речи Кости). Интересно, что в рассказах мальчиков отсутствуют и яркие приметы детской речи. «Самое верное замечание, — писал И.С. Тургенев, — сделал мне Дудышкин, сказав, что "мальчики у меня говорят как взрослые люди"»^[132]. Общее, а не особенное, частное в их речи важно для автора. Этим общим является особое отношение к слову, присущее персонажам «Бежина луга», и отразившаяся в их историях картина мира.

Слово во многом воспринимается героями как миф. «В мифе образ и значение различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не сознается, образ целиком... переносится в значение», — писал А.А. Потебня^[133]. Показательна следующая сцена:

Вдруг откуда ни возьмись белый голубок, — налетел прямо в это отражение, пугливо повертелся на одном месте, весь обливаясь горячим блеском, и исчез, звеня крылами.

— Знать, от дому отбился, — заметил Павел. — Теперь будет лететь, куда на что наткнется, и где ткнет, там и ночует до зари.

¹³² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978. — Т. 3. — С. 465.

¹³³ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 432.

— А что, Павлуша, — промолвил Костя, — не праведная ли это душа летела на небо, ась?

Словесный образ сопоставляет природное и духовное, трудноуловимое и конкретное, причем «конкретное одновременно искони метафорично, символично»^[134]. Нерасчлененность образа и значения в слове определяет и особое внимание к звуковой изобразительности в рассказах детей. В речи крестьянских мальчиков отразились, таким образом, элементы мифопоэтического мышления: «очеловечивание» окружающей природы, неотчетливое разделение части и целого, предмета и знака; отсутствие строгой иерархии причин и следствий.

Истории, рассказанные мальчиками, представляют собой внутренне цельное явление, близкое к «тексту в тексте». На лексико-семантическом уровне единство его подчеркивается движением двух сквозных семантических комплексов, которые характерны для всех рассказов, — это семантические ряды «гибель» (*утопился, в реку кинулась, очередь помирать* и др.) и «страх» (*напужа-лись, обмер, перетрусился* и т.п.). «Бездне», открывшейся в рассказах мальчиков, семантически противопоставлено «небо», «мраку» — «свет». Семантическая композиция «текста в тексте», таким образом, соотносится с семантической композицией основного текста. Ср.:

— Гляньте-ка, гляньте-ка, ребятки, — раздался вдруг голос Вани, — гляньте на божьи звездочки, — что пчелки роятся!

¹³⁴ Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. — М., 1977. — С. 27.

Он выставил свое свежее личико из-под рогожи, оперся на кулачок и медленно поднял кверху свои большие тихие глаза. Глаза всех мальчиков поднялись к небу и не скоро опустились.

Мир мальчиков — мир поэтический и во многом привлекательный для повествователя. Отношение детей к природе, однако, существенно отличается от позиции охотника в начале рассказа. В рассказах мальчиков в отличие от первой части текста природа — «одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими» (И.С. Тургенев), в то же время в них подчеркивается роль «тайных сил» природы.

Суеверия, отраженные в историях-быличках, несомненно, отрицаются рационально мыслящим повествователем, однако рассказам мальчиков соответствует не прямая авторская оценка, а обрамляющий историю или диалог комментариев, который обычно строится как образное описание окружающих природных явлений. «Везде заметна у автора нашего [И.С. Тургенева] боязнь определить то или другое... положение внешним, неправильным образом, то есть рассуждениями от самого себя. Он тщательно избегает роли повествователя, состоящего на жалованье у ходячей диорамы»^[135]. Обрамляющие контексты, в которых выражается авторская модальность, предлагают возможные мотивировки фантастических образов в рассказах мальчиков. Атрибутам нечистой силы соответствуют реальные ситуации, описанные повествователем. Особую роль при этом играют звукообозначения, которые широко используются и в

¹³⁵ Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности // Русская эстетика и критика 40 —50-х годов XIX века. — М., 1982. — С. 327.

авторской речи, и в речи персонажей. Так, рассказу о хохоте русалки соответствует следующий описательный контекст:

Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стелющийся звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислушаешься — и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном; кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке.

Характерно, что описания-мотивировки, насыщены тропами, однако одновременно в них используются средства выражения предположения и сомнения (*как бы, казалось*), подчеркивающие условность образов, в результате обнажается само основание тропеической структуры: «А есть **как бы** Б». Словесные же образы в рассказах детей раскрывают другой способ представления действительности и свидетельствуют об ином отношении к миру, к «тайным силам» природы.

Разные мотивировки одного и того же явления включаются, однако, и в диалоги мальчиков^[136]:

— А то, говорят, есть такие лягушки махонькие, — продолжал Павел, — которые так жалобно кричат.

¹³⁶ «Я вовсе не желал придать рассказу фантастический характер — это не немецкие мальчики сошлись, а русские», — писал И.С.Тургенев Е.М.Феоктистову (*Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. - М., 1978. - Т. 3. - С. 465*).

— Лягушки? Ну, нет, это не лягушки... какие это... (цапля опять прокричала над рекой). — Эк ее! — невольно произнес Костя. — Словно леший кричит.

Таким образом, суждения героев комментируются, осмысливаются и в ряде случаев опровергаются как повествователем, так и самими персонажами, преломляются в разных субъектных сферах и предстают в двойном освещении. Принцип соответствия двух планов — реального и фантастического — выступает как ведущий композиционный принцип данной части произведения. Описательные контексты, обрамляющие рассказы детей, создают впечатление неисчерпанности объяснения, приблизительности мотивировок, которое усиливается за счет употребления атрибутивных рядов с семами 'непонятный', 'странный'. «Мир, надвигающийся со всех сторон на слабый огонек ночного костра, не теряет своей поэтической таинственности, глубины, неисчерпаемости. Ночная природа не дает пытливой мысли человека самоудовлетворения, поддерживает ощущение неразрешенное™ загадок земного бытия»^[137]. В то же время образ ночи связан и с мотивом откровения, иррационального приближения к истине: не случайно именно в ночных рассказах мальчиков содержатся элементы проспекции — трагические упоминания о судьбе других героев «Записок охотника» (Акулины, Акима-лесника); в результате, «Бежин луг» выступает «средоточием поэтической линии»^[138] всего цикла, а образ ночи — фактором циклообразования.

¹³⁷ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С.Тургенева. — М., 1977. — С. 71.

¹³⁸ История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3. — С. 126.

Позиция повествователя в целом противопоставлена позиции персонажей, однако отношение крестьянских детей к окружающему тоже неоднородно. Это подчеркивается в портретах героев, каждый из которых имеет свою доминирующую черту (*задумчивый и печальный взор Кости, какая-то тупая и болезненная заботливость в лице Ильи и др.*). Характерно и распределение единиц семантического поля «свет» («огонь»), которые используются в описаниях персонажей: *некрасивое лицо Павлуши горело смелой удалью и решительностью*; крупным планом выделяются глаза Кости — *большие, черные, жидким блеском блестевшие, Илюша же словно все щурился от огня.*

Особое место в системе образов мальчиков занимают два персонажа — Павлуша и Ваня. Поведение Павлуши — «байронического», по словам А. Григорьева, мальчика — вызывает прямую оценку повествователя (*«Что за славный мальчик! — думал я, глядя на него»*). Это единственный из мальчиков, непосредственно **действующий** в произведении, именно с ним связана динамика повествования в центральной части рассказа (см. последовательность форм совершенного вида, фиксирующих действия Павлушки: *с криком бросился вслед за собаками, прыгнул, поскакал один на волка и т.д.*). Этот герой в большей степени, чем другие, связан с образом огня: в рассказе именно он выступает как «хранитель огня». Так, например, в тексте повторяется синтаксическая конструкция, приобретающая характер образной «формулы»: *Павел бросил горсть сухих сучьев на огонь.*

Показательны и особенности речи Павла. В его рассказе, основанном на личном опыте и не содержащем ничего фантастического, отсутствуют средства

выражения неопределенности и предположительности, слова лексико-семантической группы 'страх' характеризуют не самого рассказчика, а персонажей его истории, в которой проявляется скорее ироническая экспрессия, связанная с особой внутренней позицией мальчика.

Павел уже не столько слит с природой, сколько противопоставляет ей «смелую удаль и решимость»: — *Ну, ничего, пуцай!* — произнес Павел решительно и сел опять. — *Своей судьбы не минуешь.*

Не случайно именно он особенно близок повествователю, что подчеркивается и финальной сценой: *Они все спали как убитые вокруг тлеющего костра, один Павел приподнялся до половины и пристально поглядел на меня.*

Гибель Павла, о которой упоминается в финале, — знак его противостояния «неверному», тайным силам природы и одновременно знак его выделенности из окружающей среды. Смерть героя предваряет изоморфная сюжету образная деталь, основанная на народной примете (*звездочка покатилась*).

С образом же Вани в тексте рассказа связаны преимущественно» статика (*лежал на земле, смирнехонько прикорнув под... рогожку; не шевельнулся*) и мотив молчания; тем сильнее выделяется в тексте его единственная развернутая реплика: *«Гляньте на божьи звездочки — что пчелки роятся»*. В ней наиболее ярко воплотились, поэтичность мировосприятия ребенка (не случайно только Ванин голос автор называет «детским») и его бескорыстная любовь к миру. Именно с этим героем прежде всего связан мотив единства «неба» и «земли». Слово-образ *звезда*, включенное в его реплику, Я

соотносит план повествователя, для которого движение золотых звезд отображает «безостановочный бег земли», и план персонажей и возвращает к началу рассказа (*тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится... звезда*). Звезда получает в тексте ряди образных соответствий: звезда-свечка, звездочки-пчелки, — которые обладают устойчивыми символическими смыслами. Эти образы носят **архетипический** характер (архетипические образы или образы-архетипы, — наиболее древние образы, восходящие к мифологии, «уходящие в неразличимую глубь»^[139] и служащие общим достоянием человечества). Звезда, как свет, сияющий во тьме, является символом духа (души). Сходный смысл выражается словесным образом *свечка*, который также символизирует жизнь отдельного человека (в противоположность жизни космоса). Сравнение же *божьи звездочки — пчелки* актуализирует такие смыслы, как 'множественность' (рой пчел) и 'раздельность'. Образ пчелы в то же время вновь служит символическим воплощением души, однако уже души, отделенной от божественного целого. Множественность и разъединенность традиционно символизируют и звезды, воспринимаемые как некое множество. Рассмотренный ряд образов обнаруживает многомерность символических смыслов и устанавливает параллель «звезды — души людей». Дистантно расположенные в тексте рассказа, эти образы ассоциативно связывают разные композиционные части произведения, выявляют авторские представления о

¹³⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. — М., 1987. — С. 228. С точки зрения Юнга, архетип порождает «бессознательная мифология», недоступная «сознанию современности».

мире как сложном гармоническом целом. Единственный диалог, в котором участвует Ваня, выделяется именно на этом образном фоне и вводит тему этическую — тему любви и добра:

— Ты ей скажи, что я ей гостинца дам.

— А мне дашь?

— И тебе дам. Ваня вздохнул.

— Ну, нет, мне не надо. Дай уж лучше ей: она такая у нас добренькая.

В одной из рецензий И.С. Тургенев писал: «Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет для себя, — как выходит именно та общая, бесконечная гармония, в которой, напротив, все, что существует, существует для другого... и все жизни сливаются в одну мировую жизнь, — это одна из тех "открытых" тайн, которые мы все и видим и не видим... Если только "через любовь" можно приблизиться к природе, то эта любовь должна быть бескорыстна...»^[140].

Таким образом, развертывание словесных образов выявляет в рассказе «Бежин луг» три позиции в осмыслении проблемы «человек и природа»:

— гармонически светлая природа открыта человеческому «я», но их безмятежное единство обманчиво;

— человеческое «я» противопоставлено равнодушной к нему и таинственной природе;

¹⁴⁰ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978. — Т. 4. — С. 517.

— человеческое «я» выделено из природы как часть «великого, стройного целого», приближение к которому возможно только «через любовь».

Так противоречие тезиса и антитезиса разрешается в синтезисе. Не случайно за рассказом «Вежин луг» следует рассказ «Касьян с Красивой Мечи», в котором «странничество народное возвышается до правдоискательства», а «близость к природе уже бескорыстная»^[141].

Основным этапам развития художественной идеи^[142] соответствует в семантической композиции произведения противопоставление –триада «свет — мрак— свет», а во внешней композиции (архитектонике) — его трехчастное строение. В начале рассказа, как уже отмечалось, доминирующим является образ света, а лексические средства, используемые в нем, характеризуются общими семантическими компонентами «кроткий», «мирный» (*кроткий румянец, приветливо лучезарное солнце, ровная синева, мирно всплывает, спокойно закатилось, трогательная кротость*). Эти «обертоны, смысла» (Б.А. Ларин) взаимодействуют, однако, с другими смыслами, которые актуализируются в результате употребления единиц «знойная засуха», «пожар», «буря», «гроза»: образ безмятежно-светлой природы оказывается внутренне противоречивым, что подготавливает систему

¹⁴¹ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С.Тургенева. — М., 1977. — С. 46.

¹⁴² Художественная идея рассказа принципиально не сводима к «основной мысли», выраженной схематично и элементарно. Сложность идейно-эстетического содержания произведения проявляется в его финале — сообщении о гибели Павла, чего не было в первом варианте рассказа. Это «окончание на неустойчивом моменте. Как в музыке окончание на доминанте» (*Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистических композиций. — М., 1922*).

образов центральной части рассказа. В ней; господствуют образы тьмы, мрака, ночи, противопоставленные; образу света. В последней композиционной части «мрак» отступает, побеждает «свет»: *полились сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света. Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило.*

Описания ночного и утреннего пейзажа обнаруживают при этом; систему переключек и преобразованных соответствий (*неподвижное, темное зеркало реки — река, стыдливо синевшая из-под редящего тумана*), а звукообозначения дополняются в тексте цветообозначениями, которые соотносятся с текстом первой части. Обратимые образные средства связывают разные природные сферы, разные миры, прежде всего небо и землю, см., например, образную параллель «небо — река». Не случайно в тексте рассказа неоднократно повторяется образ зеркала и развивается мотив отражения.

«Тургенев лишь в редких случаях позволяет себе действительно полное отождествление фактов внешней природы с явлениями духовной жизни, — отметил В.М. Жирмунский, — именно в таких местах он вводит смягчающие "казалось", "как будто" и т.п. Только после такой подготовки, на эмоциональной вершине описания, Тургенев решается на полное отождествление природы с духовным существом, на очеловечение...»^[143] Такой эмоциональной вершиной является финал рассказа «Бежин луг».

¹⁴³ Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С 52.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ И.С. Тургенева «Свидание».
2. Выделите основные композиционные части рассказа.
3. Сопоставьте пейзаж в начале и конце рассказа. Как изменение его характера отражает позицию повествователя, выражает его оценки?
4. Проанализируйте повторы словесных образов в финальной части рассказа. Какие смыслы они актуализируют?
5. Сравните портреты персонажей. Выделите речевые средства, их противопоставляющие. Проанализируйте речь героев, определите ее особенности. Как соотносятся образы, используемые в описании природы, и образы персонажей? Какой прием характерен для образного строя текста?

Структура повествования

Филологический анализ текста невозможен без рассмотрена композиционно-речевой системы произведения и, соответствен' но, структуры его повествования. Понятие «структура повествования» связано с такими категориями текста, как повествовательная точка зрения, субъект речи, тип повествования. В научной литературе^[144] по этому вопросу неоднократно отмечалось, что повествование может вестись с разных точек зрения, причем в прозе XIX — XX вв. все возрастающую роль в художественном текст играет точка зрения персонажа. Фиксация повествовательной точки зрения может быть связана с обращением к речи ее носителя. В этом случае в тексте произведения устанавливается динамическое соотношение разных субъектно-речевых планов, наблюдается корреляция речи повествователя и речи героев, которая может быть представлена в разных формах (прямая речь, полупрямая речь живописная косвенная речь, внутренняя речь, несобственно-прямая речь). При отсутствии же средств, непосредственно передающих чужую речь, значимым для структуры повествования является отбор и последовательность компонентов описания, которая мотивирует точкой зрения персонажа, его пространственно; временной позицией; см., например: *Путь Николки был длинен. В лавчонках и магазинах весело светилось, но не во всех: некоторые уже ослепли... Мимо Николки прыгнул назад*

¹⁴⁴ См., например: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1983
Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М., 1980; *Одинцов В. В.*
Стилистика текста. — М., 1980; *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. — М., 1970.

четырёхэтажный дом тремя подъездами; и во всех трех лупили двери поминутно... (М. Булгаков. Белая гвардия).

«Возможность выразить точку зрения персонажа, не обращаясь к формам его речи, рождает несовпадение субъектной и стилистической структур повествования. Авторский, объективный характер повествования относителен, так как строй речи не совпадая с субъектной отнесенностью повествования. Авторское повествование может быть двойственно в зависимости от того, с чьей точкой зрения оно соотнесено — с точкой зрения автора или с точкой зрения персонажа... Если в повествовании выражена точка зрения автора, оно остается полностью одноплановым и объективным. Однако повествование, объективное по форме, может быть субъективным по существу, передавая точку зрения персонажа. От того, насколько затронуто субъективностью авторское повествование, зависит и все построение произведения, и соотношение с другими типами повествования, и образ автора»^[145].

Установка на передачу субъектно-речевого плана героя, его точки зрения приводит к субъективизации авторского повествования, которая может проявляться в разной степени. В тексте прозаического произведения в результате могут быть представлены три типа контекстов: 1) контексты, содержащие собственно авторское повествование (одноплановое и объективное), 2) контексты, включающие разные формы речи персонажей, и, наконец, 3) контексты, совмещающие план автора и план персонажа. Ср., например:

¹⁴⁵ Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. — М., 1971. — С. 118—119.

Еще утром сегодня она была в восторге, что все так хорошо устроилось, во время же венчания и теперь, в вагоне чувствовала себя виноватой, обманутой. Вот она вышла за богатого, а денег у нее все-таки не было, венчальное платье шили в долг, и когда сегодня ее провожали отец и братья, она по их лицам видела, что у них не было ни копейки. Будут ли они сегодня ужинать? А завтра? (А.П. Чехов. «Анна на шее»).

В основе повествования — взаимодействие различных точек зрения в тексте при, доминирующей роли одной из них. Структура повествования прозаического текста отражает такие его свойства, как диалогичность и множественность точек зрения и «голосов», в нем представленных. «Точка зрения» и «голос» — не синонимы: «Решающее различие между "точкой зрения" и повествовательным голосом в следующем: точка зрения является "физическим местом", идеологической ситуацией или практической жизненной ориентацией, с которой связаны описываемые события. Голос, напротив, **относится к речи** или другим явным средствам, через которые персонажи и события представляются аудитории. Точка зрения не равнозначна средствам выражения; она означает только перспективу, в терминах которой реализуется выражение. Перспектива и выражение не обязательно должны совмещаться в одном лице»^[146].

Повествовательный «голос» может принадлежать как персонажу, так и „особому субъекту речи, „который вводится автором, но не совпадает с реальным создателем произведения- Он ведет повествование

¹⁴⁶ Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. — London, 1978. — P. 153.

(сообщает читателю информацию о происходящих/происходивших событиях, описывает предметы, явления и т. п., изображает, оценивает и др.). Такой субъект речи называется **повествователем**, или **нарратором** (фр. *narrateur*, англ. *narrator*— 'повествователь, рассказчик'). Как синонимичный часто используется термин «рассказчик». Однако этот термин целесообразно закрепить за обозначением, во-первых, повествователя, который ориентируется на **устное** изложение той или иной истории и обладает резко характерной манерой речи (см., например, сказ Н.С. Лескова «Левша»), во-вторых, повествователя в текстах, которые строятся как изложение в форме первого лица, где ярко проявляется субъективность главного носителя речи (см., например, рассказы. И.А. Бунина «Холодная осень», «В одной знакомой улице» или повесть А.П. Чехова «Скучная история»).

Образы повествователей носят разный характер. Повествователь может быть персонифицирован, выступать в качестве действующего лица произведения или, напротив, находиться вне действия, стоять над миром повествования. Различаются:

1) **«персональный»** повествователь-рассказчик в форме «я», выступающий как очевидец, наблюдатель, свидетель, непосредственный участник действий, лицо, вспоминающее о своем прошлом или исповедующееся, и др. («Ася», «Первая любовь» И.С. Тургенева, «Детство» Л.Н. Толстого, «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова и др.);

2) **аукториальный** повествователь (от лат. *auctor*— 'создатель', 'творец'), находящийся **вне** мира повествования, но организующий его и предлагающий

адресату текста свою интерпретацию событий. Это, как правило, «всезнающий» повествователь в произведениях, для которых характерна форма изложения от третьего лица («Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Война и мир» Л.Н. Толстого и др.).

Между этими ядерными типами повествователей располагаются переходные формы, например повествователь-«хроникер», который выступает как наблюдатель и может быть персонифицирован, но при этом дает относительно объективное описание событий и фактов и оказывается близким «всезнающему» повествователю (см., например, роман Ф.М. Достоевского «Бесы»).

Структура повествования исторически изменчива, она постепенно усложняется, используя взаимодействие разных «голосов» и точек зрения, обыгрывая их множественность. Показательна, например, повествовательная структура повести Л. Петрушевской «Время ночь», — текст которой, казалось бы, подчеркнуто отчужден от автора: в предисловии сообщается, что перед читателем найденная рукопись героини «Записки на краю стола». Основной текст имеет, таким образом, «персонального» повествователя и отражает его «голос». В то же время он включает и «голос» дочери героини — ее дневники и их имитацию: *А я тут написала неожиданно прозу, да еще от лица моей дочери, как бы ее воспоминания, ее точка зрения.* В финале же повести совмещаются внутренняя и внешняя точки зрения: «персональный» повествователь сменяется аукториальным, слово которого вносит и героиню-рассказчицу в поминальный список. Ср.:

Живые ушли от меня, Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, **Анна** (имя рассказчицы выделено мною. — *Н.Н.*), простите слезы^[147].

«Итак система речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами»^[148] составляет **структуру повествования** произведения, или **нарративную структуру**. Это способ представления изображаемого мира.

В художественной прозе структура повествования базируется на принципиальном различии автора произведения и повествователя или рассказчика (рассказчик, как уже отмечалось, прежде всего выделяется в типах повествования, ориентированных на имитацию устной речи), а при рассмотрении текстов, которым присуще «многоголосие», — на разграничении «голоса» повествователя и «голосов» персонажей. В структуре повествования отражается и возможная позиция адресата текста, а в ряде случаев выделяются и средства установления с ним непосредственного контакта.

В 70—80-е годы XX в. понятие «структура повествования» обогащается результатами применения к тексту коммуникативного подхода. В этом случае текст рассматривается во многом как аналог речевого акта. «Литературной коммуникации, так же, как и повседневному человеческому общению, присущи такие

¹⁴⁷ *Петрушевская Л.* Тайна дома. — М., 1995. — С. 508.

¹⁴⁸ *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. — М., 1971. — С. 118.

прагматические параметры, как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный эффект (эстетическое воздействие)»^[149]. Фактор адресата последние десятилетия учитывается как в лингвистических, так и в литературоведческих исследованиях текста. Так, Х. Линк отмечает, что автору каждого текста соответствует «абстрактный или имплицитный читатель»^[150], который воспринимает стилистические приемы произведения. В. Изер подчеркивает, что каждый текст предполагает определенного «внутреннего читателя»^[151], тип которого обусловлен историко-культурной ситуацией, а роль «запрограммирована» в тексте. По мнению У. Эко, любой текст создает своего читателя через выбор: 1) определенного лингвистического кода; 2) определенного литературного стиля: «Текст есть не что иное, как семанти-копрагматическая продукция своего образцового читателя»^[152].

Учет фактора адресата прежде всего проявляется во включен в текст обращений к нему. Эти обращения занимают, как правило, достаточно устойчивую позицию: они открывают текст, затем повторяются чаще в начале глав, могут использоваться и в финале. Обращения обычно связаны с переходом от одной темы к другой. Они мотивируются стремлением автора выразить свои

¹⁴⁹ Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. — 1981. — Т. 40. — № 4. — С. 365.

¹⁵⁰ Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme. — Stuttgart, 1976.

¹⁵¹ Iser W. Der implizite Leser. — München, 1972.

¹⁵² Eco U. The role of the reader. — Bloomington; London, 1979. — P. 43.

интенции, подчеркнуть цель повествования, определить особенности изложения или акцентировать ту или иную мысль, см., например: *Извините меня, строгая моя читательница, если я так скоро перебегаю от одного впечатления к другому, переносу вас так быстро от одного портрета к другому портрету* (В.А. Соллогуб); *За мной, читатель Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?..* (М. Вулгаков).

Обращения к читателю особенно широко распространены русской прозе конца XVIII — первой половины XIX в., см., например, произведения Н.М. Карамзина, А. Бестужева-Марлинского, М. Погодина, В. Соллогуба и др., при этом регулярно используются устойчивые формулы адресации (*читатель, любезный читатель, почтенный читатель* и др.). Эти формулы сочетаются с типизированными способами прогнозирования возможной реакции читателя (*читатель догадался, читатель вообразит читатель, наверное, думает (полагает)* и т.п.)^[153], также широк представленными в повествовании этого периода.

Обращения к адресатам дополняются в тексте обращениями героям повествования как воображаемым собеседникам, а также обращениями к описываемым реалиям, времени или месту действия, см., например: *Бабушка, бабушка! Виноватый перед тобою я пытаюсь воскресить тебя в памяти, рассказать о тебе людям* (В. Астафьев. Последний поклон).

Употребление таких обращений — знак лирической экспрессии, «знак внутренней причастности, близости

¹⁵³ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. — С. 83.

автора к предмету речи, один из способов его познания»^[154]. Использование обращений к предмету речи (и к самому себе) может сближать прозаический текст с поэтическим: так же как в лирике, употребление обращений этого типа приводит к тому, что «далекий план сменяется ближним»^[155].

Поддержание контакта с адресатом (читателем), связанное моделированием в художественном тексте аналога условий речевой коммуникации, может осуществляться также посредством использования вопросительных и побудительных предложений см., например: *Видали ль вы восход солнца из-за синего моря* (А. Бестужев-Марлинский. Замок Нейгаузен); *Ах, живите же, люди, живите, как можно дольше, не обрывайте легким выходом трудную жизнь... поверьте, все ваше лучшее оправдается* (М. Пришвин. Кашеева цепь). Особенно частотны в текстах императивы: *представьте себе, вообразите...*

Обращения, формы второго лица, вопросительные и побудительные конструкции, формулы прогнозирования читательской реакции составляют первую внутритекстовую группу средств, выделяющих адресата текста, который, как правило, носит достаточно конкретный характер. Читатель может и непосредственно включаться в повествование, изображаться «как комментатор поведения персонажа», «как собеседник повествователя». Его точка зрения и речь до некоторой степени направляют изложение событий: *Чем же все*

¹⁵⁴ Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. — С. 90.

¹⁵⁵ Там же.

кончилось? — спросит читатель. — А вот чем... (И.Тургенев. Постоялый двор)^[156].

Вторая группа средств, моделирующих образ адресата, представлена метатекстовыми включениями — «высказываниями о высказывании» («Высказывание о предмете может быть переплетено нитями высказываний о самом высказывании. В определенном смысле эти нити могут сшивать текст о предмете в тесно спаянное целое, высокой степени связности»)^[157]. Метатекстовые включения обнажают сам процесс порождения текста, устанавливают исходные координаты коммуникации, мотивируют связи между различными фрагментами текста, служат сигналами выделения новой темы (микротемы) или возвращения к прежней, знаками изменения времени или места действия, показателями важности для повествователя сообщаемой им информации или значимости выражаемой им оценки: *Последуем за Чичиковым* (Н. Гоголь); *Это все — для общего понимания последующего. А теперь прекращаю связный рассказ* (В. Вересаев).

Использование метатекстовых операторов и близких к ним по функции единиц особенно важно для текстов, которые носят прерывистый, фрагментарный характер, базируются на ассоциативных сцеплениях. Метатекстовые включения имеют, таким образом, двойную мотивировку: их конструктивная роль определяется, во-первых, требованиями когезии,

¹⁵⁶ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994. — С. 86-87.

¹⁵⁷ Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1978.-Вып. VIII. — С. 404.

во-вторых, «обнажением» соотношения «повествователь, создающий текст, — воспринимающий текст читатель». Адресат в этом случае лишен конкретных биографических черт, это скорее некая «усредненная» модель образа читателя, для которого нужны определенные комментарии в связи с развертыванием текста.

Близки к метатекстовым элементам авторские толкования отдельных слов, включенные в произведение. Они могут оформляться как вставные конструкции, как конструкции, содержащие пояснение или уточнение, как подстрочные примечания; наконец, могут непосредственно вводиться в авторскую речь или речь других персонажей. Основная функция авторских толкований слов — установление общего с читателем кода, при этом учитывается фонд знаний возможного адресата текста о мире, примерный характер его тезауруса. Читатель рассматривается в этом случае уже как определенная языковая личность, ориентирующаяся прежде всего на нормы литературного словоупотребления, поэтому преимущественно толкуются диалектизмы, профессионализмы, просторечия и пр.

Метатекстовые включения и толкования лексических единиц выделяют такие признаки образа читателя, как характер знаний о мире и языке, установку адресата на восприятие информации, его внимание к механизмам порождения текста, и подчеркивают способность адресата к творческой рецепции, превращению дискретности в континуум, наконец, его понимание законов жанра.

Третья же группа средств, связанных с образом читателя и — соответственно — определенным образом

формирующих структуру текста, — сигналы обобщения (г е н е р а л и з а ц и и , т и п и з а ц и и) изображаемого/описываемого, а также показатели установки адресата на определенный стиль и способ изложения.

Итак, коммуникативный подход к организации текста последовательно выделяет в структуре повествования такой важный ее элемент, как образ адресата, ранее несколько остававшийся в тени. Если возможны разные «лики» автора и повествователя, то возможны и разные ипостаси образа адресата. Это, во-первых, реальный читатель, который соотносится с реальным автором; во-вторых, внутренний читатель, который соотносится с повествователем. Он может быть персонажем текста, слушателем устного рассказа (в сказе) и т. п. Адресат произведения должен быть охарактеризован по таким признакам, как конкретность-абстрактность, реальность-условность, участие-неучастие во внутреннем? мире текста, понимание-непонимание стиля автора, наконец, согласие-несогласие с его интенциями.

Структура повествования во многом мотивируется **типом повествования**. Типы повествования в прозаических текстах представляют собой относительно устойчивые композиционно-речевые формы, связанные с определенной формой изложения. В их основе — система приемов и речевых средств, мотивированная единством выбранной автором точки зрения повествователя или персонажа, организующей весь текст, значительное его пространство или отдельные его фрагменты. «Типы повествования в больших эпических построениях вступают в разнообразные сочетания друг с другом,

создавая сложную неоднородную систему текста»^[158]. Объединение разных способов повествования в одном произведении обуславливает особый характер организации его лексико-грамматических средств, определяет чередование форм лица, корреляцию личных местоимений, «игру» времен, связанную с распределением видовременных форм в тексте, перемещение фокуса при употреблении дейктических слов, частиц, модальных слов и др.

В системе типов повествования четко противопоставлены друг другу две ядерные формы — **повествование от первого лица** и **повествование от третьего лица**. Они различаются способом изложения, характером образа повествователя и, соответственно, особенностями проявления таких признаков, как субъективность / объективность, достоверность / недостоверность, ограничения изображаемого пространственно-временной точкой зрения повествователя / отсутствие этих ограничений. В произведениях, для которых характерно повествование от первого лица, повествователь, как правило, одновременно является действующим лицом и, таким образом, наряду с другими персонажами выступает одной из фигур изображаемого в произведении мира. Он рассказывает о том, что сам наблюдает, испытывает или же (реже) передает «право вести повествование» другому лицу.

Для повествования от первого лица поэтому характерны высокая степень индивидуальности, субъективности изложения и одновременно

¹⁵⁸ Кожевникова Н.А. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопросы языкознания. — 1985. — № 4. — С. 107.

ограниченность изображаемого точкой зрения повествователя, его опытом и кругозором, см., например, рассказ И.А. Бунина «Холодная осень», где рассказчица выделяет крупным планом только одно субъективно значимое для нее воспоминание и опускает целый ряд событий или максимально их «сгущает».

В произведениях, которые строятся как повествование от третьего лица, повествователь противопоставлен другим персонажам как фигура иного пространственно-временного плана, иного уровня. Он может выступать как объективный наблюдатель или всезнающий рассказчик, поэтому отличительными особенностями данного типа повествования является большая степень объективности, относительная полнота в передаче внутреннего мира других персонажей, в описании окружающей их жизни. Если в повествовании от первого лица устанавливается соотношение «речь рассказчика — речь персонажей», то в повествовании от третьего лица наблюдается подвижное соотношение «речь повествователя — субъектно-речевой план героев».

Другие возможные противопоставления в системе типов повествования связаны с оппозицией «устное, социально-характерное — книжное». На этом основании выделяется **сказ**, предполагающий «стилизацию различных форм **устного бытового** повествования» и «возведение языковых элементов до символов языка»^[159]. В качестве рассказчика выступает человек «нелитературный» (М. Бахтин). Сказ противопоставляется другим типам повествования и

¹⁵⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 75, 149.

связан с определенными формами построения текста, который предполагает **наличие слушателей**, и обладает сильными жанрообразующими потенциями.

Третьим разграничительным признаком, способным служить, основанием для классификации типов повествования, является признак субъективности / объективности, связанный с отражением в структуре повествования «голосов» и точек зрения персонажей. **Объективным** повествованием традиционно признается повествование, в котором доминирует авторская речь и господствующей является точка зрения повествователя, от него отграничивается **субъективизированное** повествование (повествование, включающее «голоса» персонажей, содержащее более или менее развернутый субъектно-речевой план других героев). Терминологические обозначения этих типов повествования не представляются нам удачными: «объективность» скорее связана с последовательной передачей точки зрения персонажа, чем с господством моно логичного авторского слова, однако они закрепились в лингвопоэтике, и нет оснований ломать эту традицию.

История прозы — история развитая субъектно-речевого план персонажа и диалогизации авторской речи. Повествователь постепенно перестает уподоблять себя всевидящему и всевластному демиургу и превращается, по меткому замечанию английского романиста Д. Фаулза, в бога «нового... образца, чей первый принцип — свобода, а не власть». Проявление этой «свободы» — развитие в прозе XX в. **несобственно-авторского повествования**, в основ которого лежит словоупотребление персонажа, связанное с последовательным выражением его точки

зрения. Этот тип повествования, наряду с субъективизированным повествованием, противопоставляется объективному повествованию и широко используется в современной прозе. «Несобственно-авторское повествование долгое время существовало в виде отдельных вкраплений передававших точку зрения второстепенных персонажей. В современной прозе несобственно-авторское повествование приобретает самостоятельность и превращается в устойчивое средство передачи точки зрения центральных персонажей»^[160], см., например «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына, «Солену падь» С. Залыгина, произведения Ф. Абрамова и др.

Итак, анализ структуры повествования прозаического текста предполагает:

- 1) определение типа повествования;
- 2) выявление в тексте субъектно-речевых планов повествователя и героя (персонажей);
- 3) выделение точек зрения, организующих повествование;
- 4) установление способов их передачи;
- 5) описание соотношения субъектных планов повествователя и героя (персонажей) и рассмотрение их роли в композиции целого.

Рассмотрим структуру повествования двух прозаических произведений: повести А.П. Чехова «Степь» (при этом особое внимание будет уделено

¹⁶⁰ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. — С. 245.

системе точек зрения, представленных в структуре текста) и повести И.С. Шмелева «Лето Господне», которую отличает контаминированная структура повествования.

«Степь» А. П. Чехова: система точек зрения

Повесть А.П. Чехова «Степь» (1888) неоднократно привлекала внимание исследователей. Как отмечает А.П. Чудаков, «наиболее распространенное толкование художественной специфики этой вещи заключается в том, что будто бы все: природа, степь, люди — в повести изображается через восприятие героя, мальчика Егорушки»^[161]. Между тем структура повествования носит сложный характер и не может быть сведена к односторонней ориентации на точку зрения одного персонажа и передачу только его непосредственного восприятия.

12 января 1888 г. А.П. Чехов писал Д.В. Григоровичу: «Для дебюта в толстом журнале я взял степь, которую давно уже описывали... Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удастся тем легче, что через все главы у меня проходит одно лицо»^[162]. Значимость центрального персонажа повести — Егорушки — для

¹⁶¹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М., 1971. — С. 107.

¹⁶² Переписка А.П.Чехова: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 173.

композиционно-сюжетной организации произведения, таким образом, подчеркивается самим автором; в основе сюжета произведения — «история одной поездки» десятилетнего мальчика. Его точка зрения последовательно учитывается в структуре повествования. Перед нами субъективизированное повествование от третьего лица, повествователь в нем отделен от персонажа.

Путешествие Егорушки — это не только знакомство героя со степью, но и познание им жизни, открытие Родины, постижение сложности окружающего мира. «Дорога, — писал М. М. Бахтин, — преимущественное место случайных встреч. На дороге... пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути, много различнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей и возрастов. Это точка завязывания и место совершения событий»^[163]. Мир, с которым знакомится Егорушка, многообразен и нов для него, в то же время внимание автора сосредоточено прежде всего на внутренней жизни персонажа, который постигает и оценивает окружающее. Формы передачи речи Егорушки представлены в тексте ограниченно: невелико количество реплик героя (их всего 39), причем, как правило, они не являются развернутыми — это или вопросы мальчика, или его краткие ответы, или обращения к другим персонажам.

Описание реалий, увиденных мальчиком во время поездки, людей, с которыми свела его судьба, во многих контекстах дается; с точки зрения Егорушки, однако к

¹⁶³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 392.

формам несобственно-прямой речи автор обращается сравнительно редко, ограничен и диапазон средств несобственно-прямой речи: это преимущественно вопросительные предложения, которые употребляются при переходе от авторской речи к внутренней речи героя, эмоционально; окрашенные оценочные предложения (*Какой колдун!*), а также отдельные слова, характерные для речи Егорушки (*мамаша* и др.), и лексические средства выражения оценки типа *ненавистный, противный*, рассеянные в тексте:

Кто же, наконец, этот неуловимый таинственный Варламов, о котором так много говорят, которого презирает Соломон и который нужен даже красивой графине? Севши на передок рядом с Дениской, полусонный Егорушка думал именно об этом человеке. Глядел он на небо и думал о счастливом Константине и его жене. Зачем люди женятся? К чему на этом свете женщины?^[164]

Ограниченность средств несобственно-прямой речи связана с тем, что повествование в «Степи» прежде всего отражает психологическую точку зрения героя, мотивированную его возрастом, и; передает его пространственно-временную позицию; однако своеобразие мировосприятия Егорушки выражается преимущественно в авторской речи, организующей повествование от третьего лица. Речевые сигналы, выделяющие точку зрения главного героя в тексте повести, связаны прежде всего с фиксацией его

¹⁶⁴ Чехов А.П. Избр. соч.: В 2 т. — М., 1979. — Т. 1. В дальнейшем все цитат; приводятся по этому изданию.

подвижной пространственно-временной позиции, с выражением его оценок.

Изменение пространственной позиции Егорушки находит отражение в смене синтаксических конструкций, включающих в качестве предиката глагол движения, а также конструкций, содержащих перечислительный ряд однородных членов, фиксирующих многообразие деталей, увиденных в пути героем. Эти предложения обычно обрамляются в контексте словами, указывающими на субъект восприятия, и глаголами со значением мысли, чувства и т.п.: *Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная бричка бежала мимо и оставляла все позади... Бричка бежит, а Егорушка видит одно и то же небо, равнину, холмы.*

Описания в повести даются с переменной позиции: наблюдатель перемещается в пространстве, поэтому в тексте повести представлены средства обозначения постоянно меняющихся пространственных координат (*вдали — вблизи, влево—вправо, внизу — наверху* и т.п.). Отражение подвижной позиции перемещающегося в пространстве персонажа связано с субъективным (с точки зрения героя) употреблением «размерных» прилагательных, повторным описанием одной и той же реалии в разных ракурсах с учетом изменившегося угла зрения персонажа и возможной деформации деталей. Ср., например:

[Мельница] издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками. — Она становилась все больше и больше, совсем выросла, и уж можно было отчетливо разглядеть ее два крыла.

Становясь все меньше и меньше, они [столбы] около деревни исчезали... а потом опять показывались в

лиловой дали в виде очень маленьких, тоненьких палочек, похожих на карандашики.

С точки зрения героя дается описание и некоторых статичных реалий, интерьера, портретов других персонажей. Сигналами позиции Егорушки в этом случае прежде всего служат средства выражения неопределенности, отражающие недостаточность знаний героя о новом для него лице или предмете, а также модальные слова: *...Егорушка подошел к столу и сел на скамью около **чьей-то** головы. Голова задвигалась, пустила носом струю воздуха, пожевала и успокоилась. От головы вдоль скамьи тянулся бугор, покрытый овчинным тулупом. Это спала **какая-то** баба.*

С учетом восприятия Егорушки может передаваться и чужая речь, см., например: *Моисей Моисеич говорил вполголоса, низким баском... а жена отвечала ему тонким индюшечьим голоском, и у нее выходило что-то вроде «ту-ту-ту-ту»...*

Отражением определенной последовательности восприятия героя часто служит в развертывание ряда однородных членов, порядок компонентов которого в этом случае значим и мотивирован точкой зрения Егорушки: *Вдруг, совсем неожиданно, на полвершка от своих глаз, Егорушка увидел черные бархатные брови, большие карие глаза и выхоленные женские щеки с ямочками, от которых, как лучи от солнца, по всему лицу разливалась улыбка. Чем-то великолепно пахло.*

Посредством использования групп лексики со значением восприятия в тексте повести последовательно фиксируются не только зрительные впечатления героя, но и его слуховые, вкусовые, осязательные и обонятельные ощущения, см., например: *Что-то давило*

ему голову и грудь, угнетало его, и он не знал, что это: шепот ли стариков или тяжелый запах овчины; От съеденного арбуза во рту был неприятный, металлический вкус.

Обращение к точке зрения героя позволяет дать «текущие», ситуативно обусловленные характеристики лиц и предметов. Окружающие Егорушку реалии изображаются и как часть внешнего мира, и как «факт сознания персонажа»^[165]: *Когда он силился не дремать, ламповый огонь, чашки и пальцы двигались, самовар качался, а запах гнилых яблок казался еще острее и противнее.*

Передача детской точки зрения, свежей, непосредственной, далекой от стандартных представлений, мотивирует особый характер сравнений и уподоблений, сближающих человека и предметные реалии или элементы окружающей природной среды, обращение к метонимической детали: *Егорушка вспомнил, что он и пальто — оба брошены на произвол судьбы, что им уже не вернуться домой...; Вся степь пряталась во мгле, как дети Моисея Моисеича, под одеялом; Соломон казался коротким и кургузым, как оципанная птица; Около крайней избы поселка стояла баба... длинноногая и, голенастая, как цапля.*

Таким образом, для структуры повествования в повести «Степь» характерна **внутренняя фокализация**^[166] — последовательное использование

¹⁶⁵ Кожевникова Н.А. Язык и композиция произведений А.П.Чехова. — Нижний Новгород, 1999. — С. 42.

¹⁶⁶ Термин «фокализация» введен Ж. Женеттом. Исследователь различает «нулевую фокализацию» («всеведение» повествователя и отказ от передачи точки зрения персонажа), «внутреннюю фокализацию» и «внешнюю

точки зрения центрального персонажа, который выступает как воспринимающий субъект (наблюдатель) и / или участник действия.

В структуре повествования регулярно передается:

— **оптическая (зрительная)** точка зрения персонажа, которая, как уже отмечалось, выделяется глаголами восприятия и носит подвижный характер;

— **сенсорная** точка зрения, отражающая слуховые, вкусовые и другие ощущения героя;

— **оценочная** точка зрения, проявляющаяся в последовательном выражении оценок персонажа, см., например: *...Голос о. Христофора, казавшийся неприятным и резким, мешал ему сосредоточиться и путал его мысли;*

— **психологическая** точка зрения — отображение в повествовании особенностей мировосприятия героя, в данном случае детского мировосприятия.

Отмеченные точки зрения взаимодействуют в повествовании, в одном и том же контексте могут объединяться разные их сигналы.

Точка зрения героя оформляется в речи повествователя и соотносится с его точкой зрения. Уподобления и образные соответствия, устанавливаемые героем, например, постоянно корректируются и дополняются повествователем: *Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра.*

Некоторые сравнения и метафоры повторяются как в контекстах, связанных с точкой зрения героя, так и в речи повествователя — и выступают как сквозные образы повести (образ птицы, тополя, ненужной, брошенной вещи).

На фоне авторской речи особенно ярко выделяются описания, которые даются в тексте повести с точки зрения Егорушки и содержат формы остранения^[167], отражающие особенности детского мировосприятия; в них используются не прямые наименования предметов, в авторскую речь включаются алогизмы, характеристики, избыточные с логической точки зрения: *За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками глаза, которые не хотели закрываться. **До своей смерти** она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...*

Однако случаи остранения исчерпываются в повести лишь развернутыми пятью контекстами, причем в последнем из них — знаменитом описании грозы {*Налево, как будто кто-то чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо*} — наивно-непосредственное восприятие Егорушки, дополняется позицией повествователя.

¹⁶⁷ Под остранением понимается прием описания лица или предмета, состоящий в том, что автор описывает «вещь, как в первый раз виденную» (Шкловский В. Б. О теории прозы. — М., 1983. — С. 15).

Контексты, воплощающие точку зрения Егорушки, сочетаются с контекстами, в которых отражена коллективная точка зрения персонажей. Это может быть:

— позиция всех находящихся в бричке:

Через минуту бричка тронулась в путь. Точно она ехала назад, а не дальше, путники видели то же самое, что и до полудня. Холмы все еще тонули в лиловой дали, и не было видно их конца; мелькал бурьян;

— позиция подводчиков:

Стало слышно, как под ногами шедшего шуршала трава и потрескивал бурьян, но за светом костра никого не было видно. Наконец раздались шаги вблизи, кто-то кашлянул, мигавший свет точно расступился, с глаз спала завеса, и подводчики вдруг увидели перед собой человека;

— общая точка зрения Ивана Ивановича и Егорушки:

Иван Иванович отворил калитку и вместе с Егорушкой увидел большой двор, поросший бурьяном и репейником. В ста шагах от ворот стоял небольшой домик с красной крышей и с зелеными ставнями.

Таким образом, повествовательная перспектива повести постоянно колеблется и расширяется за счет введения нескольких возможных субъектов восприятия. Она углубляется также в результате включения в повествование «голосов» персонажей. Так, в сцене беседы подводчиков у костра представлена живописная косвенная речь персонажей с вкраплением элементов их несобственно-прямой речи:

Пантелей рассказывал, что в былое время, когда еще не было железных дорог, он ходил с обозами в

Москву и в Нижний, зарабатывая так, много, что некуда было девать денег. А какие в то время были купцы, какая рыба, как все было дешево! Теперь же дороги стали короче, купцы скупее, народ беднее, хлеб дороже, все измельчало и сузилось до крайности.

В повести, наконец, представлены контексты, содержащие **ВОЗМОЖНЫЙ** угол зрения эпизодических персонажей, реконструируемый повествователем, сигналом гипотетичности предполагаемой точки зрения в этом случае служат вводно-модальные слова, обороты со значением предположительного сравнения:

С тупым удивлением и не без страха, **точно** видя перед собой выходцев с того **света**, он, не мигая и разинув рот, оглядывал кумачовую рубаху Егорушки и бричку. Красный цвет рубахи манил и ласкал его, а бричка и спавшие под ней люди возбуждали его любопытство; быть может, он и сам не заметил, как приятный красный цвет и любопытство притянули его из поселка вниз, и, вероятно, теперь удивлялся своей смелости.

«Сосуществование разных точек зрения ведет к появлению двойных или многократных описаний одного и того же персонажа»^[168]. Так, Дымов изображен не только с точки зрения повествователя, но и с точки зрения Егорушки, Васи, Пантелея. Однако передача 1 точки зрения других персонажей носит ограниченный характер: «Видит степь до конца только один Егорушка. Его степь художественно достоверна, ему, ребенку,

¹⁶⁸ Кожевникова Н.А. Язык и композиция произведений А.П. Чехова. — Нижний Новгород, 1999. — С. 47.

Чехов передал видение, у остальных видение отрезано, скручено окружением Варламова»^[169].

Расширение точки зрения персонажа в структуре повествования, усиление в тексте его субъектно-речевого плана — процесс, характерный как для прозы А.П. Чехова, так и для всей русской литературы на рубеже XIX—XX вв., однако повесть «Степь» занимает особое место в творчестве Чехова. В ней средства передачи точки зрения персонажа взаимодействуют с разнообразными средствами выражения авторской позиции. В тексте повести выделяются фрагменты, в которых ведущей является именно авторская точка зрения: это не только нейтральные описания или формы повествования, но и авторские сентенции и, наконец, отступления (главы II, IV и VI), в которых прямо выражаются авторские оценки и наблюдается концентрация речевых средств лирической экспрессии (повторы, синтаксический план настоящего, прямые авторские оценки, параллелизм построений, обращение к градации, тенденция к ритмизации). Для этих отступлений характерно употребление глагольных форм в обобщенно-личном значении:

Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в полете

¹⁶⁹ Шкловский В.Б. Повести о прозе. — М., 1966. — Т. 2. — С. 365.

ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в избытке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

Таким образом, авторская речь в повести «Степь» характеризуется открытой субъективностью, в то же время точка зрения повествователя постоянно взаимодействует с точкой зрения персонажа. Она то накладывается на нее и совмещается с ней:

Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата...;

то отчуждается от точки зрения героя и противопоставляется ей:

Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; Егорушка еще не знал этого, и прежде чем каша была съедена, он уже глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой.

Взаимодействие субъектных планов повествователя и героя находит выражение в использовании в них общих речевых средств (повторы сравнений, слов *тоска*, *скука*, *одинокий*, лексических единиц, содержащих сему 'невоплощенность' развивающийся обоих

субъектно-речевых планах мотив песни и др.). Расхождение же точек зрения и размежевание субъектных планов повествователя и персонажа связаны с элементами перспекции в тексте. Позиция Егорушки оказывается расщепленной на внутреннюю точку зрения, связанную с временем, изображенным в произведении, и точку зрения, отнесенную к более позднему времени за пределами текста, к «будущему» героя. Ср.: *Теперь Егорушка всё: принимал за чистую монету и верил каждому слову, **впоследствии** же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку, всю Русь... обесценил свою богатую жизнь до того, что всякий раз,; сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было.*

Таким образом, повествование в «Степи» носит объемный характер, в основе его организации — взаимодействие и переплетение разных субъектных планов, доминирующими среди которых являются план повествователя и план Егорушки. Соотношение этих планов, их взаимопереходы во многом определяют своеобразие композиционно-речевой организации этой «бессюжетной» повести.

Вопросы и задания

1. Выделите все номинации главного героя в тексте рассказа А.П. Чехова «Ионыч» (1898): доктор Старцев, Дмитрий Ионыч, Старцев и т.п.: Как строится в тексте цепочка этих наименований? С чьей точки зрения они даются? Какие номинации героя являются

доминирующими в рассказе? Чем обусловлена смена номинаций в тексте произведения?

2. Рассмотрите реплики и монологи Старцева. Как эволюция героя отражается в его речи?

3. Сопоставьте описания семьи Туркиных в главах I, IV и V. Выделите повторы, встречающиеся в этих описаниях, определите их функцию в тексте. Чем различаются данные описания? С чем связаны эти различия? Выделите другие типы повторов, определите их функции.

4. По мнению З. Паперного, «парадоксальность» рассказа в том, что «отталкиваясь от Туркиных», герой «опускается гораздо ниже Туркиных»^[170]. Докажите, что в главе рассказа Туркины увиденны повествователем Ионычем по-разному. Какие речевые средства указывают на позиции героя, как выражается при этом точка зрения автора?

5. Найдите в рассказе контексты, содержащие внутреннюю речь героя. Какими средствами она передается, как она организована?

6. Выделите несобственно-прямую речь героя. Какие средства несобственно-прямой речи используются в рассказе?

7. Проанализируйте текст главы II. Какие описания в ней даны с точки зрения главного героя? Выделите речевые средства, указывающие на угол зрения Ионыча. Как средства выражения точки зрения героя взаимодействуют с авторской речью?

¹⁷⁰ Паперный З. Записные книжки Чехова. — М., 1976. — С. 52.

8. В тексте рассказа представлены разные формы передачи субъектно-речевого плана героя (прямая, косвенная, внутренняя, несобственно-прямая речь). Как распределяются они в тексте произведения? Каково соотношение этих форм и их развитие в рассказе?

9. Какие «голоса» других персонажей представлены в речевой структуре рассказа? Какие способы передачи чужой речи при этом используются?

«Лето Господне» И.С. Шмелева: контаминированная структура повествования

«Лето Господне» (1927—1948) И.С. Шмелева, «книга трепетная и молитвенная, поющая и благоухающая»^[171], занимает особое место в русской автобиографической прозе XX в.: это произведение не только по-новому освещает тему детства, но и открывает новые для этого жанра повествовательные формы.

«Лето Господне» строится как объединение ряда рассказов, посвященных детству писателя, и состоит из трех композиционных частей: «Праздники» — «Радости» — «Скорби». Первые две части имеют во многом симметричную композицию: главы их содержательно соотносятся друг с другом, а отдельные сюжетные ситуации повторяются, подчеркивая непрерывность религиозно-обрядовой жизни и отражая ритм жизни природной. Впервые в истории русской литературы

¹⁷¹ Ильин И.А. Православная Русь // Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. — М., 1993. — С. 123.

художественное время произведения последовательно строится на основе церковного календаря: оно циклично и воплощает идею вечного возвращения; в тексте повести следуют друг за другом описания великих и двенадесятых праздников, праздников в честь святых и праздников, связанных с чтимыми иконами. «Годовое вращение, этот столь привычный для нас и столь значительный в нашей жизни ритм жизни, — имеет в России свою внутреннюю, сразу климатически-бытовую и религиозно-обрядовую связь... Движение материального солнца и движение духовно-религиозного солнца срастаются, сплетаются в единый жизненный ход... И вот Шмелев показывает нам и всему остальному миру... как русская душа, веками строя Россию, наполняла эти сроки Года Господня своим трудом и своей молитвой»^[172]. Такая временная организация повести определяет и особенности ее пространства: земное противопоставляется небесному. Последовательность праздников мотивирует движение времени в тексте и переход от одной главы к другой. Она подчиняет себе бытовое время и подчеркивает его дискретность, его преходящий характер.

Третья же часть книги — «Скорби» — противопоставляется двум первым: в центре ее — личная трагедия, смерть отца, которая служит знаком конца детства героя. Таким образом, в повести соотносятся два образа времени: праздники как проявление совершенства и мирское время в его ограниченности. Ощущение радости сменяется в финале скорбью, печалью мира.

¹⁷² Ильин И.Л. О тьме и просветлении. — М., 1991. — С. 178.

Заглавие повести многозначно и носит цитатный характер. Оно восходит к Евангелию от Луки и — опосредованно — к книгу пророка Исайи:

Ему подали книгу пророка Исайи, и Он, раскрыв книгу, нашел место, где было написано: «Дух Господень на Мне, ибо Он помазал Меня благовествовать нищим и послал меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедывать (здесь сохранена орфография источника. — *Н.Н.*) пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедывать Лето Господне благоприятно».

(Ис. 1:1-2)

«Лето Господне» — обозначение церковного года и в то же время знак проявления Божественной Благодати. Это символический «образ счастливого для искупленного человечества Царства Христова»^[173]. В отношении же к тексту повести Шмелева, создававшейся в эмиграции, это заглавие приобретает дополнительный смысл: «благоприятный» период жизни православной Руси, сохранявшей, с точки зрения автора, веру, дух любви, мудрое терпение и красоту патриархального уклада, «утраченный рай»; детства повествователя, которое он в разлуке с Родиной воскрешает силой благодарной памяти в надежде «отпустить измученных» и исцелить «сокрушенных сердцем».

Для произведения характерно повествование от первого лица; рассказчик при этом является и непосредственным участником, действия. «Лето

¹⁷³ Толковое Евангелие. — М., 1871. — Кн. 2. — С. 300.

Господне» — своеобразная энциклопедия обычаев, связанных с церковными и народными праздниками, которые описываются «из сердечной глубины верующего ребенка» (И. Ильин): от эмоциональной оценки названия праздника через знакомство с его бытовой стороной маленький герой приходит к постижению его сути. Эти этапы обретения радости в праздновании отражаются в повторяющихся композиционных элементах рассказов-глав. Показателен в этом плане рассказ «Покров»: в его зачине наименование любимого на Руси праздника вводится как «чужое» слово и сочетается с местоимением «неизвестности» (*Скоро, радостное придет, «покров» какой-то*)^[174], затем открывается многозначность слова, сближаются слова *покров* и *покроет* («землю снежком, покроет»), с Покровом связывается представление о завершении дел (*И все только и говорят: «Вот подойдет "покров" — всему развяза»*). Наконец, в рассказе Горкина, наставника маленького героя, дается народная интерпретация праздника и вводится образ осеняющего и спасающего Покрова Богоматери. Этот образ затем развивается во внутренней речи мальчика, обогащаясь новыми признаками, и далее связывается с темой радостей, которые ожидают героя. В финале же рассказа образ Покрова, символ милости, прощения и заступничества, соотносится с мотивами сияния, высоты, обретения свободы и преодоления страха. Бытовое, мирское его проявление сменяется утверждением вечного:

Да, хорошо... Покров. Там, высоко, за звездами. Видно в ночном окне, как мерцают они сияньем за

¹⁷⁴ Шмелев И.С. Лето Господне. Богомолье. Статьи о Москве. — М., 1990. — С. 189. Далее цитаты даются по этому изданию.

голыми прутьями тополей. Всегда такие. Горкин говорит, что такие будут во все века. И ничего не страшно.

Как мы видим, детская точка зрения в структуре повествования динамична, она постепенно усложняется, дополняется и корректируется другими точками зрения.

Повествование от первого лица характерно для большинства автобиографических произведений XIX—XX вв. Своеобразие же повествования Шмелева связано с обращением писателя к **сказу**, мастером которого он был. Сказ, как уже отмечалось, предполагает имитацию **устного**, обычно **социально-характерного** монолога, имеющего конкретного или абстрактного слушателя. «Лето Господне» строится как возможный рассказ ребенка, в которого перевоплощается взрослый повествователь. Это перевоплощение мотивировано идейно-эстетическим содержанием повести: автору важен чистый детский голос, раскрывающий целостную душу в свободном и радостном чувстве любви и вере. Синхронизация действий героя и рассказа о них определяет ведущую роль в тексте форм настоящего исторического и других речевых средств, создающих план настоящего:

Я всматриваюсь в коридор: что-то белеет... печка? Маятник стучит в передней, будто боится тоже: выходит словно — «что-то... что-то... что-то...» В кухню убежать? И в кухне тихо, куда-то провалились. Висерный попугай глядит с подушки на диване, — будто не хохолок, а рожки?.. Дни такие, а все куда-то провалились. И лампу привернули, — будто и она боится.

Сказ, вообще характерный для индивидуального стиля Шмелева, строится на концентрации сигналов разговорной речи, прежде всего синтаксических средств,

при этом размывается граница между стилизуемой детской речью и речью народной, к богатствам которой обращается писатель. Одновременно в тексте подчеркивается «устность» рассказа, сигналом которой часто служит особая графическая форма слова, воспроизводящая удлинение звука или членение слова, отражающее интонационные особенности эмоционально окрашенной речи: *Такой мороз, что все дымится... Вот **мо-роз!**...; По обе стороны, внизу, зеленые огороды, конца не видно... Ночью тут **жу-уть**...; А горы **высо-кие**, чуть ли не выше колокольни.*

Образ звучащей, непосредственно произносимой или рождающейся для произнесения речи находит особое пунктуационное оформление. Любимый знак писателя — многоточие, указывающее на незавершенность высказывания, отсутствие точной номинации, поиски единственно верного слова, наконец, на эмоциональное состояние рассказчика; ср.:

Смотрю на свечку, на живой огонек, от пчелок. Смотрю на мохнатые вербешки... — таких уж никто не сделает, только Бог... Слышу вдруг треск... и вспыхнуло! — вспыхнули у меня вербешки. Ах, какой радостный, горьковатый запах, чудесный, вербный, и в этом запахе что-то такое светлое, такое... такое...

Образ звучащей речи создается и многочисленными звукоподражаниями, отражающими «сиюминутное» состояние природы или окружающей обстановки. Текст как бы оркестрован включением в него разнообразных глагольных междометий и звукоподражаний: *Начинается сонное шипенье, будто по снегу рубят, — так жвакает. А потом — туп-туп-туп... тупы-туки... тупы-туки...; Теперь уже везде капель: Под сосенкой — кап-кап... Под*

елочкой — кап-кап... Вон как капель играет... — тра-та-та-та!; И вдруг... соловей!.. живой!.. Робея, тихо, чутко... первое свое подал, такое истомно-нежное, — ти-пу... ти-пу... — ти-пу... — ти-пу... ти-пу, ти-пу, — ти-пу... чок-чок-чок-чок... тритррррррр... но это нельзя' словами...

Своеобразие повествования Шмелева состоит в том, что в нем сочетаются элементы двух типов сказа: **«детского» сказа и сказа взрослого повествователя**, — который в ряде случаев обращается к конкретному адресату: *Ты хочешь, милый мальчик, чтобы я рассказал тебе про наше Рождество. Ну, что же... Не поймешь чего — подскажет сердце.*

Рассказ «Рождество», например, строится как сказ с пропущенными репликами и вопросами воображаемого собеседника. Они частично цитатно воспроизводятся в речи повествователя и диалогизируют ее:

Волсви?.. Значит, мудрецы, волхвы. А маленький я думал волки. Тебе смешно? Да, добрые такие волки, думал. Звезда ведет их, а они идут, притихли. Маленький Христос родился, и даже волки добрые теперь... Правда, хорошо ведь?

Формой сказа, однако, не исчерпывается субъектно-речевой' план взрослого повествователя. Повествование, таким образом,; неоднородно: при доминирующей в целом точке зрения маленького героя ряд контекстов организован «голосом» именно взрослого рассказчика. Это прежде всего зачины глав, лирические отступления в центре их, концовки, т.е. сильные позиции текста. Эти контексты объединяются мотивом памяти и включают лексические единицы с этим семантическим компонентом; ср.: *Но что я помню?.. (...) Помню —*

струящиеся столбы, витые, сверкающие, как бриллианты... (из главы «Ледяной дом»); **Как давно это было!** Теплый, словно весенний ветерок... — **я и теперь его слышу в сердце...** (конец главы «Чистый понедельник»); **О, чудесный, далекий день! Я его снова вижу,** и голубую лужу, и новые доски мостика, и солнце, разлившееся в воде, и красную скорлупку, и желтый, шершавый палец, ласково вытирающий мне глаза. **Я снова слышу шорох еловых стружек...** (лирическое отступление в середине главы «Розговины»); **Доселе вижу, из дали лет,** кирпичные своды, в инее, черные крынки с молоком... **слышу прелестный запах сырости... слышу и вижу** быль, такую покойную, родную, омоленную душою русской, хранимую святым Покровом... (лирическое отступление в середине главы «Покров»). Отмеченные контексты уже не содержат элементов сказа: для них преимущественно характерна ориентация на книжную речь.

Контексты, организованные точкой зрения маленького героя, и воспоминания взрослого повествователя разделены во времени (не случайно образ «дали лет», взаимодействующий с образом воспоминания-сна, часто повторяется в тексте). Их чередование, сопоставление или наложение создают в тексте лирическое напряжение и определяют сочетание речевых средств разных стилистических сфер; ср.:

а) Белка сидит в клетушке, глядеть нельзя: на крышу сиганет — прощай. Отец любит все скоро делать: сейчас же послал к знакомому старику в Зарядье, который нам клетки для птиц ставит,— достать железную клетку, белкину, с колесом. Почему — с колесом? А потому, говорят: белка крутиться любит;

б) Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон, — Праздники и Святые, в воздухе надо мной, — небо, коснувшееся меня. И по сей день, когда слышу светлую песнь — «...иже везде сый и вся исполняй...» — слышу в ней тонкий звон столкнувшихся хоругвей, вижу священный блеск.

Характерной особенностью повествования Шмелева является расширение (по сравнению с другими автобиографическими произведениями) сигналов припоминания, выделяющих позицию взрослого повествователя. Традиционные *помню, как теперь вижу* дополняются сигналами, связанными с различными сферами чувственного восприятия: это прежде всего глагол *слышу*, вводящий описания звуков или запахов; тем самым внутреннее зрение повествователя сочетается с внутренним слухом или обонянием; ср.: *Подымается кислый пар, — священный. Я и теперь **его слышу** из дали лет.*

Повествование в повести Шмелева «Лето Господне», таким образом, носит во многом **контаминированный** характер: повествование от первого лица, ориентированное на книжную речь и передачу воспоминаний повествователя о прошлом, сочетается со сказом, причем сказом двух типов. Точка зрения ребенка (временная, пространственная, оценочная, психологическая) взаимодействует в структуре текста с точкой зрения взрослого рассказчика, ср., например:

Сумеречное небо, тающий липкий снег, призывающий благовест... Как это давно было! Теплый, словно осенний, ветерок... — я и теперь его слышу в сердце...

Я радостно прижимаю горящую вязочку к груди, у шеи. Пышет печным жаром, баранками, мочалой теплой. Прикладываю щеки — жжется. Хрустят, горячие. А завтра будет чудесный день! И потом, и еще потом, много-много, и все чудесные.

В результате повествование приобретает подвижную перспективу, для которой характерно колебание от одной точки зрения к другой, а в ряде случаев и их наложение. Контаминированный характер структуры повествования соотносится с неоднородностью темпоральной организации текста: в произведении сочетаются **две концепции времени**, представлены два типа его восприятия. Для маленького героя, чья точка зрения доминирует в структуре текста, разные временные планы совмещаются: снимаются различия между далеким прошлым, недавними событиями и историческими или мифологическими ситуациями. Время этого героя, включенного в православный круг бытия, циклически замкнуто, для взрослого же повествователя оно трансформируется в линейный исторический ряд, делающий возможным противопоставление «тогда — теперь», «прошлое — настоящее», ср.:

Где они все? Нет уже никого на свете.

А тогда, о как давно-давно — в той комнате с лежанкой, думал ли я, что все они ко мне вернуться, через много лет из далей.....совсем живые, до голосов, до вздохов, до слезинок, — и я приникну к ним и погрещу! («Обед для "разных"»); **Теперь** потускнели праздники, и люди как будто охладели. А **тогда...** всё и все были со мною связаны, и я был со всеми связан, от нищего старика на кухне, зашедшего на «убогий блин»,

до незнакомой тройки, умчавшейся в темноту со звоном («Масленица»).

Это темпоральное противопоставление находит отражение в, развертывании в тексте частных пространственных оппозиций: Москва — зарубежье, Кремль — Эйфелева башня, здесь (Париж) — у нас (на родине) и т.д. Повествование при этом приобретает парадоксальный характер: «эгоцентрические» элементы *наше, у нас* и др., обычно выделяющие настоящее субъекта речи («я — здесь — сейчас»), в «Лете Господнем», как правило, указывают на реалии прошлого. Взаимодействие в структуре повествования разных точек зрения и различных временных планов обуславливает сочетание в тексте двух контрастных эмоциональных тональностей: восторженной радости, умиления (позиция маленького героя) и грусти (позиция ребенка, прогнозирующая будущее, или позиция взрослого повествователя). Для текста повести характерно параллельное или контактное употребление слов, обозначающих взаимодействие положительных и отрицательных эмоций и эмоциональных состояний. Они преимущественно обозначают чувства маленького героя, однако ряд контекстов характеризуется диффузностью точек зрения, их слабой дифференцированностью, ср.: *Меня заливают и радостью, и грустью, хочется мне чудесного...* (глава «Царица небесная»); *Я смотрю на серую землю, и она кажется мне другой, будто она живая, — молчит только. И радостно мне, и отчего-то грустно* («Троицын день»).

Возможность совмещения точек зрения обуславливает многозначность и семантическую диффузность ряда лексических единиц в тексте произведения: с одной стороны, они связаны с «речевой

маской» ребенка, с другой — могут указывать и на план взрослого повествователя, см., например:

а) Получив на праздник, они расходятся. До будущего года.

Ушло, прошло. А солнце, все то же солнце, смотрит из-за тумана шаром. И те же леса воздушные, в розовом инее поутру... (глава «Святки»);

б) Я оглядываюсь на Кремль: золотится Иван Великий, внизу темно, и глухой — не его ли — колокол томительно позывает — **по-мни!..**

Кривая идет ровным, надежным ходом, и звоны плывут над нами.

Помню (глава «Постный рынок»).

Семантически диффузные единицы — это преимущественно слова с семой 'память' или глаголы движения, обозначающие течение времени и отдельные эмоциональные состояния. К этим единицам примыкают высказывания цитатного характера, которые, повторяясь, могут также приобретать стереоскопическую семантику. Так, например, оценочное высказывание в конце главы «Филипповки»: *«Счастье мое миндальное!..»*, с одной стороны, отсылает к словам Маши и может отражать точку зрения маленького героя (*Она... шепчет, такая радостная: — Ду-сик... Рождество скоро, а там и мясоед... счастье мое миндальное! — Я знаю: она рада, что скоро ее свадьба. И повторяю в уме: «счастье мое миндальное»...*); с другой стороны, это высказывание, употребленное в сильной позиции текста — финале главы, служит оценочной рамкой воспоминаний и может рассматриваться как сигнал плана повествователя: *...Не хочется уходить. Отец несет меня в детскую, я*

*прижимаюсь к его лицу, слышу миндальный запах...
«Счастье мое миндальное!..»*

В большинстве случаев, однако, точки зрения ребенка и взрослого повествователя дифференцируются в тексте. Традиционное для автобиографического повествования противопоставление «прошлое — настоящее» («теперь — тогда») в повести «Лето Господне» преобразуется в оппозицию по характеру модальности: высшей степенью реальности в темпоральной структуре текста обладает прошлое, «утраченный рай» детства, Родины. Минувшее является для повествователя более «живым», чем его настоящее. Настоящее же, которое отражено в немногочисленных контекстах произведения, оказывается лишенным конкретности и представляется почти ирреальным. Поэтому основное содержание повествования — воспоминания, которые призваны воскресить прошлое. Для его изображения выбрана внутренняя точка зрения: в структуре повествования, как уже отмечалось, последовательно используется именно угол зрения ребенка. Перевоплощаясь в него, повествователь вновь возвращается в счастливый мир детства, в результате сама нарративная структура «Лета Господня» приобретает оценочный характер, оказывается концептуально значимой. «Квазивоспоминания» или «синхронный» рассказ ребенка служат средством преодоления необратимого линейного времени, становятся способом обретения утраченного. Аксиологический характер подобной нарративной замены (последовательные воспоминания повествователя заменяются рассказом ребенка о «праздниках», «радостях» и «скорбях») подчеркивается эпиграфом к произведению («Два чувства дивно близки нам — / В них

обретает сердце пищу — / Любовь к родному) пепелищу, / Любовь к отеческим гробам») и включенными в: текст фрагментами молитв, в том числе заупокойной: «Молясь об умерших, мы упражняемся в ощущении нереальности этого мира (ушла его дорогая нам часть) и реальности мира потустороннего, действительность которого утверждается нашей любовью к отшедшим»^[175].

В структуре повествования, таким образом, взаимодействуют два субъектных плана, соответствующие разным ипостасям «я»: план маленького героя и план взрослого повествователя. Коммуникативная ситуация «рассказа» сочетается с воспоминаниями.

В воспоминаниях повествователя соотносятся, оживая и преображаясь, различные чувственные ощущения. Их синтез лежит в основе синестетических метафор, регулярно используемых в описаниях; он отражает неодолимую силу памяти, воскрешающей прошлое до малейших деталей: И теперь еще, не в родной стране, когда встретишь невидное яблочко, похожее на грушовку запахом, зажмешь в ладони, зажмуришься, и в сладковатом и сочном духе вспомнится, как живое, маленький сад, когда-то казавшийся огромным, лучший из всех садов, какие ни есть на свете... далекий сад...

Воспоминания рассказчика о детстве — это воспоминания о быте старой патриархальной Москвы и, шире, России, обладающие силой обобщения. «Детский» же сказ передает впечатления ребенка от каждого нового предмета, воспринимаемого в звуке, цвете,

¹⁷⁵ Ельчанинов А. Записи. — М., 1992. — С. 45.

запахах. Это определяет особую роль в тексте цветовой и звуковой лексики, слов, характеризующих запах и свет. Мир, окружающий героя, рисуется как мир, несущий в себе всю полноту и красоту земного бытия, мир ярких красок, чистых звуков, волнующих запахов:

Разросшаяся крапива и лопухи еще густеют сочно, и только под ними хмуро; а обдерганные кусты смородины так и блестят от света. Блестят и яблони — глянец ветвей и листьев, матовым лоском яблок, и вишни, совсем сквозные, залитые янтарным клеем... И я нюхаю вербу; горьковато-душисто пахнет лесовой горечью живой, дремуче-дремучим духом, пушинками по лицу щекочет, так приятно. Какие пушинки нежные, в золотой пыльце... Никто не может так сотворить. Бог только...

Объектом чувственного восприятия и эстетической оценки становится в повести и само слово, ср.: *Рождество... Чудится в этом слове крепкий, морозный воздух, льдистая чистота и снежность. Самое слово это видится мне голубоватым.*

Богатство речевых средств, передающих разнообразные чувственные ощущения, взаимодействует с богатством бытовых деталей, воссоздающих образ старой Москвы. Развернутые описания рынка, обедов и московских застолий с подробнейшим перечислением блюд показывают не только изобилие, но и красоту уклада русской жизни: *Глядим — и не можем наглядеться, — такая-то красота румяная! И по всем комнатам разливается сдобный, сладко-миндальный дух... И всякие колбасы, и сыры разные, и паюсная, и зернистая икра, сардины, кильки, копченые рыбы всякие...*

Изобразительное мастерство писателя особенно ярко проявилось в отображении в слове сложных, нерасчлененных признаков, создании «совмещенных» образов. С этой целью в тексте используются речевые средства, дающие ситуативно обусловленную, многоаспектную характеристику реалии:

— сложные эпитеты: *радостно-голубой, бледно-огнистый, розовато-пшеничный, пышно-тугой, прохладно-душистый;*

— метонимические наречия, одновременно указывающие и на признак предмета, и на признак действия: *закуски сочно блестят, крупно желтеет ромашка, пахнет священно кипарисом, льдисто края сияют;*

— синонимические и антонимические объединения и ассоциативные сближения: *скрип-хруст, негаданность-нежданность, льется-мерцает, свежие-белые* и др.

На фоне предельно точных описаний природы и бытовых реалий выделяются указательные и неопределенные местоимения, заменяющие прямые наименования. Они связаны с сопоставлением двух миров: дольного и горнего. Первый воссоздается в тексте во всем его (мира) многообразии. Второй для рассказчика невыразим: *И я когда-то умру, и все... Все мы встретимся там.*

Детальные характеристики бытовых реалий, служащие средством изображения национального уклада, сочетаются в тексте с описанием Москвы, которая неизменно рисуется в единстве прошлого и настоящего. Показательна в этом отношении глава «Постный рынок»: постепенное расширение

пространства соотносится в ней с обращением к историческому времени, при этом исторические памятники Москвы и различные реалии, с ней связанные, осознаются рассказчиком как неотторжимые элементы его личной сферы (не случайно в этом фрагменте текста выделяется повторяющееся притяжательное местоимение *мой*): граница между прошлым и настоящим разрушается, и личная память повествователя сливается с памятью исторической, преодолевая ограниченность отдельной человеческой жизни:

Что во мне бьется так, наплывает в глаза туманом? Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и это моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... — были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка, под бугром, — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я глядел из-за стен... когда?.. И дым пожаров, и крики, и набат... — все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... — все мнится былью, моею былью...

Мир, изображенный Шмелевым, совмещает сиюминутное и вечное. Он рисуется как дар Божий. Весь текст повести пронизывает сквозной семантический ряд «свет». Его образуют слова с семами 'блеск', 'свет', 'сияние', 'золото', которые употребляются как в прямом, так и в переносном значении. Освященными (часто в блеске и сиянии) рисуются бытовые реалии, светом пронизана Москва, свет царит в описаниях природы и характеристиках персонажей. Внутренним, нечувственным зрением маленький герой видит и другой свет, который открывается «оку духа» в любви: «Он есть Свет» (Иоанн, 9:5). Мотив Божественного Света развивается на всем пространстве текста и связывает

речь персонажей, речь рассказчика-ребенка и взрослого повествователя:

Радостно до слез бьется в моей душе и светит от этих слов. И видится мне, за вереницею дней Поста, — Святое Воскресение, в светах. Радостная молитвочка! Она ласковым светом светит в эти грустные дни Поста ... и, плавно колышась, грядет Царица Небесная надо всем народом... Лик Ее обращен к народу, и вся Она блистает, розово озаренная ранним весенним солнцем... Вся Она — свет, и все изменилось с Нею, и стало храмом... Преображение Господне... Ласковый тихий свет от него в душедоныне...

Сквозной образ света объединяет рассказы, составляющие «Лето Господне», и преодолевает фрагментарность повествования. С образом света связан и мотив преобразования: бытовая, будничная жизнь рисуется преобразенной дважды — взглядом ребенка, любовно и благодарно открывающего мир, и Божественным Светом. Мотив преобразования в лексико-семантической организации повести находит также выражение в использовании семантического ряда «новый» и в повторных описаниях одной и той же реалии: сначала прямо, затем метафорическом, на основе приема олицетворения с последующим обобщением; ср.:

Двор и узнать нельзя... Нет и грязного сруба помойной ямы: одели ее шатерчиком, — и блестит она новыми досками, и пахнет елкой... Новым кажется мне наш двор — светлым и розовым от песку, веселым; Беленькая красавица березка. Она стояла на бугре одна... — Березки заглядывают в окна, словно хотят молиться... — Березка у кивота едва видна, ветки ее

поникли. И надо мной березка, шуршит листочками. Святые они, божьи. Прошел по земле Господь и благословил их и всех. Всю землю благословил, и вот — благодать Господня шумит за окнами...

Повтор сквозных рядов («праздники», «память», «свет», «преображение») составляет основу семантической композиции текста. Она, как и внешняя композиция, носит асимметричный характер: в последней части повести («Скорби») развертываются ряды повторяющихся образов, символизирующих зло, несчастье, имеющих фольклорно-мифологическую основу (*змеиный цвет* и др.). Движение перекрещивающихся семантических рядов завершается концентрацией семантических признаков, связанных с мотивом смерти. Смерть в финале осмысливается как многозначный образ, связанный не только с ретроспекцией (воспоминаниями), но и с проспекцией (гибель любимого с детства мира, потеря Родины). Точка зрения, отраженная в конце повествования, вновь диффузна:

Я знаю: это последнее прощание, прощание с родимым домом, со всем, что было... Поют — через стекла слышно —

Ве-э-эчна-а-я-а па-а-а

...а-а-ать — ве-чная-а...

В то же время, несмотря на отмеченную асимметрию композиции, на уровне внутритекстовых связей в ней выделяется кольцевой повтор: в первой главе повести начинает развиваться мотив очищения, освобождения от земной жизни как преодоления времени (*Мне начинает казаться, что теперь прежняя жизнь кончается и надо готовиться к той жизни... Надо*

очистить душу от всех грехов), а завершается он в последней главе словами из заупокойной молитвы. Личной трагедии героя, осознанию им хрупкости и бренности мира противостоит мотив обретения Вечности. Лирические воспоминания о детстве преобразуются, таким образом, в повествование о духовных основах бытия.

Итак, для повести «Лето Господне» характерны особая пространственно-временная организация и сложная, контаминированная структура повествования, основанная на взаимодействии разных повествовательных форм. Впервые в автобиографической прозе для изображения прошлого применен **сказ**, создающий иллюзию звучащей, произносимой речи. Поэтика «Лета Господня» обогащает русскую прозу и обнаруживает новые тенденции в развитии художественной речи XX в.

Вопросы и задания

I. 1. Прочитайте повесть И.С.Шмелева «Вогомолье». Определите особенности ее сюжета и композиции.

2. Определите тип повествования. Выявите субъектные планы, представленные в структуре текста.

3. Сопоставьте повествовательную структуру повестей «Лето Господне» и «Вогомолье». В чем их сходство?

4. Найдите в тексте повести сигналы установки на устную речь. С чем связано их использование?

Определите роль в структуре текста разговорной лексики и фразеологии.

5. Раскройте смысл заглавия повести. Дайте обобщающую характеристику структуры повествования.

II. 1. Прочитайте рассказ М.М.Зощенко «Баня».

2. Определите тип повествования.

3. Назовите признаки сказа, характерные для произведения. Аргументируйте свой ответ.

4. Выделите в тексте рассказа средства, стилизующие устную речь «нелитературного» повествователя.

5. Определите основные приемы **комического** сказа М.Зощенко.

6. Охарактеризуйте героя-рассказчика.

Художественное время и пространство

Художественное время

Понятие пространственно-временного континуума существенно значимо для филологического анализа художественного текста, так как и время, и пространство служат конструктивными принципами организации литературного произведения. Художественное время — форма бытия эстетической действительности, особый способ познания мира.

Особенности моделирования времени в литературе определяются спецификой данного вида искусства: литература традиционно рассматривается как искусство **временное**; в отличие от живописи, она воссоздает конкретность течения времени^[176]. Эта особенность литературного произведения определяется свойствами языковых средств, формирующих его образный строй: «грамматика определяет для каждого языка порядок, который распределяет... пространственность во времени»^[177], преобразует пространственные характеристики во временные.

Проблема художественного времени давно занимала теоретиков литературы, искусствоведов, лингвистов. Так,

¹⁷⁶ «При этом необходимо иметь в виду, что именно в плане пространственно-временных характеристик могут быть найдены наибольшие аналоги между литературой и другими... видами искусств» (Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 139).

¹⁷⁷ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М., 1977. — С. 139.

А.А. Потебня, подчеркивая, что искусство слова динамично, показал безграничные возможности организации художественного времени в тексте. Текст рассматривался им как диалектическое единство двух композиционно-речевых форм: описания («изображение черт, **одновременно** существующих в пространстве») и повествования («Повествование превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету»^[178]). А.А. Потебня разграничил время реальное и время художественное; рассмотрев соотношение этих категорий в произведениях фольклора, он отметил историческую изменчивость художественного времени. Идеи А.А. Потебни получили дальнейшее развитие в работах филологов конца XIX — начала XX в. Однако интерес к проблемам художественного времени особенно оживился в последние десятилетия XX в., что было связано с бурным развитием науки, эволюцией взглядов на пространство и время, с убыстрением темпов социальной жизни, с обострившимся в связи с этим вниманием к проблемам памяти, истоков, традиции, с одной стороны; и будущему, с другой стороны; наконец, с возникновением новых форм в искусстве.

«Произведение, — заметил П.А. Флоренский — эстетически принудительно развивается... в определенной последовательности»^[179]. Время в художественном произведении — длительность, последовательность и соотнесенность его событий,

¹⁷⁸ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 289.

¹⁷⁹ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993. — С. 230.

основанные на их причинно-следственной, линейной или ассоциативной связи.

Время в тексте имеет четко определенные или достаточно размытые границы (события, например, могут охватить десятки лет, год, несколько дней, день, час и т.п.), которые могут обозначаться или, напротив, не обозначаться в произведении по отношению к историческому времени или времени, устанавливаемому автором условно^[180] (см., например, роман Е. Замятина «Мы»).

Художественное время носит **системный** характер. Это способ организации эстетической действительности произведения, его внутреннего мира и одновременно образ, связанный с воплощением авторской концепции, с отражением именно его картины мира (вспомним, например, роман М. Булгакова «Белая гвардия»). От времени как имманентного свойства произведения целесообразно отличать время протекания текста, которое можно рассматривать как время читателя; таким образом, рассматривая художественный текст, мы имеем дело с антиномией «время произведения — время читателя». Эта антиномия в процессе восприятия произведения может разрешаться разными способами. При этом и время произведения неоднородно: так, в результате временных, смещений, «пропусков», выделения крупным планом центральных событий изображаемое время сжимается, сокращается, при соположении же и описании одновременных событий оно, напротив, растягивается.

¹⁸⁰ «Например, в фантастических произведениях хронологический аспект изображения может быть целиком безразличен либо действие разыгрывается в будущем» (*Sierotwieriski S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 55*).

Сопоставление реального времени и времени художественного обнаруживает их различия. Топологическими свойствами реального времени в макромире являются одномерность, непрерывность, необратимость, упорядоченность. В художественном времени все эти свойства преобразуются. Оно может быть **многомерным**. Это связано с самой природой литературного произведения, имеющего, во-первых, автора и предполагающего наличие читателя, во-вторых, границы: начало и конец. В тексте возникают две временные оси — «ось рассказывания» и «ось описываемых событий»: «ось рассказывания одномерна, тогда как ось описываемых событий многомерна»^[181]. Их соотношение порождает многомерность художественного времени, делает возможными временные смещения, обуславливает множественность временных точек зрения в структуре текста. Так, в прозаическом произведении обычно устанавливается условное настоящее время повествователя, которое соотносится с повествованием о прошлом или будущем персонажей, с характеристикой ситуаций в различных временных измерениях. В разных временных плоскостях может разворачиваться действие произведения («Двойник» А. Погорельского, «Русские ночи» В.Ф. Одоевского, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и др.).

Не характерна для художественного времени и необратимость (однонаправленность): в тексте часто нарушается реальная последовательность событий. По закону необратимости движется лишь фольклорное время. В литературе же Нового времени большую роль играют временные смещения, нарушение временной

¹⁸¹ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». — М, 1975. — С. 66.

последовательности, переключение темпоральных регистров. Ретроспекция как проявление обратимости художественного времени — принцип организации ряда тематических жанров (мемуарные и автобиографические произведения, детективный роман). Ретроспектива в художественном тексте может выступать и как средство раскрытия его имплицитного содержания — подтекста.

Разнонаправленность, обратимость художественного времени особенно ярко проявляется в литературе XX в. Если Стерн, по мнению Э.М.Форстера, «перевернул часы вверх дном», то «Марсель Пруст, еще более изобретательный, поменял местами стрелки... Гертруда Стайн, попытавшаяся изгнать время из романа, разбила свои часы вдребезги и разметала их осколки по свету...»^[182]. Именно в XX в. возникает роман «потока сознания», роман «одного дня», последовательный временной ряд, в котором разрушается, а время выступает лишь как компонент психологического бытия человека.

Художественное время характеризуется как **непрерывностью**, так и **дискретностью**. «Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды»^[183]. Отбор этих эпизодов определяется эстетическими намерениями автора, отсюда возможность временных лакун, «сжатия» или, напротив, расширения сюжетного времени, см.,

¹⁸² Форстер Э.М. Избранное. — Л., 1977. — С. 347.

¹⁸³ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С 89.

например, замечание Т. Манна: «На прекрасном празднике повествования и воспроизведения пропуски играют важную, и непременно роль».

Возможности расширения или сжатия времени широко используются писателями. Так, например, в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» крупным планом выделяется история любви Санина к Джемме — наиболее яркое событие в жизни героя, ее эмоциональная вершина; художественное время при этом замедляется, «растягивается», течение же последующей жизни героя передается обобщенно, суммарно: *А там — житье в Париже и все унижения, все гадкие муки раба... Потом — возвращение на родину, отравленная, опустошенная жизнь, мелкая возня, мелкие хлопоты...*

Художественное время в тексте выступает как диалектическое единство **конечного** и **бесконечного**. В бесконечном потоке времени выделяется одно событие или их цепь, начало и конец их обычно фиксируются. Финал же произведения — сигнал того, что временной отрезок, представленный читателю, завершился, но время длится и за его пределами. Преобразуется в художественном тексте и такое свойство произведений реального времени, как упорядоченность. Это может быть связано с субъективным определением точки отсчета или меры времени: так, например, в автобиографической повести С. Боброва «Мальчик» мерой времени для героя служит праздник:

Долго я старался представить себе, что же такое год... и вдруг узрел перед собой довольно длинную ленту серовато-жемчужного тумана, лежавшую передо мной горизонтально, словно полотенце, брошенное на пол. <...> Делилось ли это полотенце на месяцы?.. Нет, это

было незаметно. На сезоны?.. Тоже как-то не очень ясно... Яснее было иное. Это были узоры праздников, которые расцвечивали год^[184].

Художественное время представляет собой единство **частного** и **общего**. «Как проявление частного оно имеет черты индивидуального времени и характеризуется началом и концом. Как отражение безграничного мира оно характеризуется бесконечностью; временного потока»^[185]. Как единство дискретного и непрерывного, конечного и бесконечного может выступать и. отдельно взятая временная ситуация художественного текста: «Есть секунды, их всего за раз проходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой... Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда»^[186]. План же вневременного в художественном тексте создается за счет использования повторов, сентенций и афоризмов, разного рода реминисценций, символов и других тропов. Художественное время в этом плане может рассматриваться как явление комплементарное, к анализу которого применим принцип дополнительности Н. Бора (противоположные средства синхронно совместить не удастся, для получения целостного представления необходимы два «опыта», раздвинутые во времени). Антиномия «конечное — бесконечное» разрешается в художественном тексте в результате

¹⁸⁴ Бобров С. Мальчик. - М., 1976. — С. 133.

¹⁸⁵ Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. - М., 1979. — С. 29.

¹⁸⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1975.— Т. 10. — С. 450.

использования сопряженных, но раздвинутых во времени и поэтому многозначных средств, например символов.

Принципиально значимы для организации художественного произведения такие характеристики художественного времени, как **длительность / краткость** изображаемого события, **однородность / неоднородность** ситуаций, связи времени с предметно-событийным наполнением (его **заполненность / незаполненность**, «пустота»). По этим параметрам могут противопоставляться как произведения, так и фрагменты текста в них, образующие определенные временные блоки.

Художественное время опирается на определенную **систему языковых средств**. Это прежде всего система видовременных форм глагола, их последовательность и противопоставления, транспозиция (переносное употребление) форм времени, лексические единицы с темпоральной семантикой, падежные формы со значением времени, хронологические пометы, синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего), имена исторических деятелей, мифологических героев, номинации исторических событий.

Особое значение для художественного времени имеет функционирование глагольных форм, от их соотношенности зависит преобладание статики или динамики в тексте, убыстрение или замедление времени, их последовательность определяет переход от одной ситуации к другой .и, следовательно, движение времени. Ср., например, следующие фрагменты рассказа Е.Замятина «Мамай»: *По незнакомому Загородному*

потерянно бродил Мамай. Пингвины крылышки мешали; голова висела, как кран у распявшегося самовара...

И вдруг вздернулась голова, ноги загарцевали двадцатипятилетне...

Формы времени выступают как сигналы различных субъектных сфер в структуре повествования, ср., например:

Глеб **лежал** на песке, подперев голову руками, было тихо, солнечное утро. Нынче он не работал в своем мезонине. Все кончилось. Завтра **уезжают**, Элли **укладывается**, все перебуравлено. Опять Гельсингфорс...

(Б. Зайцев. Путешествие Глеба)

Функции видовременных форм в художественном тексте во многом типизированы. Как отмечает В.В. Виноградов, повествовательное («событийное») время определяется прежде всего соотношением динамичных форм прошедшего времени совершенного вида и форм прошедшего несовершенного, выступающих в процессуально-длительном или качественно-характеризующем значении. Последние формы соответственно закреплены за описаниями.

Время текста в целом обусловлено взаимодействием трех темпоральных «осей»^[187]:

1) **календарного** времени, отображаемого преимущественно лексическими единицами с семейством 'время' и датами;

¹⁸⁷ Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. — М., 1998. — С. 23.

2) **событийного** времени, организованного связью всех предикатов текста (прежде всего глагольных форм);

3) **перцептивного** времени, выражающего позицию повествователя и персонажа (при этом используются разные лексико-грамматические средства и временные смещения).

Время художественное и грамматическое тесно связаны, однако между ними не следует ставить знака равенства. «Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти...»^[188].

Художественное время создается всеми элементами текста, при этом средства, выражающие временные отношения, взаимодействуют со средствами, выражающими пространственные отношения. Ограничимся одним примером: так, смена конструкций С; предикатами движения (*выехали из города, въехали в лес, приехали в Нижнее Городище, подъехали к реке* и др.) в рассказе А.П. Чехова) «На подводе», с одной стороны, определяет временную последовательность ситуаций и формирует сюжетное время текста, с другой стороны, отражает перемещение персонажа в пространстве и участвует в создании художественного пространства. Для создания образа времени в художественных текстах регулярно используются пространственные метафоры.

¹⁸⁸ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 240.

Категория художественного времени исторически изменчива. В истории культуры сменяют друг друга разные темпоральные модели.

Древнейшие произведения характеризуются **мифологическим временем**, признаком которого является идея циклических перевоплощений, «мировых периодов». Мифологическое время, по мнению К. Леви-Стросса, может быть определено как единство таких его характеристик, как обратимость-необратимость, синхронность-диахронность. Настоящее и будущее в мифологическом времени выступают лишь как различные темпоральные ипостаси прошлого, являющегося инвариантной структурой. Циклическая структура мифологического времени оказалась существенно значимой для развития искусства в разные эпохи. «Исключительно мощная ориентированность мифологического мышления на установление гомо- и изоморфизмов, с одной стороны, делала его научно плодотворным, а с другой — обусловила периодическое оживление его в различные исторические эпохи»^[189]. Идея времени как смены циклов, «вечного повторения», присутствует в ряде неомифологических произведений XX в. Так, по мнению В.В. Иванова, этой концепции близок образ времени в поэзии В. Хлебникова, «глубоко чувствовавшего пути науки своего времени»^[190].

В средневековой культуре время рассматривалось прежде всего как отражение вечности, при этом

¹⁸⁹ Лотман Ю.М. О мифологическом ходе сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 87.

¹⁹⁰ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — М., 1974. — С. 46.

представление о нем преимущественно носило эсхатологический характер: время начинается с акта творения и завершается «вторым пришествием». Основным направлением времени становится ориентация на будущее — грядущий исход из времени в вечность, при этом меняется сама метризация времени и существенно возрастает роль настоящего, измерение которого связано с духовной жизнью человека: «...для настоящего прошедших предметов есть у нас память или воспоминания; для настоящего настоящих предметов есть у нас взгляд, воззрение, созерцание; для настоящего будущих предметов есть у нас чаяние, упование, надежда», — писал Августин. Так, в древнерусской литературе время, как замечает Д.С. Лихачев, не столь эгоцентрично, как в литературе Нового времени. Оно характеризуется замкнутостью, однонаправленностью, строгим соблюдением реальной последовательности событий, постоянным обращением к вечному: «Средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия — богоустановленности вселенной»^[191]. Достижения древнерусской литературы в воссоздании событий «под углом зрения вечности» в трансформированном виде были использованы писателями последующих поколений, в частности Ф.М. Достоевским, для которого «временное было... формой осуществления вечного»^[192]. Ограничимся одним примером — диалогом Ставрогина и Кириллова в романе «Бесы»:

¹⁹¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 305.

¹⁹² Там же. — С. 347.

— ...Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг останавливается и будет вечно.

— Вы надеетесь дойти до такой минуты?

— Да.

— Это вряд ли в наше время возможно, — тоже без всякой иронии отозвался Николай Всеволодович, медленно и как бы задумчиво. — В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет.

— Знаю. Это очень там верно; отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо^[193].

Начиная с Возрождения, в культуре и науке утверждается эволюционистская теория времени: основой движения времени становятся пространственные события. Время, таким образом, понимается уже как вечность, не противостоящая времени, а движущаяся и реализующаяся в каждой мгновенной ситуации. Это находит отражение в литературе Нового времени, смело нарушающей принцип необратимости реального времени. Наконец, XX век — период особенно смелого экспериментирования с художественным временем. Показательно ироническое суждение Ж.П. Сартра: «...большинство крупнейших современных писателей — Пруст, Джойс... Фолкнер, Жид, В. Вульф — каждый по-своему пытались искалечить время. Одни из них лишали его прошлого и будущего, чтобы свести с чистой интуиции момента... Пруст и Фолкнер просто напросто

"обезглавили" его, лишив будущего, то есть измерения действий и свободы»^[194].

Рассмотрение художественного времени в его развитии показывает, что его эволюция (обратимость — необратимость — обратимость) представляет собой поступательное движение, в котором каждая высшая ступень отрицает, снимает свою низшую (предшествующую), содержит в себе ее богатство и вновь снимает себя в следующей, третьей, ступени.

Особенности моделирования художественного времени учитываются при определении конститутивных признаков рода, жанра, направления в литературе. Так, по мнению А.А. Потебни, «лирика — *praesens*», «эпос — *perfectum*»^[195]; принцип воссоздания времен может разграничивать жанры: для афоризмов и максимов, например, характерно настоящее постоянное; обратимое художественное время присуще мемуарам, автобиографическим произведениям. Литературное направление также связано с определенно' концепцией освоения времени и принципами его передачи, при этом различной бывает, например, мера адекватности реально времени. Так, для символизма характерна реализация идеи вечно го движения-становления: мир развивается по законам «триады (единство мирового духа с Душой мира — отторжение Души мира от всеединства — поражение Хаоса).

В то же время принципы освоения художественного времени индивидуальны, это черта идиостиля художника

¹⁹⁴ Sartre J. P. Situations. — P., 1947. — P. 71.

¹⁹⁵ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 448 — 449. [128]

(так, художественное время в романах Л.Н. Толстого^[196], например, существенно отличается от модели времени в произведениях Ф.М. Достоевского).

Учет особенностей воплощения времени в художественном тексте, рассмотрение концепции времени в нем и, шире, в творчестве писателя — необходимая составная часть анализа произведения; недооценка этого аспекта, абсолютизация одного из частных проявлений художественного времени, выявление его свойств без учета как объективного реального времени, так и субъективного времени могут привести к ошибочным интерпретациям художественного текста, сделать анализ неполным, схематичным.

Анализ художественного времени включает следующие основные моменты:

1) определение особенностей художественного времени в рассматриваемом произведении:

— одномерность или многомерность;

— обратимость или необратимость;

— линейность или нарушение временной последовательности;

2) выделение в темпоральной структуре текста временных планов (плоскостей), представленных в произведении, и рассмотрение их взаимодействия;

3) определение соотношения авторского времени (времени повествователя) и субъективного времени персонажей;

¹⁹⁶ «В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени» (*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 398).

4) выявление сигналов, выделяющих эти формы времени;

5) рассмотрение всей системы временных показателей в тексте, выявление не только их прямых, но и переносных значений;

6) определение соотношения времени исторического и бытового, биографического и исторического;

7) установление связи художественного времени и пространства.

Обратимся к рассмотрению отдельных аспектов художественного времени текста на материале конкретных произведений («Былое и думы» А. И. Герцена и рассказ И. А. Бунина «Холодная осень»).

«Былое и думы» А. И. Герцена: особенности временной организации

В художественном тексте возникает подвижная, часто изменчивая и многомерная временная перспектива, последовательность событий в нем может не соответствовать реальной их хронологии. Автор произведения в соответствии со своими эстетическими намерениями то расширяет, то «сгущает» время, то замедляет его,; то ускоряет.

В художественном произведении соотносятся разные **аспект художественного времени:** сюжетное время (временная протяженность изображенных действий и их отражение в композиции произведения) и время фабульное (их реальная последовательность), авторское время и субъективное время персонажей. В

нем представлены **разные проявления** (формы) времени (время бытовое историческое, время личное и время социальное). В центре внимания писателя или поэта может быть и сам **образ времени**, связанный с мотивом движения, развития, становления, с противопоставлением преходящего и вечного.

Особый интерес представляет анализ временной организации произведений, в которых последовательно соотносятся разные временные планы, дается широкая панорама эпохи, воплощается определенная философия истории. К таким произведениям относится мемуарно-автобиографическая эпопея «Былое и думы» (1852 — 1868). Это не только вершина творчества А.И. Герцена, но и произведение «новой формы» (по определению Л.Н. Толстого) В нем объединяются элементы разных жанров («автобиографии» исповеди, записок, исторической хроники), совмещаются разные формы изложения и композиционно-смысловые типы речи, «надгробный памятник и исповедь, былое и думы, биография умозрение, события и мысли, слышанное и виденное, воспоминания и... еще воспоминания» (А.И. Герцен). «Лучшая... из книг посвященных обзору собственной жизни» (Ю.К. Олеша), «Былое и думы» — история становления русского революционера и одновременно история общественной мысли 30—60-х годов XIX в. «Едва ли существует еще мемуарное произведение, столь проникнуто сознательным историзмом»^[197].

Это произведение, для которого характерна сложная и динамическая временная организация,

¹⁹⁷ Гинзбург Л. О литературном герое. —Л., 1979. — С. 91.

предполагающая взаимодействие различных временных планов. Принципы ее определены самим автором, который отмечал, что его произведение — «и с п о в е д ь около которой, по поводу которой собрались там-сям схваченные воспоминания из б ы л о г о, там-сям остановленные мысли и д у м» (выделено А.И. Герценом. — *Н. Н.*). В этой авторской характеристике, открывающей произведение, содержится указание на основные принципы темпоральной организации текста: это установка на субъективную сегментацию своего прошлого, свободно соположение разных временных планов, постоянное переключение временных регистров; «думы» автора сочетаются с ретроспективным, но лишенным строгой хронологической последовательности рассказом о событиях прошедшего, включают характеристики лиц, событий и фактов разных исторических эпох. Повествование о прошлом дополняется сценическим воспроизведением отдельных ситуаций; рассказ о «былом» прерывается фрагментами текста, в которых отражается непосредственная позиция повествователя в момент речи или воссоздаваемый отрезок времени.

В таком построении произведения «отчетливо сказался методологический принцип "Былого и дум": непрестанное взаимодействие общего и частного, переходы от прямых авторских размышлений к их предметной иллюстрации и обратно»^[198].

Художественное время в «Былом...» **обратимо** (автор воскрешает события прошлого), **многомерно** (действие разворачивается в разных временных

¹⁹⁸ Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. — Л., 1957. — С. 200—201.

плоскостях) и **нелинейно** (рассказ о событиях прошлого нарушается самоперебивами, рассуждениями, комментариями, оценками). Точка отсчета, определяющая в тексте смену временных планов, подвижна и постоянно перемещается.

Сюжетное время произведения — время прежде всего **биографическое**, «былое», воссоздаваемое непоследовательно,— отражает основные этапы становления личности автора.

В основе биографического времени лежит сквозной образ пути (дороги), в символической форме воплощающий жизненный путь повествователя, ищущего истинное познание и проходящего ряд испытаний. Этот традиционный пространственный образ реализуется в системе развернутых метафор и сравнений, регулярно повторяющихся в тексте и формирующих сквозной мотив движения, преодоления себя, прохождения через ряд ступеней^[199]: *Путь, нами избранный, был не легок, мы его не покидали ни разу; раненые, сломанные, мы шли, и нас никто не обгонял. Я дошел... не до цели, а до того места, где дорога идет под гору...; ...июнь совершеннолетия, с своей страдной работой, с своим щебнем на дороге, берет человека врасплох.; Точно потерянные витязи в сказках, мы ждали на перепутье. Пойдешь направо — потеряешь коня, но сам цел будешь; пойдешь налево — конь будет цел, но сам погибнешь;*

¹⁹⁹ Эти ступени четко выделяются и обозначаются автором: «детство», «первая молодость», «вторая молодость», «молодая юность», «новый отдел жизни... проникнутый любовью» и др. При этом переосмысливаются значения ряда лексических единиц, например слов юность и молодость, которые соотносятся как индивидуально-авторские контекстуальные антонимы.

пойдешь вперед — все тебя оставят; пойдешь назад — этого уж нельзя, туда для нас дорога травой заросла.

Эти развивающиеся в тексте тропеические ряды выступают как конструктивный компонент биографического времени произведения и составляют его образную основу.

Воспроизводя события прошедшего, оценивая их (*«Прошедшее — не корректурный лист... Не все можно поправить. Оно остается, как отлитое в металле, подробное, неизменное, темное, как бронза. Люди вообще забывают только то, чего не стоит помнить или чего они не понимают»*) и преломляя через свой последующий опыт, А.И. Герцен максимально использует экспрессивные возможности видовременных форм глагола.

Изображаемые в прошлом ситуации и факты оцениваются автором по-разному: некоторые из них описываются предельно кратко, другие же (наиболее важные для автора в эмоционально эстетическом или идеологическом отношении), напротив, выделяются «крупным планом», время при этом «останавливается» или замедляется. Для достижения этого эстетического эффекта используются формы прошедшего времени несовершенного вида или формы настоящего времени. Если формы прошедшего совершенного выражают цепь последовательно сменяющихся действий, то формы несовершенного вида передают не динамику события, динамику самого действия, представляя его как развертывающийся процесс. Выполняя в художественном тексте не только «воспроизводящую», но и «изобразительно живописующую», «описательную»

функцию^[200], формы прошедшего несовершенного останавливают время. В тексте «Былого и дум» именно они используются как средство выделения «крупным планом» ситуаций или событий, особенно значимых для автора (клятва на Воробьевых горах, смерть отца, свидание с Натали, отъезд из России, встреча в Турине, смерть жены). Выбор форм прошедшего несовершенного как знак определенного авторского отношения к изображаемому выполняет в этом случае и эмоционально-экспрессивную функцию. Ср., например: *Кормилица в сарафане и душегрейке все ещё **смотрела** нам вслед и **плакала**; Зонненберг, эта забавная фигура из детских лет, **махал** фуляром — кругом бесконечная степь снегу.*

Эта функция форм прошедшего несовершенного типична для художественной речи; она связана с особым значением несовершенного вида, предполагающим обязательное наличие момента наблюдения, ретроспективной точки отсчета. А.И. Герцен использует также экспрессивные возможности формы прошедшего несовершенного со значением многократного или узואльно повторяющегося действия: они служат для типизации, обобщения эмпирических деталей и ситуаций. Так, для характеристики быта в доме отца Герцен использует прием описания одного дня — описания, основанного на последовательном употреблении форм несовершенного вида. Для «Былого и дум» характерна, таким образом, постоянная смена перспективы изображения: единичные факты и ситуации, выделенные крупным планом, сочетаются с воспроизведением длительных процессов, периодически

²⁰⁰ См.: Виноградов В.В. Русский язык. — М., 1972. — С. 442.

повторяющихся явлений. Интересен в этом плане портрет Чаадаев построенный на переходе от конкретных личных наблюдений автора к типической характеристике:

Я любил смотреть на него среди этой мишурной знати, ветреных сенаторов, седых повес и почетного ничтожества. Как бы ни была густа толпа, глаз находил его тотчас; лета не исказили стройного стана его, он одевался очень тщательно, бледное, нежное лицо его было совершенно неподвижно, когда он молчал, как будто из воску или из мрамора, «чело, как череп голый»... Десять лет стоял он, сложа руки, где-нибудь у колонны, у дерева на бульваре, в залах и театрах, в клубе и — воплощенный veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него...

Формы настоящего времени на фоне форм прошедшего также могут выполнять функцию замедления времени, функцию выделения событий и явлений прошлого крупным планом, однако они, в отличие от форм прошедшего несовершенного в «изобразительно живописующей» функции воссоздают прежде всего непосредственное время авторского переживания, связанного с моментом лирической концентрации, или (реже) передают преимущественно ситуации типичные, неоднократно повторявшиеся в прошлом и теперь реконструируемые памятью как воображаемые:

Дубравный покой и дубравный шум, непрерывное жужжание мух, пчел, шмелей... и запах... этот травяно-лесной запах... которого я так жадно искал и в Италии, и в Англии, и весной, и жарким летом и почти

никогда не находил. Иногда будто пахнёт им, после скошенного сена, при широкко, перед грозой... и вспомнится небольшое местечко перед домом... на траве трехлетний мальчик, валяющийся в клевере и одуванчиках, между кузнечиками, всякими жуками и божьими коровками, и мы сами, и молодость, и друзья! Солнце село, еще очень тепло, домой идти не хочется, мы сидим на траве. Кетчер разбирает грибы и бранится со мной без причины. Что это, будто колокольчик? к нам, что ли? Сегодня суббота — может быть... Тройка катит селом, стучит по мосту.

Формы настоящего времени в «Былом...» связаны прежде всего с субъективным психологическим временем автора, его эмоциональной сферой, их использование усложняет образ времени. Воссоздание событий и фактов прошлого, вновь непосредственно переживаемых автором, связано и с употреблением номинативных предложений, и в ряде случаев с употреблением форм прошедшего совершенного в перфектном значении. Цепь форм настоящего исторического и номинативов не только максимально приближает события прошедшего, но и передает субъективное ощущение времени, воссоздает его ритм:

Сильно билось сердце, когда я снова увидел знакомые, родные улицы, места, дома, которых я не видел около четырех лет... Кузнецкий мост, Тверской бульвар... вот и дом Огарева, ему нахлобучили какой-то огромный герб, он чужой уж... вот Поварская — дух занимается: в мезонине, в угловом окне, горит свечка, это ее комната, она пишет ко мне, она думает обо мне, свеча так весело горит, так *мне* горит^[201].

²⁰¹ Показательна здесь форма *мне* со значением адресата действия. Ее

Таким образом, биографическое сюжетное время произведения неравномерно и прерывисто, оно характеризуется глубокой, но подвижной перспективой; воссоздание реальных биографических фактов сочетается с передачей различных аспектов субъективного осознания и измерения времени автором.

Время художественное и грамматическое, как уже отмечалось, тесно связаны, однако «грамматика выступает — как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения»^[202]. Художественное время создается всеми элементами текста.

Лирическая экспрессия, внимание к «мигу» сочетаются в прозе А.И. Герцена с постоянной типизацией, с социально-аналитическим подходом к изображаемому. Считая, что «у нас необходимее, чем где-нибудь, снимать маски и портреты», так как «мы ужасно распадается с только что прошедшим», автор сочетает; «думы» в настоящем и рассказ о «былом» с портретами современников, восстанавливая при этом недостающие звенья в изображении эпохи: «всеобщее без личности — пустое отвлечение; но личность только и имеет полную действительность по той мере, по которой она в обществе».

Портреты современников в «Былом и думах» условно можно; разделить на статичные и динамичные. Так, в главе III первого тома представлен портрет Николая I, он статичен и подчеркнута оценочен, речевые средства, участвующие в его создании, содержат общий

ненормативное употребление усиливает субъективность и эмоциональность описания выделяет деталь крупным планом.

²⁰² Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 240.

семантический признак «холод»: *остриженная и взлызистая медуза с усами; красота его обдавала холодом... Но главное — глаза, без всякой теплоты, без всякого милосердия, зимние глаза.*

Иначе строится портретная характеристика Огарева в главе IV того же тома. Описание его внешности сопровождается введением; элементов перспекции, связанных с будущим героя. «Если живописный портрет — это всегда как бы остановленное во времени мгновение, то словесный портрет характеризует человека в "действиях и поступках", относящихся к разным "моментам" его биографии»^[203]. Создавая портрет Н. Огарева в отрочестве, А.И. Герцен, одновременно называет черты героя в зрелости: *Рано виднелось в нем то помазание, которое достается не многим, — на беду ли, на счастье ли... но наверное на то, чтоб не быть в толпе... безотчетная грусть и чрезвычайная кротость просвечивали из серых больших глаз, намекая на будущий рост великого духа; таким он и вырос.*

Сочетание в портретах разных временных точек зрения при описании и характеристике героев углубляет подвижную временную перспективу произведения.

Множественность представленных в структуре текста временных точек зрения увеличивается за счет включения фрагментов дневника, писем других героев, отрывков из литературных произведений, в частности из стихотворений Н.Огарева. Эти элементы текста соотносятся с авторским повествованием или авторскими

²⁰³ Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. — Л., 1985. — С. 31.

описаниями и часто противопоставляются им как подлинное, объективное — субъективному, преображенному временем. См., например: *Правда того времени так, как она тогда понималась, без искусственной перспективы, которую дает даль, без охлаждения временем, без исправленного освещения лучами, проходящими через ряды других событий, сохранилась в записной книге того времени.*

Биографическое время автора дополняется в произведении элементами биографического времени других героев, при этом А.И. Герцен прибегает к развернутым сравнениям и метафорам, воссоздающим течение времени: *Пышно и шумно шли годы ее заграничного житья, но шли и срывали цветок за цветком... Точно дерево середь зимы, она сохранила линейный очерк своих ветвей, листья облетели, костливо зябли голые сучья, но тем яснее виделся величавый рост, смелые размеры. Неоднократно используется в «Былом...» образ часов, воплощающий неумолимую власть времени: *Большие английские столовые часы своим мерным*, громким спондеем — тик-так — тик-так — тик-так... казалось, отмеривали ей последние четверть часа жизни...; А спондей английских часов продолжал отмеривать дни, часы, минуты... и наконец домерил до роковой секунды.**

Образ быстротечного времени в «Былом и думах», как видим, связан с ориентацией на традиционный, часто общеязыковой тип сравнений и метафор, которые, повторяясь в тексте, подвергаются преобразованиям и воздействуют на окружающие элементы контекста, в результате устойчивость тропеических характеристик сочетается с постоянным их обновлением.

Таким образом, биографическое время в «Былом и думах» складывается из сюжетного времени, основанного на последовательности событий авторского прошлого, и элементов биографического времени других героев, при этом постоянно подчеркивается субъективное восприятие времени повествователем, его оценочное отношение к воссоздаваемым фактам. «Автор — как монтажер в кинематографии»^[204]: он то ускоряет время произведения, то останавливает его, далеко не всегда соотносит события своей жизни с хронологией, подчеркивает, с одной стороны, текучесть времени, с другой стороны — длительность отдельных воскрешаемых памятью эпизодов.

Биографическое время, несмотря на сложную перспективу, ему присущую, интерпретируется в произведении А. Герцена как время частное, предполагающее субъективность измерения, закрытое, имеющее начало и конец (*«Все личное быстро осыпается... Пусть же "Былое и думы" заключат счет с личной жизнью и будут ее оглавлением»*). Оно включается в широкий поток времени, связанного с исторической эпохой, отраженной в произведении. Таким образом, **закрытому биографическому времени** противопоставляется **открытое историческое время**. Это противопоставление отражено в особенностях композиции «Былого и дум»: «в шестой-седьмой частях нет уже лирического героя; вообще личная, «частная» судьба автора остается за пределами изображаемого»^[205], доминирующим элементом

²⁰⁴ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 238.

²⁰⁵ Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. — Л., 1957. — С. 352.

авторской речи становятся «думы», выступающие в монологической или диалогизированной форме. Одной из ведущих грамматических форм, организующих эти контексты, служит настоящее время. Если для сюжетного биографического времени «Былого и дум» характерно использование настоящего актуального («актуальное авторское... результат передвижки "наблюдательного пункта" в один из моментов прошлого, сюжетного действия»^[206]) или настоящего исторического, то для «дум» и авторских отступлений, составляющих основной пласт исторического времени, характерно настоящее в расширенном или постоянном значениях, выступающее во взаимодействии с формами прошедшего времени, а также настоящее непосредственной авторской речи: *Народность, как знамя, как боевой крик, только тогда окружается революционной ореолой, когда народ борется за независимость, когда свергает иноземное иго... Война 1812 года сильно развила чувство народного сознания и любви к родине, но патриотизм 1812 года не имел старообрядчески-славянского характера. Мы его видим в Карамзине и Пушкине...*

«"Былое и думы", — писал А.И. Герцен,— не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге».

Жизнь личности в «Быдрм и думах» воспринимается в связи с определенной исторической обстановкой и мотивируется ею. В тексте возникает метафорический образ фона, который затем конкретизируется, обретая перспективу и динамику: *Мне тысячу раз хотелось*

²⁰⁶ Золотова Г.А. Категория глагольного времени как средство дифференциации коммуникативных типов речи // Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. — М., 1982. — С. 233.

*передать ряд своеобразных фигур, резких портретов, снятых с натуры... В них ничего нет стадного... одна общая связь связует их или, лучше, одно **общее несчастье**; вглядываясь в темно-серый фон, видны солдаты под палками, крепостные под розгами... кибитки, несущиеся в Сибирь, колодники, плетущиеся туда же, бритые лбы, клейменные лица, каски, эполеты, султаны... словом, петербургская Россия... Они хотят бежать с полотна и не могут.*

Если для биографического времени произведения характерен пространственный образ дороги, то для представления исторического времени, кроме образа фона, регулярно используются образы моря (океана), стихии:

Удобовпечатлимые, искренне молодые, мы легко были подхвачены мощной волной... и рано переплыли тот рубеж, на котором останавливаются целые ряды людей, складывают руки, идут назад или ищут по сторонам броду — через море!

В истории ему [человеку] легче страдательно уноситься потоком событий... чем вглядываться в приливы и отливы волн, его несущих. Человек... вырастает тем, что понял свое положение, в рулевого, который гордо рассекает волны своей лодкой, заставляя бездонную пропасть служить себе путем сообщения.

Характеризуя роль личности в историческом процессе, А.И. Герцен прибегает к ряду метафорических соответствий, неразрывно связанных друг с другом: человек в истории — «разом лодка, волна и кормчий», при этом всё сущее связано «концами и началами, причинами и действиями». Стремления человека «облекаются словом, воплощаются в образ, остаются в

предании и передаются из века в век». Такое понимание места человека в историческом процессе обусловило обращение автора к универсальному языку культуры, поиски определенных «формул» для объяснения проблем истории и, шире, бытия, для классификации частных явлений и ситуаций. Такими «формулами» в тексте «Былого и дум» выступает особый тип тропов, характерный для стиля А.И. Герцена. Это метафоры, сравнения, перифразы, в состав которых входят имена исторических деятелей, литературных героев, мифологических персонажей, названия исторических событий, слова, обозначающие историко-культурные понятия. Эти «точечные цитаты» выступают в тексте как метонимические замещения целостных ситуаций и сюжетов. Тропы, в состав которых они входят, служат для образной характеристики явлений, современником которых был Герцен, лиц и событий других исторических эпох. См., например: *Студенты-барышни — якобинцы, Сен-Жюст в амазонке — все резко, чисто, беспощадно...; [Москва] с ропотом и презрением приняла в своих стенах женщину, обогренную кровью своего мужа [Екатерину II], эту леди Макбет без раскаяния, эту Лукрецию Борджиа без итальянской крови...*

Сопоставляются явления истории и современности, эмпирические факты и мифы, реальные лица и литературные образы, в результате описываемые в произведении ситуации получают второй план: сквозь частное проступает общее, сквозь единичное — повторяющееся, сквозь преходящее — вечное.

Соотношение в структуре произведения двух временных пластов: времени частного, биографического и времени исторического — приводит к усложнению субъектной организации текста. Авторское я

последовательно чередуется с *мы*, которое в разных контекстах приобретает разный смысл: оно указывает то на автора, то на близких ему лиц, то с усилением роли исторического времени служит средством указания на всё поколение, национальный коллектив или даже, шире, на человеческий род в целом:

Наше историческое призвание, наше деяние в том и состоит, что мы нашим разочарованием, нашим страданием доходим до смирения и покорности перед истиной и избавляем от этих скорбей следующие поколения...

В связи поколений утверждается единство человеческого рода, история которого представляется автору неустанным стремлением вперед, путем, не имеющим конца, но предполагающим, однако, повторение определенных мотивов. Те же повторения А.И. Герцен находит и в человеческой жизни, течение которой, с его точки зрения, обладает своеобразным ритмом:

Да, в жизни есть пристрастие к возвращающемуся ритму, к повторению мотива; кто не знает, как старчество близко к детству? Вглядитесь, и вы увидите, что по обе стороны полного разгара жизни, с ее венками из цветов и терний, с ее колыбелями и гробами, часто повторяются эпохи, сходные в главных чертах.

Именно историческое время особенно важно для повествования: в становлении героя «Былого и дум» отражается становление эпохи, биографическое время не только противопоставляется историческому, но и выступает как одно из его проявлений.

Образы-доминанты, которые характеризуют в тексте и время биографическое (образ пути), и время

историческое (образ моря, стихии), взаимодействуют, их связь порождает движение частных сквозных образов, связанных с развертыванием доминанты: *Я не еду из Лондона. Некуда и незачем... Сюда прибило и бросило волнами, так безжалостно ломавшими, крутившими меня и все мне близкое.*

Взаимодействие в тексте разных временных планов, соотнесенность в произведении времени биографического и времени исторического, «отражение истории в человеке» — отличительные особенности мемуарно-автобиографической эпопеи А.И. Герцена. Эти принципы временной организации определяют образный строй текста и находят отражение в языке произведения.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ А. П.Чехова «Студент».
2. Какие временные планы сопоставляются в этом тексте?
3. Рассмотрите речевые средства выражения временных отношений. Какую роль они играют в создании художественного времени текста?
4. Какие проявления (формы) времени представлены в тексте рассказа «Студент»?
5. Как связаны в этом тексте время и пространство? Какой хронотоп, с вашей точки зрения, лежит в основе рассказа?

Рассказ И.А. Бунина «Холодная осень»: концептуализация времени

В художественном тексте время не только событийно, но и **концептуально**: временной поток в целом и отдельные его отрезки членятся, оцениваются, осмысливаются автором, повествователем или героями произведения. Концептуализация времени — особое представление его в индивидуальной или народной картине мира, истолкование смысла его форм, явлений и признаков — проявляется:

1) в оценках и комментариях повествователя или персонажа, включенных в текст: *И многое, многое пережито было за эти два года, кажущиеся такими долгими, когда внимательно думаешь о них, перебираешь в памяти все то волшебное, непонятное, непостижимое ни умом, ни сердцем, что называется прошлым* (И. Бунин. Холодная осень);

2) в использовании тропов, характеризующих разные признаки времени: *Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, — лучше бы ты не глядела!* (О.Мандельштам. Египетская марка);

3) в субъективном восприятии и членении временного потока в соответствии с принятой в повествовании точкой отсчета;

4) в противопоставлении разных временных планов и аспектов времени в структуре текста.

Для темпоральной (временной) организации произведения и его композиции обычно значимо, во-первых, сопоставление или противопоставление

прошлого и настоящего, настоящего и будущего, прошлого и будущего, прошлого, настоящего и будущего, во-вторых, противопоставление таких аспектов художественного времени, как **длительность — однократность** (моментальность), **быстротечность — продолжительность, повторяемость — единичность** отдельного **момента, временность — вечность, цикличность — необратимость** времени. И в лирическом, и в прозаическом произведении течение времени и субъективное его восприятие могут служить темой текста, в этом случае его временная организация, как правило, коррелирует с его композицией, а концепция времени, отраженная в тексте и воплощенная в его темпоральных образах и характере членения временного ряда, служит ключом к его интерпретации.

Рассмотрим в этом аспекте рассказ И.А.Бунина «Холодна осень» (1944), входящий в цикл «Темные аллеи». Текст строится как повествование от первого лица и характеризуется ретроспективной композицией: в основе его — воспоминания героини. «Сюжет рассказа оказывается встроенным **в ситуацию речемыслительного действия воспоминания** (выделено М.Я. Дымарским. — *Н.Н.*).. Ситуация воспоминания становится при этом единственным главным сюжетом произведения»^[207]. Перед нами, таким образом субъективное время героини рассказа.

Композиционно текст состоит из трех неравных по объему частей: первая, составляющая основу повествования, строится как описание помолвки героини и ее прощания с женихом холодным сентябрьским

²⁰⁷ Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб., 1999. — С. 204-205.

вечером 1914 г.; вторая — содержит обобщенную информацию о тридцати годах последующей жизни героини; в третьей, предельно краткой, части оценивается соотношение «одного вечера» — мига прощания — и всей прожитой жизни: *Но, вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни — остальное ненужный сон*^[208].

Неравномерность композиционных частей текста — способ организации его художественного времени: она служит средством субъективной сегментации временного потока и отражает особенности его восприятия героиней рассказа, выражает ее темпоральные оценки. Неравномерность частей определяет особый временной ритм произведения, который основан на преобладании статичности над динамикой.

Крупным планом в тексте выделяется сцена последнего свидания героев, в которой оказываются значимыми каждый их жест или реплика, ср.:

Оставшись одни, мы еще немного побыли в столовой, — я вздумал раскладывать пасьянс, — он молча ходил из угла в угол, потом спрос]

— Хочешь пройдемся немного? На душе у меня делалось все тяжелее, я безразлично отозвалась:

²⁰⁸ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 7. — С. 212. Все цитаты приводятся по этому же изданию.

— Хорошо... Одеваясь в прихожей, он продолжал что-то думать, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета: Какая холодная осень! Надень свою шаль и капот...

Движение объективного времени в тексте замедляется, а затем останавливается: «миг» в воспоминаниях героини приобретает продолжительность, а «физическое пространство оказывается лишь символом, знаком некой стихии переживания, захватывающей героев, овладевающей ими»^[209]:

Сперва было так темно, что я держалась за его рукав. Потом стали обозначаться в светлеющем небе черные сучья, осыпанные минерально блестящими звездами. Он, приостановясь, обернулся к дому:

— Посмотри, как совсем особенно, по-осеннему светят окна дома...

В то же время описание «прощального вечера» включает образные средства, которые явно обладают **перспективностью**: связанные с изображаемыми реалиями, они ассоциативно указывают на будущие (по отношению к описываемому) трагические потрясения. Так, эпитеты *холодный, ледяной, черный* (*холодная осень, ледяные звезды, черное небо*) связаны с образом смерти, а в эпитете *осенний* актуализируются семы 'уходящий', 'прощальный' (см., например: *Как-то особенно по-осеннему светят окна дома*. Или же: *Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах*). Холодная осень 1914 г. рисуется как преддверие роковой «зимы» (*Воздух совсем зимний*) с ее холодом, мраком и жестокостью. Метафора же из стихотворения А.Фета:

²⁰⁹ Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии: Проза И.А. Бунина 1930—1940-х годов. — Омск, 1997. — С. 40.

...Как будто пожар восстает — в контексте целого расширяет свое значение и служит знаком грядущих катаклизмов, о которых не догадывается героиня и которые предвидит ее жених:

— Какой пожар?

— Восход луны, конечно... Ах, боже мой, боже мой!

— Что ты?

— Ничего, милый друг. Все-таки грустно. Грустно и хорошо.

Длительности «прощального вечера» противопоставляется во второй части рассказа суммарная характеристика последующих тридцати лет жизни рассказчика, а конкретность и «домашность» пространственных образов первой части (имение, дом, кабинет, столовая, сад) сменяются перечнем названий чужих городов и стран: *Зимой, в ураган, отплыли с несметной толпой прочих беженцев из Новороссийска в Турцию... Болгария, Сербия, Чехия, Бельгия, Париж, Ницца...*

Сопоставляемые временные отрезки связаны, как мы видим, с разными пространственными образами: прощальный вечер — прежде всего с образом дома, длительность жизни — с множеством локусов, именованных которых образуют неупорядоченную, открытую цепочку. Хронотоп идиллии трансформируется в хронотоп порога, а затем сменяется хронотопом дороги.

Неравномерности членения временного потока соответствует композиционно-синтаксическое членение

текста — его абзацное строение, которое также служит способом концептуализации времени.

Первая композиционная часть рассказа характеризуется дробностью абзацного членения: в описании «прощального вечера» сменяют друг друга разные микротемы — обозначения отдельных событий, обладающих особой важностью для героини и выделяющихся, как уже отмечалось, крупным планом.

Вторая же часть рассказа представляет собой один абзац, хотя в ней повествуется о событиях, казалось бы, более значимых как для личного биографического времени героини, так и для исторического времени (смерть родителей, торговля на рынке в 1918 г., замужество, бегство на юг, Гражданская война, эмиграция, смерть мужа). «Отдельность этих событий снимается тем, что значимость каждого из них оказывается для рассказчика ничем не отличающейся от значимости предыдущего или последующего. В определенном смысле все они настолько одинаковы, что и сливаются в сознании рассказчицы в один сплошной поток: повествование о нем лишено внутренней пульсации оценок (монотонность ритмической организации), лишено выраженного композиционного членения на микроэпизоды (микрособытия) и заключено поэтому в один "сплошной" абзац»^[210]. Характерно, что в его рамках многие события в жизни героини или вообще не выделяются, или не мотивируются, не восстанавливаются и предшествующие им факты, ср.: *Весной восемнадцатого года, когда ни отца, ни матери*

²¹⁰ Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. — СПб., 1999. — С. 212.

уже не было в живых, я жила в Москве, в подвале у торговки на Смоленском рынке...^[211]

Таким образом, «прощальный вечер» — сюжет первой части рассказа — и тридцать лет последующей жизни героини противопоставляются не только по признаку «мгновение / длительность», но и по признаку «значимость / незначимость». Пропуски же временных отрезков придают повествованию трагическую напряженность и подчеркивают бессилие человека перед судьбой.

Ценностное отношение героини к разным событиям и соответственно временным отрезкам прошедшего проявляется в их прямых оценках в тексте рассказа: основное биографическое время • определяется героиней как «сон», причем сон «ненужный», ему противопоставляется только один «холодный осенний вечер», ставший единственным содержанием прожитой жизни и ее оправданием. Характерно при этом, что и настоящее героини (*я жила и все еще живу в Ницце чем бог пошлет...*) интерпретируется ею как составная часть «сна» и тем самым приобретает признак ирреальности. «Сон»-жизнь и противопоставленный ей один вечер различаются, таким образом, и по модальным характеристикам: только один «миг» жизни, воскрешаемый героиней в воспоминаниях, оценивается ею как **реальный**, в результате снимается традиционное для художественной речи противопоставление прошлого и настоящего. В тексте рассказа «Холодная осень» описываемый сентябрьский вечер утрачивает временную локализованность в прошлом, более того, противостоит

²¹¹ Ни причина смерти (возможно, гибели) родителей, ни события в жизни героини с 1914 по 1918 г. в рассказе не называются.

ему как единственно **реальная** точка в течение жизни — настоящее же героини сливается с прошлым и приобретает признаки призрачности, иллюзорности. В последней композиционной части рассказа временное соотносится уже с вечным: *И я верю, горячо верю: где-то там он ждет меня — с той же любовью и молодостью, как в тот вечер. «Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне...» Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду.*

Причастной к вечности оказывается, как мы видим, **память** личности, устанавливающая связь между единственным вечером в прошлом и вневременностью. Память же живет любовью, которая позволяет «выйти из индивидуальности во Всеединство и из земного бытия в метафизическое подлинное бытие»^[212].

Интересно в связи с этим обратиться к плану будущего в рассказе. На фоне преобладающих в тексте форм прошедшего времени выделяются немногочисленные формы будущего — формы «воления» и «открытости» (В.Н. Топоров), лишенные, как правило, оценочной нейтральности. Все они объединены семантически: это или глаголы с семантикой памяти / забвения, или глаголы, развивающие мотив ожидания и будущей встречи в ином мире, ср.: *Буду жив, вечно буду помнить этот день; Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?.. — Неужели я все-таки забуду его в какой-то короткий срок?.. Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне. — Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду.*

²¹² Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953. — М, 1994. — С. 337.

Характерно, что высказывания, содержащие формы будущего времени, дистантно расположенные в тексте, соотносятся друг с другом как реплики лирического диалога. Диалог этот продолжается через тридцать лет после его начала и преодолевает власть реального времени. Будущее для героев Бунина оказывается связанным не с земным бытием, не с объективным временем с его линейностью и необратимостью, а с памятью и вечностью. Именно длительность и сила воспоминаний героини служат ответом на ее юношеский вопрос-рассуждение: *И неужели я все-таки забуду его в какой-то короткий срок — **ведь все в конце концов забывается?*** В воспоминаниях героини продолжают жить и оказываются более реальными, чем ее настоящее, и покойные отец и мать, и погибший в Галиции жених, и чистые звезды над осенним садом, и самовар после прощального ужина, и строки Фета, прочитанные женихом и, в свою очередь, также сохраняющие память об ушедших (*Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах: «Надень свою шаль и капот...» Времена наших дедушек и бабушек...*).

Энергия и творческая сила памяти освобождают отдельные моменты существования от текучести, дробности, незначительности, укрупняют их, открывают в них «тайные узоры» судьбы или высший смысл, в результате устанавливается истинное время — время сознания повествователя или героя, которое противопоставляет «ненужному сну» бытия неповторимые мгновения, запечатлевшиеся навсегда в памяти. Мерой человеческой жизни тем самым признается наличие в ней моментов, причастных к вечности и освобожденных от власти необратимого физического времени.

Вопросы и задания

1. 1. Перечитайте рассказ И. А. Бунина «В одной знакомой улице».

2. На какие композиционные части членят текст повторяющиеся в нем цитаты из стихотворения Я. П. Полонского?

3. Какие временные отрезки отображены в тексте? Как они соотносятся друг с другом?

4. Какие аспекты времени особенно значимы для построения этого текста? Назовите речевые средства, которые их выделяют.

5. Как соотносятся в тексте рассказа планы прошлого, настоящего и будущего?

6. В чем своеобразие концовки рассказа и неожиданность ее для читателя? Сравните финалы рассказов «Холодная осень» и «В одной знакомой улице». В чем их сходство и различие?

7. Какая концепция времени отражена в рассказе «В одной знакомой улице»?

II. Проанализируйте временную организацию рассказа В.Набокова «Весна в Фиальте». Подготовьте сообщение «Художественное время рассказа В.Набокова «Весна в "Фиальте"».

Художественное пространство

Текст пространствен, т.е. элементы текста обладают определенной пространственной конфигурацией. Отсюда теоретическая и практическая возможность пространственной трактовки тропов и фигур, структуры повествования. Так, Ц. Тодоров отмечает: «Наиболее систематическое исследование пространственной организации в художественной литературе было проведено Романом Якобсоном. В своих анализах поэзии он показал, что все пласты высказывания... образуют сложившуюся конструкцию, основанную на симметриях, нарастаниях, противопоставлениях, параллелизмах и т.п., которые в совокупности складываются в настоящую пространственную структуру»^[213]. Подобная пространственная структура имеет место и в прозаических текстах, см., например, повторы разных типов и систему оппозиций в романе А.М. Ремизова «Пруд». Повторы в нем — элементы пространственной организации глав, частей и текста в целом. Так, в главе «Сто усов — сто носов» трижды повторяется фраза *Стены белые-белые, от лампы блестят, будто тертым стеклом усыпаны*, а лейтмотивом всего романа служит повтор предложения **Каменная лягушка** (выделено А.М. Ремизовым. — Н.Н.) *шевелила безобразными перепончатыми лапами*, которое обычно входит в сложную синтаксическую конструкцию с варьирующимся лексическим составом.

Исследование текста как определенной пространственной организации предполагает, таким образом, рассмотрение его объема, конфигурации, системы повторов и противопоставлений, анализ таких топологических свойств пространства, преобразенных в

²¹³ Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 84.

тексте, как симметричность и связность. Важен и учет графической формы текста (см., например, палиндромы, фигурные стихи, использование скобок, абзацев, пробелов, особый характер распределения слов в стихе, строке, предложении), и пр. «Часто указывают, — замечает И.Клюканов, — что стихотворные тексты печатаются иначе, чем остальные тексты. Однако в известной мере все тексты печатаются иначе, чем остальные: при этом графический облик текста "сигнализирует" о его жанровой принадлежности, о его закреплённости за тем или иным видом речевой деятельности и принуждает к определенному образу восприятия... Так — "пространственная архитектура" текста приобретает своего рода нормативный статус. Эта норма может нарушаться необычным структурным размещением графических знаков, что вызывает стилистический эффект»^[214].

В узком же смысле пространство применительно к художественному тексту — **это пространственная организация его событий, неразрывно связанная с временной организацией произведения и система пространственных образов текста.** По определению Кестнера, «пространство в этом случае функционирует в тексте как оперативная вторичная иллюзия, то, посредством чего пространственные свойства реализуются в темпоральном искусстве»^[215].

²¹⁴ *Клюканов И.Э.* Опыт характеристики параграфических элементов текста // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. — Калинин, 1983. — С. 124-125.

²¹⁵ *Kestner J.* The Spatiality of the Novel. — Detroit, 1978. — P. 21.

Различаются, таким образом, широкое и узкое понимание пространства. Это связано с разграничением внешней точки зрения на текст как на определенную пространственную организацию которая воспринимается читателем, и внутренней точки зрения рассматривающей пространственные характеристики самого текста как относительно замкнутого внутреннего мира, обладающего самодостаточностью. Эти точки зрения не исключают, а дополняют друг друга. При анализе художественного текста важно учитывать оба этих аспекта пространства: первый — это «пространственная архитектура» текста, второй — «художественное пространство». В дальнейшем основным объектом рассмотрения служит именно художественное пространство произведения.

Писатель отражает в создаваемом им произведении реальные пространственно-временные связи, выстраивая параллельно реальному ряду свой, перцептуальный, творит и новое — концептуальное — пространство, которое становится формой осуществления авторской идеи. Художнику, писал М.М. Бахтин, свойствен но «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и... воспринимать наполнение пространства не как не' подвижный фон... а как становящееся целое, как событие»^[216].

Художественное пространство — одна из форм эстетической действительности, творимой автором. Это диалектическое единство противоречий: основанное на **объективной** связи пространственных характеристик

²¹⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 204—205.

(реальных или возможных), оно **субъективно**, оно **бесконечно** и в то же время **конечно**.

В тексте, отображаясь, преобразуются и носят особый характер **общие** свойства реального пространства: протяженность, непрерывность – прерывность, трехмерность — и **частные** свойства его: форма, местоположение, расстояние, границы между различными системами. В конкретном произведении на первый план может выступать и специально обыгрываться одно из свойств пространства, см., например, геометризацию городского пространства романе А. Белого «Петербург» и использование в нем образов, связанных с обозначением дискретных геометрических объектов (куб; квадрат, параллелепипед, линия и др.): *Там дома сливались куба ми в планомерный, многоэтажный ряд...*

Вдохновение овладевало душою сенатора, когда линию Невског разрезал лакированный куб: там виднелась домовая нумерация...

Пространственные характеристики воссоздаваемых в текст событий преломляются сквозь призму восприятия автора (повеет пователя, персонажа), см., например:

...Ощущение города никогда не отвечало месту, где в нем протекала моя жизнь. Душевный напор всегда отбрасывал его в глубину описанной перспективы. Там, отдуваясь, топтались облака, и, расталкивая их толпу, висел поперек неба сплывшийся дым несметных печей. Там линиями, точно вдоль набережных, окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома...

(Б. Пастернак. Охранная грамота)

В художественном тексте соответственно различаются пространство повествователя (рассказчика) и пространство персонажей. Их взаимодействие делает художественное пространство всего произведения многомерным, объемным и лишенным однородности, в то же время доминирующим в плане создания целостности текста и его внутреннего единства остается пространство повествователя, подвижность точки зрения которого позволяет объединить разные ракурсы описания и изображения. Средствами выражения пространственных отношений в тексте и указания на различные пространственные характеристики служат языковые средства: синтаксические конструкции со значением местонахождения, бытийные предложения, предложно-падежные формы с локальным значением, глаголы движения, глаголы со значением обнаружения признака в пространстве, наречия места, топонимы и др., см., например: *Переправа через Иртыш. Пароход остановил паром... На другой стороне степь: юрты, похожие на керосиновые цистерны, дом, скот... С той стороны едут киргизы...* (М.Пришвин); *Через минуту они прошли сонную конторку, вышли на глубокий, по ступицу, песок и молча сели в запыленную извозчичью пролетку. Отлогий подъем в гору среди редких кривых фонарей... показался бесконечным...* (И.А. Бунин).

«Воспроизведение (изображение) пространства и указание на него включаются в произведение как кусочки мозаики. Ассоциируясь, они образуют общую панораму пространства, изображение которого может перерасти в образ пространства»^[217]. Образ

²¹⁷ Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. — Воронеж, 1984. — С. 44.

художественного пространства может носить разный характер в зависимости от того, какая модель мира (времени и пространства) существует у писателя или поэта (понимается ли пространство, например, «по-ньютоновски» или мифопоэтически).

В архаичной модели мира пространство не противопоставлено времени, время сгущается и становится формой пространства, которое «втягивается» в движение времени. «Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно, кроме пространства, существует еще непространство, воплощением которого является Хаос...»^[218] Мифопоэтические представления о пространстве, столь существенные для писателей, воплотились в ряде мифологем, которые последовательно используются в литературе в ряде устойчивых образов. Это прежде всего образ пути (дороги), который может предполагать движение как по горизонтали, так и по вертикали (см. произведения фольклора) и характеризуется выделением ряда столь же значимых пространственных: точек, топографических объектов — порог, дверь^[219], лестница, мост и др. Эти образы, связанные с членением как времени, так и пространства, метафорически представляют жизнь

²¹⁸ *Топоров В.К.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 234, 239.

²¹⁹ См., например, интерпретацию образа двери в древности: «Дверь означала тот "горизонт", ту "межу", которые смотрели в противоположные стороны света и мрака и образно выражали точку "предела"» (*Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 563). Семантику предела имеет и образ порога. Лестница в мифопоэтической традиции — образ, воплощающий связь «верха» и «низа», в литературе он отражает внутреннее развитие человека, его движение к истине или отступления от нее, связывает внешнее и внутреннее пространства. Мост — образная параллель связующего средства, способа соединения различных миров, начал, пространств.

человека, ее определенные кризисные моменты, его искания на грани «своего» и «чужого» миров, воплощают движение, указывают на его предел и символизируют возможность выбора; они широко используются в поэзии и в прозе, см., например: *Не радость Весть стучится гробовая... / О! Подожди сей праг переступить. Пока ты здесь — ничто не умирало, / Переступи — и милое пропало* (В.А. Жуковский); *Я притворилась смертною зимой / И вечные навек закрыла двери, / По все-таки узнают голос мой, / И все-таки ем опять поверят* (А. Ахматова).

Пространство, моделируемое в тексте, может быть **открытым** и **закрытым (замкнутым)**, см., например, противопоставление этих двух типов пространства в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского: *Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? — и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые... В одной из сторон ограды вделаны крепкие ворота, всегда запертые, всегда день ночь охраняемые часовыми; их отпирали по требованию, для выпуска на работу. За этими воротами был светлый, вольный мир...*

Устойчивым образом, связанным с замкнутым, ограниченным пространством, служит в прозе и поэзии образ стены, см., например, рассказ Л. Андреева «Стена» или повторяющийся образа каменной стены (каменной норы) в автобиографической повести А.М. Ремизова «В плену», противопоставленные обратному в тексте и многомерному образу птицы как символу воли.

Пространство может быть представлено в тексте как **расширяющееся** или **сужающееся** по отношению к персонажу или определенному описываемому объекту. Так, в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» переход от яви ко сну героя, а затем снова к яви основан на приеме изменения пространственных характеристик: замкнутое пространство «маленькой комнатки» героя сменяется еще более узким пространством могилы, а затем рассказчик оказывается в ином, все расширяющемся пространстве, в финале же рассказа пространство вновь сужается, ср.: *Мы неслись в темноте и неведомых пространствах. Я давно уже перестал видеть знакомые глазу созвездия. Было уже утро... Я очнулся в тех же креслах, свечка моя догорела вся, у каштана спали, и кругом была редкая в нашей квартире тишина.*

Расширение пространства может мотивироваться постепенным расширением опыта героя, познанием им внешнего мира, см., например, роман И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»: *А затем... мы узнали скотный двор, конюшню, каретный сарай, гумно, Провал, Выселки. Мир все расширялся перед нами... Сад весел, зелен, но уже известен нам... И вот скотный двор, конюшня, каретный сарай, рига на гумне, Провал...*

По степени обобщенности пространственных характеристик различаются **конкретное** пространство и пространство **абстрактное** (не связанное с конкретными локальными показателями), ср.: *Пахло углем, жженой нефтью и тем запахом тревожного и таинственного пространства, какой всегда бывает на вокзалах (А. Платонов). — Несмотря на бесконечное пространство, в мире было уютно в этот ранний час (А. Платонов).*

Реально видимое персонажем или рассказчиком пространство дополняется пространством **воображаемым**. Пространство, данное в восприятии персонажа, может характеризоваться **деформацией**, связанной с обратимостью его элементов и особой точкой зрения на него: *Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми кликами падали на отлогую равнину... Он опустил голову вниз и видел, что трава... казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря...* (Н.В. Гоголь. Вий).

Значима для образной системы произведения и степень заполненности пространства. Так, в повести А.М. Горького «Детство» при помощи повторяющихся лексических средств (прежде всего слова *тесный* и производных от него) подчеркивается «теснота» окружающего героя пространства. Признак тесноты распространяется как на внешний мир, так и на внутренний мир персонажа и взаимодействует со сквозным повтором текста — повтором слов *тоска, скука*: *Скучно, скучно как-то особенно, почти невыносимо; грудь наливается жидким, теплым свинцом, он давит изнутри, распирает грудь, ребра; мне кажется, что я вздуваюсь, как пузырь, и мне тесно в маленькой комнатке, под грибообразным потолком.*

Образ тесноты пространства соотносится в повести со сквозным образом «тесного, душного круга жутких впечатлений, в котором жил — да и по сей день живет — простой русский человек».

Элементы преобразованного художественного пространства могут связываться в произведении с темой

исторической памяти, тем самым историческое время взаимодействует с определенными пространственными образами, которые обычно носят интертекстуальный характер, см., например, роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: *И вскоре я опять пустился в странствия. Был на тех самых берегах Донца, где когда-то кинулся из плена князь «горностаем в тростник, белым гоголем на воду»... А от Киева ехал я на Курск, на Путивль. «Седлай, брате, свои борзые комони, а мои ти готовы, оседлани у Курьска напереди...»*

Художественное пространство неразрывно связано с художественным временем.

Взаимосвязь времени и пространства в художественном тексте выражается в следующих основных аспектах:

1) две одновременные ситуации изображаются в произведении как пространственно раздвинутые, соположенные (см., например, «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, «Белую гвардию» М. Булгакова);

2) пространственная точка зрения наблюдателя (персонажа или Повествователя) является одновременно и его временной точкой зрения, при этом оптическая точка зрения может быть как статичной, так и подвижной (динамичной): *...Вот и совсем выбрались на волю, переехали мост, поднялись к шлагбауму — и глянула в глаза каменная, пустынная дорога, смутно белеющая и убегающая и бесконечную даль...* (И.А. Бунин. Суходол);

3) временному смещению соответствует обычно пространственное смещение (так, переход к настоящему повествователя в «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина сопровождается резким смещением пространственной позиции: *Целая жизнь прошла с тех пор. Россия, Орел,*

весна... И вот, Франция, Юг, средиземные зимние дни. Мы... уже давно в чужой стране);

4) убыстрение времени сопровождается сжатием пространства (см., например, романы Ф.М. Достоевского);

5) напротив, замедление времени может сопровождаться расширением пространства, отсюда, например, детальные описания пространственных координат, места действия, интерьера и пр.;

6) течение времени передается посредством изменения пространственных характеристик: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»^[220]. Так, в повести А.М. Горького «Детство», в тексте которой почти отсутствуют конкретные темпоральные показатели (даты, точный отсчет времени, приметы исторического времени), движение времени отражается в пространственном перемещении героя, вехами его служат переезд из Астрахани в Нижний, а затем переезды из одного дома в другой, ср.: *К весне дядья разделились... а дед купил себе большой интересный дом на Полевой; Дед неожиданно продал дом кабатчику, купив другой, по Канатной улице;*

7) одни и те же речевые средства могут выражать и временные, и пространственные характеристики, см., например: *...обещались писать, никогда не писали, все оборвалось навсегда, началась Россия, ссылки, вода к утру замерзала в ведре, дети росли здоровые, пароход по Енисею бежал ярким июньским днем, и потом был Питер, квартира на Лиговке, толпы людей во дворе*

²²⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 235.

Таврического, потом фронт был три года, вагоны, митинги, пайки хлеба, Москва, «Альпийская Коза», потом Гнездииковский, голод, театры, работа в книжной экспедиции... (Ю.Трифонов. Был летний полдень).

Для воплощения мотива движения времени регулярно используются метафоры и сравнения, содержащие пространственные образы, см., например: *Вырастала уходящая вниз длинная лестница из дней, о которых никак нельзя сказать: «Прожиты». Они проходили вблизи, чуть задевая за плечи, и по ночам... отчетливо видно было: зигзагом шли все одинаковые, плоские ступени (С.Н. Сергеев-Ценский. Бабаев).*

Осознание взаимосвязи пространства-времени позволило выделить категорию **хронотопа**, отражающую их единство. «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, — писал М. М. Бахтин, — мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе "времяпространство")»^[221]. С точки зрения М. М. Бахтина, хронотоп — формально-содержательная категория, которая имеет «существенное жанровое значение... Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе^[222]. Хронотоп имеет определенную структуру: на его основе вычленяются сюжетообразующие мотивы — встреча, разлука и т.п. Обращение к категории хронотопа позволяет построить определенную типологию пространственно-временных характеристик, присущих

²²¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М. 1975. — С. 234.

²²² Там же. — С. 235.

тематическим жанрам: различаются, например, идиллический хронотоп, который характеризуется единством места, ритмической цикличностью времени, прикрепленностью жизни к месту — родному дому и т.п., и авантюрный хронотоп, для которого характерен широкий пространственный фон и время «случая». На базе хронотопа выделяются и «локальности» (в терминологии М.М. Бахтина) — устойчивые образы, основанные на пересечении временных и пространственных «рядов» (*замок, гостиная, салон, провинциальный городок* и пр.).

Художественное пространство, как и художественное время исторически изменчиво, что отражается в смене хронотопов и связано с изменением концепции пространства-времени. В качестве примера остановимся на особенностях художественного пространства в Средневековье, Возрождении и в Новое время.

«Пространство средневекового мира представляет собой замкнутую систему со священными центрами и мирской периферией. Космос неоплатонического христианства градуирован и иерархизирован. Переживание пространства окрашено религиозно-моральными тонами»^[223]. Восприятие пространства в Средневековье обычно не предполагает индивидуальной точки зрения на предмет или; серию предметов. Как отмечает Д.С. Лихачев, «события в летописи, в житиях святых, в исторических повестях — это главным об-, разом перемещения в пространстве: походы и переезды, охватывающие огромные

²²³ Гуревич А.Я. Категория средневековой культуры. — М., 1972. — С. 82.

географические пространства... Жизнь — это; проявление себя в пространстве. Это путешествие на корабле среди моря житейского»^[224]. Пространственные характеристики последовательно символичны (верх — низ, запад — восток, круг и др.). «Символический подход дает то упоение мысли, ту дорационалистическую расплывчатость границ идентификации, то содержание рассудочного мышления, которые возводят понимание жизни до его высочайшего уровня»^[225]. В то же время средневековый человек осознает себя еще во многом как органическую часть природы, поэтому взгляд на природу со стороны ему чужд. Характерная черта народной средневековой культуры — осознание неразрывной связи с природой, отсутствие жестких границ между телом и миром.

В эпоху Возрождения утверждается понятие перспективы («просматривания», по определению А. Дюрера). Ренессансу удалось полностью рационализировать пространство. Именно в этот период понятие замкнутого космоса заменяется понятием бесконечности, существующей не только как божественный первообраз, но и эмпирически как природная реальность. Образ Вселенной детеологизируется. Теоцентрическое время средневековой культуры сменяется трехмерным пространством с четвертым измерением — временем. Это связано, с одной стороны, с развитием у личности объективирующего отношения к действительности; с другой — с расширением сферы «я» и субъективного

²²⁴ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 395 — 396.

²²⁵ Хейзинга Й. Осень Средневековья. — М., 1988. — С. 226.

начала в) искусстве. В произведениях литературы пространственные характеристики последовательно связываются с точкой зрения повествователя или персонажа (ср. с прямой перспективой в живописен), причем значимость позиции последнего постепенно возрастает в литературе. Складывается определенная система речевых средств, отражающих как статичную, так и динамичную точку зрения персонажа.

В XX в. относительно стабильная предметно-пространственная концепция сменяется нестабильной (см., например, импрессионистическую текучесть пространства во времени). Смелое экспериментирование со временем дополняется столь же смелым экспериментированием с пространством. Так, романам «одного дня» часто соответствуют романы «замкнутого пространства». В тексте одновременно могут совмещаться пространственная точка зрения «с птичьего полета» и изображение локуса с конкретной позиции. Взаимодействие временных планов сочетается с нарочитой пространственной неопределенностью. Писатели часто обращаются к деформации пространства, что отражается в особом характере речевых средств. Так, например, в романе К. Симона «Дороги Фландрии» устранение точных временных и пространственных характеристик связано с отказом от личных форм глагола и заменой их формами причастий настоящего времени. Усложнение повествовательной структуры обуславливает множественность пространственных точек зрения в одном произведении и их взаимодействие (см., например, произведения М. Булгакова, Ю. Домбровского и др.).

Одновременно в литературе XX в. усиливается интерес к мифо-поэтическим образам и мифопоэтической

модели пространства-времени^[226] (см., например, поэзию А. Влока, поэзию и прозу А. Белого, произведения В. Хлебникова). Таким образом, изменения концепции времени-пространства в науке и в мировосприятии человека неразрывно связаны с характером пространственно-временного континуума в произведениях литературы и типами образов, воплощающих время и пространство. Воспроизведение пространства в тексте определяется также литературным направлением, к которому принадлежит автор: для натурализма, например, стремящегося создать впечатление подлинной деятельности, характерны детальныe описания различных локальностей: улиц, площадей, домов и пр.

Остановимся теперь на методике описания пространственных отношений в художественном тексте.

Анализ пространственных отношений в художественном произведении предполагает:

1) определение пространственной позиции автора (повествователя) и тех персонажей, чья точка зрения представлена в тексте;

2) выявление характера этих позиций (динамическая — статичная; сверху—снизу, с «птичьего полета» и пр.) в их связи с временной точкой зрения;

3) определение основных пространственных характеристики произведения (место действия и его изменение, перемещение персонажа, тип пространства и др.);

²²⁶ См. об этом в работах В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Д.Е. Максимова и др. исследователей.

4) рассмотрение основных пространственных образов произведения;

5) характеристика речевых средств, выражающих пространственные отношения. Последнее, естественно, соответствует всевозможным этапам анализа, отмеченным выше, и составляет и основу.

Рассмотрим способы выражения пространственных отношений в рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание».

Временная организация этого текста неоднократно привлекала исследователей. Описав различия между «диспозицией» и «композицией», Л.С. Выготский отметил: «...События соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити; они высвобождаются из тех обычных связей в которых они даны нам в жизни и во впечатлении о жизни; они отрешаются от действительности...»^[227] Сложной временной организации текста соответствует пространственная его организация.

В структуре повествования выделяются три основные пространственные точки зрения (повествователя, Оли Мещерской и классной дамы). Речевыми средствами их выражения служат номинации пространственных реалий, предложно-падежные формы: локальным значением, наречия места, глаголы со значением перемещения в пространстве, глаголы со значением непроцессуального цветового признака, локализованного в конкретной ситуации (*Дальше, между*

²²⁷ Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1986. — С. 196.

мужским монастырем и острогом, белеет облачный склон неба и сереет весеннее поле); наконец, сам порядок следования компонентов в сочиненном ряду, отражающий на, правление оптической точки зрения: Она [Оля] посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистала тельной залы, на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы и выжидательно молчала.

Все три точки зрения в тексте сближены друг с другом повтором лексем *холодный, свежий* и производных от них. Соотнесенность их создает оксюморонный образ жизни-смерти. Взаимодействие разных точек зрения определяет неоднородность художественного пространства текста.

Чередование разнородных временных отрезков отражается изменении пространственных характеристик и смене мест действия; **кладбище — гимназический сад — соборная улица** — кабинет начальницы — вокзал — сад — стеклянная веранда — **соборная улица** — (мир) — **кладбище — гимназический сад**. В ряду пространственных характеристик, как мы видим, обнаруживаются повторы, ритмическое сближение которых организует начало и конец произведения, характеризующегося элементами кольцевой композиции. В то же время члены этого ряда вступают в противопоставления: прежде всего противопоставляются «открытое пространство — закрытое пространство», ср., например: просторное уездное кладбище — кабинет начальницы или стеклянная веранда. Противопоставлены друг другу и пространственные образы, повторяющиеся в тексте: с одной стороны, могила, крест на ней, кладбище, развивающие мотив смерти (гибели), с другой — весенний ветер, образ, традиционно связанный с

мотивами воли, жизни, открытого пространства. Бунин использует прием сопоставления сужающегося и расширяющегося пространств. Трагические события в жизни героини связаны с сужающимся вокруг нее пространством; см., например: *...казачий офицер, некрасивый и плебейского вида... застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа...* Сквозные же образы рассказа, доминирующие в тексте, — образы ветра и легкого дыхания — связаны с расширяющимся (в финале до бесконечности) пространством: *Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном мире, в этом холодном весеннем ветре.* Таким образом, рассмотрение пространственной организации «Легкого дыхания» подтверждает выводы Л.С. Выготского о своеобразии идейно-эстетического содержания рассказа, отразившегося в его построении.

Итак, учет пространственных характеристик и рассмотрение художественного пространства — важная составная часть филологического анализа текста.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ И.А.Бунина «В одной знакомой улице».
2. Выделите ведущую пространственную точку зрения в структуре повествования.
3. Определите основные пространственные характеристики текста. Как выделяемые в нем места

действия соотносятся с двумя основными временными планами текста (прошлое и настоящее)?

4. Какую роль в организации текста рассказа играют его интертекстуальные связи — повторяющиеся в нем цитаты из стихотворения Я. П. Полонского? Какие пространственные образы выделяются в стихотворении Полонского и в тексте рассказа?

5. Укажите речевые средства, выражающие пространственные отношения в тексте. В чем их своеобразие?

6. Определите тип художественного пространства в рассматриваемом тексте и покажите его динамику.

7. Согласны ли вы с мнением М.М.Бахтина, что «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»?^[228] Какие хронотопы вы можете отметить в рассказе Бунина? Покажите сюжетобразующую роль хронотопа.

Художественное пространство драмы: А. Вампилов «Прошлым летом в Чулимске»

Художественное пространство драмы характеризуется особой сложностью. Пространство драматургического текста обязательно должно учитывать пространство сценическое, определять формы его возможной организации. Под **сценическим пространством** понимается «пространство, конкретно

²²⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 391.

воспринимаемое публикой насцене... или же на фрагментах сцен всевозможных сценографии»^[229].

Драматургический текст, таким образом, всегда соотносит систему представленных в нем событий с условиями театра и возможностями воплощения действия на сцене с присущими ей границами. «Именно на уровне пространства... и осуществляете сочленение т е к с т — с п е к т а к л ь»^[230]. Формы сценического пространства определяются авторскими ремарками и пространственно-временными характеристиками, содержащимися в реплика: персонажей. Кроме того, в драматургическом тексте всегда представлены указания на внесценическое пространство, не ограниченное условиями театра. То, что не показано в драме, тем не менее играет важную роль в ее интерпретации. Так, внесценическое пространство «иногда свободно используется для определенного рода отсутствия... для отрицания того, что "есть"... Образно внесценическое пространство» (выделено Ш.Леви. – *Н.Н.*) можно представить в виде черной ауры сцены или особого типа пустоты, которая витает над сценой, иногда становясь чем-то вроде набивочного материала между действительностью как таковой и внутритеатральной действительностью...»^[231] В драме, наконец, в силу специфики этого рода литературы особую роль играет символический аспект пространственной картины мира.

Обратимся к пьесе А.Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (1972 г.), которую отличает сложный

²²⁹ Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 262.

²³⁰ Там же. — С. 263.

²³¹ Леви Ш. За пределами чеховской сцены: (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». — М., 2001.— С. 244.

жанровый синтез: в ней взаимодействуют элементы комедии, «драмы нравов», притчи и трагедии. Драма «Прошлым летом в Чулимске» характеризуется единством места действия. Его определяет первая («обстановочная») ремарка, открывающая пьесу и представляющая собой развернутый описательный текст:

Летнее утро в таежном райцентре. Старый деревянный дом с высоким карнизом, верандой и мезонином. За домом возвышается одинокая береза, дальше видна сопка, внизу покрытая елью, выше — сосной и лиственницей. На веранду дома выходят три окна и дверь, на которой прибита вывеска «Чайная»... На карнизах, оконных наличниках, ставнях, воротах — всюду ажурная резьба. Наполовину обитая, обшарпанная, черная от времени, резьба эта все еще придает дому нарядный вид...^[232]

Уже в первой части ремарки, как мы видим, формируются сквозные семантические оппозиции, значимые для текста в целом: «старое — новое», «красота — разрушение». Это противопоставление сохраняется и в следующей части ремарки, сам объем которой свидетельствует о ее особой значимости для интерпретации драмы:

Перед домом — деревянный тротуар и такой же старый, как дом (ограда его тоже отделана резьбой), палисадник с кустами смородины по краям, с травой и цветами посередине.

Простенькие бело-розовые цветы растут прямо в траве, редко и беспорядочно, как в лесу... С одной

²³² Все цитаты приводятся по изданию: *Вампилов А.* Прощание в июне. — М., 1977.

стороны из ограды выбито две доски, кусты смородины обломаны, трава и цветы помяты...

В описании дома вновь подчеркиваются признаки красоты и упадка, причем доминируют именно признаки разрушения. В ремарке — единственном прямом проявлении авторской позиции в драме — выделяются речевые средства, которые не только обозначают реалии воссоздаваемого на сцене пространства, но и в переносном употреблении указывают на еще не появившихся на сцене героев пьесы, особенности их жизни, отношений (простенькие цветы, растущие беспорядочно; помятые цветы и трава). В ремарке отражена пространственная точка зрения конкретного наблюдателя, в то же время она строится так, будто автор пытается оживить в памяти картины прошлого.

Ремарки определяют характер сценического пространства, которое составляют площадка перед домом, веранда (чайная), небольшой балкончик перед мезонином, лестница, ведущая к нему, палисадник. Упоминаются также высокие ворота, см. одну из последующих ремарок: *Гремит засов, открываются ворота, и появляется Помигалов, отец Валентины... В открытые ворота видна часть двора, навес, поленица под навесом, тын и калитка в огород...* Выделенные детали позволяют организовать сценическое действие и выделить ряд ключевых пространственных образов, которые явно носят аксиологический (оценочный) характер. Таковы, например, движение вверх и вниз по лестнице, ведущей в мезонин, закрытые ворота дома Валентины, отделяющие его от окружающего мира, окно старого дома, превращенное в витрину буфета, сломанная ограда палисадника. К сожалению, режиссеры и театральные художники далеко не всегда учитывают

богачейшие возможности, открываемые авторскими ремарками. «Сценографические облики "Чулимска", как правило, однообразны... У художников-сценографов... выявилась тенденция не только упрощать декорации, но отделять палисадник от дома с мезонином. "Между тем эта "несущественная" деталь, разобранность дома и его неопрятность вдруг оказываются одним из тех подводных рифов, которые не позволяют приблизиться к символике пьесы, более глубокому сценическому ее воплощению»^[233].

Пространство драмы одновременно является и открытым, и замкнутым. С одной стороны, в тексте пьесы неоднократно упоминаются тайга и город, остающийся неназванным, с другой — действие драмы ограничено только одним «локусом» — старым домом с палисадником, от которого расходятся две дороги в деревни с символическими названиями — *Потеряиха* и *Ключи*. Пространственный образ перепутья вводит в текст мотив выбора, перед которым оказываются герои. Этот мотив, связанный с древним типом ценностной ситуации «поисков дороги», наиболее ярко выражен в финальном явлении первой сцены второго акта, при этом с дорогой, ведущей в Потеряиху, связывается тема опасности и «падения», а герой (Шаманов) на «перекрестке дорог» ошибается в выборе пути.

Образ Дома (на перепутье) имеет традиционную символику. В славянской народной культуре дом всегда противопоставлен внешнему («чужому») миру и служит устойчивым символом обжитого и упорядоченного пространства, защищенного от хаоса. Дом воплощает

²³³ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 359—360.

идею духовного лада и требует защиты. Действия, совершаемые вокруг него, носят обычно охранительный характер, именно в этом плане могут рассматриваться действия главной героини драмы — Валентины, которая, несмотря на непонимание окружающих, постоянно чинит ограду и, как отмечается в ремарке, *налаживает* калитку. Показателен выбор драматургом именно этого глагола: повторяющийся в тексте корень *лад* актуализирует такие важные для русской языковой картины мира смыслы, как «гармония» и «обустроенность мира».

Образ Дома выражает в пьесе и другие устойчивые символические смыслы. Это микромодель мира, а сад, окруженный оградой, символизирует в мировой культуре женское начало мироздания, Дом, наконец, вызывает богатейшие ассоциации с человеком, причем не только с его телом, но и с душой, с его внутренней жизнью во всей ее сложности.

Образ старого дома, как видим, выявляет мифопоэтический подтекст, казалось бы, бытовой драмы из провинциальной жизни.

Кроме того, этот пространственный образ имеет и временное измерение: он связывает прошлое и настоящее и воплощает связь времен, которая уже не ощущается большинством персонажей и поддерживается лишь Валентиной. «Старый дом — немой свидетель необратимых процессов жизни, неизбежности ухода, накопления груза ошибок и обретений тех, кто здесь обитает. Он — вечен. Они — мимолетны»^[234].

В то же время старый дом с ажурной резьбой лишь «точка» в воссоздаваемом в драме пространстве. Он

²³⁴ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 360.

часть Чулимска, который, с одной стороны, противопоставляется тайге (открытому пространству), с другой — безымянному городу, с которым связана часть персонажей драмы. «...Сонный Чулимск, в котором трудовой день начинается по взаимной договоренности, старый добрый поселок, где можно бросить незакрытой кассу... прозаический и неправдоподобный мир, где настоящий револьвер соседствует с не менее всамделишными курами и кабанчиками, — этот Чулимск живет особыми страстями»^[235], прежде всего любовью и ревностью. Время в поселке как будто остановилось. Социальное пространство пьесы определяется, во-первых, телефонными разговорами с невидимым начальством (телефон при этом выступает как посредник между разными мирами), во-вторых, отдельными упоминаниями о городе и структурах, для которых важнее всего «документы», ср.:

Е р е м е е в. Я работал сорок лет работал...

Д е р г а ч е в. Документов нет, и разговору нет... Тебе пенсия оттуда (*показал пальцем в небо*) причитается, а здесь, брат, ты не жди. Здесь тебе не отломится.

Внесценическим пространством в драме Вампилова, таким образом, являются неназванный город, из которого приехали Шаманов и Пашка, и большая часть Чулимска, при этом реалии и «локусы» райцентра вводятся в «односторонних» телефонных разговорах. В целом же социальное пространство драмы достаточно условно, оно отдельно от мира, воссоздаваемого в пьесе.

²³⁵ Гушанская Е. Александр Вампилов. — Л., 1990. — С. 288 — 289.

Единственный персонаж пьесы, внешне прямо связанный с социальным началом, — «седьмой секретарь» Мечеткин. Это комический герой драмы. Показательна уже его «значащая» фамилия, которая явно носит контаминированный характер (она, возможно, восходит к сочетанию глагола *мечется* со словом *трещотка*). Комический эффект создают и авторские ремарки, характеризующие героя: *Держится он до странности напряженно, явно напуская на себя начальственную строгость, руководящую озабоченность; Не замечая насмешки, раздувается.* На фоне речевых характеристик других персонажей именно реплики Мечеткина выделяются яркими характерологическими средствами: обилием штампов, слов-«ярлыков», элементами «канцелярита»; ср.: *На вас и так сигналы поступают; Стоит, понимаете, на дороге, мешает рациональному движению; Вопрос довольно обоюдоострый; Вопрос упирается в личную инициативу.*

Только для речевой характеристики Мечеткина драматург использует **прием языковой маски**: речь героя наделяется свойствами, «в той или иной мере разобщающими его с остальными персонажами, причем принадлежащими ему как нечто постоянное и неизменное, сопровождающее его в любом его поступке или жесте»^[236]. Мечеткин тем самым отделен от других персонажей пьесы: в мире Чулимска, в пространстве, окружающем старый дом с резьбой, он чужой, *дурак, болван, окаянный* (по оценке остальных героев, относящихся к нему с насмешкой).

²³⁶ Винокур Г.О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи /А Избранные работы по русскому языку. — М, 1959. — С. 297.

Старый дом на перепутье — центральный образ драмы, однако ее персонажей объединяет мотив распада родственных связей, одиночества и утраты подлинного дома. Этот мотив последовательно развивается в репликах героев: Шаманов «ушел от жены», сестра Валентины «отца родного позабыла». Пашка не находит в Чулим-ске дома (*А говорят, дома лучше... Не соответствует...*), одинока Кашкина, нет семьи у «болвана» Мечеткина, один остался в тайге Илья.

В репликах персонажей Чулимск предстает постепенно **пустеющим** пространством: его покинула молодежь, вновь в тайгу, где уже «оленья нет, зверя... мало стало», уходит старый эвенк Еремеев. Героев, утративших настоящий дом, временно соединяет «ремонтируемая» чайная — основное место действия драмы, мест случайных встреч, внезапных узнаваний и повседневного общения персонажей. Трагические ситуации, воссоздаваемые в пьесе, сочетаются с бытовыми сценами, в которых регулярно повторяются названия заказываемых блюд и напитков. «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...»^[237] Вслед за Чеховым Вампилов в потоке обыденной жизни открывает сущностные основы бытия. Не случайно в тексте драмы почти отсутствуют лексические сигналы исторического времени, а речь большинства персонажей почти лишена ярких характерологических примет (в их репликах используются только отдельные просторечные слова и сибирские регионализмы *чё, ничей однако*). Для раскрытия характеров героев пьесы значимы пространственные характеристики, прежде всего способ

²³⁷ А.П. Чехов о литературе и искусстве. — М., 1954. — С. 51.

их перемещения в пространстве — движение «прямо через палисадник» или в обход ограды.

Другая, не менее важная, пространственная характеристика персонажей — статика или динамика. Она раскрывается в двух основных аспектах: как устойчивость связи с «точечным» пространством Чулимска и как активность / пассивность того или иного героя. Так, в авторской ремарке, представляющей Шаманова в первой сцене, подчеркиваются его апатия, «непритворные небрежность и рассеянность», при этом употребляется ключевое для явлений первого акта, в которых действует герой, слово *сон*: *Он, как бы внезапно погружаясь в сон, опускает голову*. В репликах же самого Шаманова в первом акте повторяются речевые средства с семантикой 'равнодушие' и 'покой'. «Сон», в который погружен герой, оказывается «сном» души, синонимом которого служит внутренняя «слепота» персонажа. Во втором акте эти речевые средства сменяются лексическими единицами, выражающими противоположные смыслы. Так, в ремарке, указывающей на появление Шаманова, подчеркивается уже динамика, контрастирующая с его прежним состоянием «апатии»: *Он идет быстро, почти стремительно. Взбегает на веранду*.

Переход от статики к динамике — знак возрождения героя. Что же касается связи персонажей с пространством Чулимска, то устойчивость ее характерна только для Анны Хороших и Валентины, которая даже «и в городе ни разу не была». Именно женские персонажи выступают в драме как хранители «своего» пространства (как внешнего, так и внутреннего): Анна занята ремонтом

чайной и пытается сохранить свой дом (семью), Валентина «налаживает» ограду.

Особенности характеров персонажей определяются по их отношению к ключевому образу драмы — палисаднику со сломанной калиткой: большинство героев ходят «напрямик», «напролом», обходит палисадник горожанин Шаманов, пытается помочь починить его только старый эвенк Еремеев, связанный с открытым пространством тайги. В этом контексте повторяющиеся действия Валентины приобретают символический смысл: она восстанавливает разрушенное, устанавливает связь времен, пытается преодолеть разобщенность. Показателен ее диалог с Шамановым:

Ш а м а н о в. ...Вот я все хочу тебя спросить...
Зачем ты это делаешь?

В а л е н т и н а *{не сразу}*. Вы про палисадник?..
Зачем я его чиню?

Ш а м а н о в. Да, зачем?

В а л е н т и н а. Но... Разве непонятно?

Шаманов качает головой: непонятно...

В а л е н т и н а *(весело)*. Ну тогда я вам объясню...
Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

Ш а м а н о в *(усмехнулся)*. Да? А мне кажется, что
ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

В а л е н т и н а *(делаясь серьезной)*. Я чиню его,
чтобы он был целый.

«Общим и постоянным признаком языка драмы надо признать...символичность, **двупланность** (выделено В.А.Лариным. — *Н.Н.*), двоякую значимость речей. В драме всегда есть пронизывающие темы — идеи,

настроения, внушения, воспринимаемые добавочно к основному, прямому значению речей»^[238].

Подобная «двупланность» присуща приведенному выше диалогу. С одной стороны, слова Валентины обращены к Шаманову и прилагательное *целый* выступает в них в своем прямом значении, с другой стороны, они обращены к зрителю (читателю) и в контексте всего произведения приобретают «двойную значимость». Слово *целый* в этом случае характеризуется уже семантической диффузностью и одновременно реализует несколько присущих ему значений: «такой, от которого ничего не убавлено, не отделено»; «неразрушенный», «цельный», «единый», «сохранившийся», наконец, «здоровый»^[239]. Целостность противопоставляется разрушению, распаду человеческих связей, разобщенности и «беспорядочности» (вспомним первую ремарку драмы), связывается с состоянием внутреннего здоровья и добром. Характерно, что имя героини — Валентина, — послужившее первоначальным названием пьесы^[240], имеет этимологическое значение «здоровая, сильная». В то же время действия Валентины вызывают непонимание других персонажей драмы, сходство их оценок подчеркивает трагическое одиночество героини в окружающем ее пространстве. Ее образ вызывает ассоциации с образом одинокой березы в первой ремарке драмы — традиционным символом девушки в русском фольклоре.

²³⁸ Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. — Л., 1974. — С. 166.

²³⁹ Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1984. — Т. 4. — С. 638.

²⁴⁰ А. Вампилов отказался от этого заглавия после появления пьесы М. Роцина «Валентин и Валентина» и очень жалел об изменении названия драмы.

Текст пьесы построен так, что требует постоянного обращения к открывающей ее «пространственной» ремарке, которая из вспомогательного (служебного) элемента драмы превращается в конструктивный элемент текста: система образов ремарки и система образов персонажей образуют явный параллелизм, оказываются взаимообусловленными. Так, как уже упоминалось, образ березы соотносится с образом Валентины, с ее же образом (а также с образами Анны, Дергачева, Еремеева) связан образ «помятой» травы.

Мир, в котором живут герои драмы, подчеркнуто дисгармоничен. Прежде всего это проявляется в организации диалогов пьесы, для которых характерна частая «несогласованность» реплик, нарушения смысловой и структурной связности в диалогических единствах. Персонажи драмы или не слышат друг друга, или не всегда понимают смысл обращенной к ним реплики. Разобщенность персонажей находит отражение и в трансформации ряда диалогов в монологи (см., например, монолог Кашкиной в первом действии).

В тексте драмы преобладают диалоги, отражающие конфликтные отношения персонажей (диалоги-споры, ссоры, перебранки и др.), и диалоги директивного характера (таков, например, диалог Валентины с отцом).

Дисгармоничность изображаемого мира проявляется и в наименованиях характерных для него звуков. Авторские ремарки последовательно фиксируют звуки, наполняющие сценическое пространство. Как правило, обозначаются звуки резкие, раздражающие, «неприродные»: в первом акте *скандальный гомон* сменяется *шумом машинного тормоза*, во втором — господствуют *визг ножовки, стук молотка, треск*

мотоцикла, треск дизеля. «Шумам» противопоставляется единственная в пьесе мелодия — песня Дергачева, служащая одним из лейтмотивов драмы, но остающаяся незавершенной.

В первом действии голос Дергачева звучит трижды: повторяющееся начало песни «Это было давно, лет пятнадцать назад...» прерывает диалог Шаманова и Кашкиной и в то же время включается в него как одна из его реплик. Эта «реплика», с одной стороны, образует темпоральный (временной) рефрен сцены и отсылает к прошлому героя, с другой стороны, она служит своеобразным ответом на вопросы и замечания Кашкиной и замещает реплики Шаманова. Ср.:

К а ш к и н а. Одного я только не пойму: как ты дошел до такой жизни... Объяснил бы наконец.

Шаманов пожал плечами.

Голос Дергачева (он поет):

«Это было давно,

Лет пятнадцать назад...»

Во втором акте эта песня открывает действие уже каждой из сцен, обрамляя ее. Так, в начале второй сцены («Ночь») она звучит четыре раза, при этом текст ее становится все короче. В этом акте песня соотносится уже с судьбой Валентины: трагическая ситуация народной баллады предваряет то, что случилось с героиней. В то же время песня-лейтмотив расширяет сценическое пространство, углубляет временную перспективу драмы в целом и отражает воспоминания самого Дергачева, а ее незавершенность коррелирует с открытым финалом пьесы.

Таким образом, в пространстве драмы контрастируют звуки-диссонансы и звуки песни трагического характера, причем побеждают именно первые. На их фоне особенно выразительны редкие «зоны молчания». Тишина, противопоставляемая «скандальному гомону» и шуму, устанавливается лишь в финале. Характерно, что в заключительном явлении драмы слова *молчание* и *тишина* (а также однокоренные с ними) повторяются в ремарках пять раз, причем слово *тишина* вынесено драматургом в сильную позицию текста — его последний абзац. Тишина, в которую впервые погружены герои, служит знаком их внутренней сосредоточенности, стремления взглядеться и вслушаться в себя и других и сопровождает действия героини и окончание драмы.

Последняя пьеса Вампилова называется «Прошлым летом Чулимске». Такое заглавие, на котором, как уже отмечалось, драматург остановился не сразу, предполагает ретроспекцию и выделяет точку зрения наблюдателя или участника событий! на то, что некогда произошло в Чулимске. Показателен ответ исследователя творчества Вампилова на вопрос: «Что же случилось в Чулимске?» — «Прошлым летом в Чулимске случилось чудо»^[241].

«Чудо», случившееся в Чулимске, — это пробуждение души героя, прозрение Шаманова. Этому способствовали «ужас», пережитый им (выстрел Пашки), и любовь Валентины, «падение» которой служит своеобразной искупительной жертвой и одновременно определяет трагическую вину героя.

²⁴¹ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 290.

Для пространственно-временной организации драмы Вампилова характерен хронотоп порога, «наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома»^[242], время пьесы — решающие мгновения падений и обновления. С внутренним кризисом, принятием решений, определяющих жизнь человека, связаны в драме и другие ее персонажи, прежде всего Валентина.

Если эволюция образа Шаманова преимущественно отражается в контрасте речевых средств в основных композиционных частях драмы, то развитие характера Валентины проявляется по отношению к пространственной доминанте этого образа — действиям героини, связанным с «налаживанием» калитки. Во втором акте Валентина впервые пытается поступать как все: *проходит напрямик! через палисадник* — при этом для построения ее реплик используется прием, который можно назвать приемом «семантического эха» Валентины, во-первых, повторяет реплику Шаманова (из акта I): *Напрасный труд...;* во-вторых, в ее последующих высказываниях «сгущаются», эксплицируются смыслы, которые ранее регулярно выражались репликами героя в первом действии: *Все равно; надоело.* Движение «напрямик», временный переход на позицию Шаманова приводят к катастрофе. В финале же, после пережитой Валентиной трагедии, мы вновь видим возвращение к доминанте этого образа: *Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась. Повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет*

²⁴² Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М, 1986. — С. 280.

доски... Налаживает калитку... Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник.

Мотивами обновления, преодоления хаоса и разрушения завершается пьеса. «...В финале Вампилов соединяет молоденькую Валентину и старика Еремеева — гармонию вечности, начало и конец жизни, без естественного света чистоты и веры немислимой»^[243]. Финалу предшествует внешне, казалось бы, не мотивированный рассказ Мечеткина об истории старого дома, ср.:

Мечеткин (*обращаясь не то к Шаманову, не то к Кашкиной*). Этот самый дом... строил купец Черных. И, между прочим, этому купцу наворожили (*жуёт*), наворожили, что он будет жить до тех пор, пока не достроит этот самый дом... Когда он достроил дом, он начал его перестраивать. И всю жизнь перестраивал...

Этот рассказ возвращает читателя (зрителя) к сквозному пространственному образу драмы. В развернутой реплике Мечеткина актуализируется образная параллель «жизнь — перестраиваемый дом», которая с учетом символических смыслов, присущих ключевому пространственному образу пьесы *дом*, может быть интерпретирована как «жизнь-обновление», «жизнь — постоянная работа души», наконец, как «жизнь — переустройство мира и себя в нем».

Характерно, что слова *ремонт, ремонтировать* регулярно повторявшиеся в первом акте, исчезают во втором: в центре внимания уже «переустройство» души персонажей. Интересно, что историю старого дома рассказывает именно «жующий» Мечеткин: суетность

²⁴³ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 321.

комического героя подчеркивает обобщающий смысл притчи.

В финале драмы преобразуется пространство большинства ее героев: готовится покинуть Чулимск Пашка, уходит в тайгу старик Еремеев, однако для него открывает свой дом Дергачев (*Места для тебя всегда хватит*), расширяется пространство Шаманова, который принимает решение поехать в город и выступить на суде. Валентину, возможно, ждет дом Мечеткина, однако действия ее неизменны. Драма Вампилова строится как пьеса, в которой меняется внутреннее пространство персонажей, но сохраняет свою устойчивость пространство внешнее.

«Задача художника, — заметил драматург, — выбить людей из машинальности»^[244]. Эта задача и решается в пьесе «Прошлым летом в Чулимске», которая по мере ее прочтения перестает восприниматься как бытовая и предстает драмой философской. Этому во многом способствует система пространственных образов пьесы.

Вопросы и задания

1. Прочитайте пьесу Л. Петрушевской «Три девушки в голубом».
2. Выделите основные пространственные образы драмы, определите их связи в тексте.

²⁴⁴ Вампилов А. Записные книжки // Избранное. — М, 1999. — С. 676.

3. Укажите языковые средства, которые выражают в тексте пьесы пространственные отношения. Какие из этих средств, с вашей точки зрения, особенно значимы для создания художественного пространства драмы Л. Петрушевской?

4. Определите роль образа дома в образной системе драмы. Какие смыслы он выражает? В чем проявляется динамика этого образа?

5. Дайте обобщающую характеристику пространства драмы. Как моделируется пространство в тексте этой пьесы?

Способы выражения авторской позиции в художественном тексте: заглавие, ключевые слова, имя собственное, ремарки

Адекватная интерпретация художественного текста, даже если его филологический анализ не выходит за пределы текстовой данности, не может не учитывать авторскую позицию, или авторскую модальность, так или иначе выраженную в произведении.

Авторское отношение к изображаемому сравнительно редко находит отражение в прямых оценках, но проявляется на разных уровнях системы текста. Так, на содержательном уровне оно прежде всего выражается через семантические доминанты (напомним, что **доминанта** — тот «компонент произведения, который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов»^[245]) и особенности мотивной структуры. Именно поэтому в процессе филологического анализа текста важно выявить ключевые слова текста и рассмотреть наиболее частотные в нем лексические единицы, отражающие особую значимость для

²⁴⁵ Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык// Пражский лингвистический кружок. — М., 1967. — С. 411.

авторского сознания обозначаемых ими понятий, в аспекте их семантических трансформаций, сочетаемости и позиционного распределения.

С доминантой текста (тематической, композиционной, концептуальной, эмоциональной!), обычно связано заглавие художественного произведения, которое занимает сильную позицию и не случайно рассматривается исследователями как «аббревиатура смысла» всего текста, как отражение собственно авторской интерпретации.

Выделение значимых для понимания произведения смыслов, как уже отмечалось, осуществляется повторами, функции которых многообразны. Регулярно повторяющимися элементами текста всегда являются имена собственные, которые приобретают мотивированность в структуре целого и, выбранные автором, выражают его позицию. Их рассмотрение позволяет выявить особенности авторского отношения к персонажам и систему их связей в тексте, более того, анализ семантики и символических смыслов, присущих именам собственным, в ряде случаев дает возможность рассмотреть специфику авторской модели мира.

Разумеется, авторская модальность проявляется и в архитектонике текста, и в структуре его повествования, и в своеобразии его пространственно-временной организации, которая всегда отражает особенности авторского мировосприятия. Однако для конкретного аспектного анализа в этом разделе мы выбрали рассмотрение именно заглавий, ключевых слов произведения и имен собственных, поскольку внимание к ним в процессе «медленного чтения» особенно важно для интерпретации текста.

Своеобразие же текстов драматургии проявляется в том, что прямое выражение авторской позиции в них предельно ограничено. Единственным способом непосредственного проявления авторского «голоса» в них служат список действующих лиц, ремарки, которые в процессе эволюции из чисто служебного элемента превратились в значимый компонент текста. Именно поэтому ремарки в текстах драматургии требуют особого рассмотрения: их структуру, типы, связь с основным текстом необходимо учитывать в процессе филологического анализа драмы.

Обратимся к характеристике выделенных способов выражения авторской позиции.

Заглавие художественного текста: признаки, типы и функции

Одним из важнейших компонентов текста является его заглавие. Находясь вне основной части текста, оно занимает абсолютно **сильную** позицию в нем. Это **первый** знак произведения, с которого начинается знакомство с текстом. Заглавие активизирует восприятие читателя и направляет его внимание к тому, что будет изложено далее. Заглавие — «это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности **в** процессе развертывания»^[246].

²⁴⁶ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

Заглавие вводит читателя в мир произведения. Оно в конденсированной форме выражает основную тему текста, определяет его важнейшую сюжетную линию или указывает на его главный конфликт. Таковы, например, заглавия повестей и романов И. С. Тургенева «Первая любовь», «Отцы и дети», «Новь».

Заглавие может называть главного героя произведения («Евгений Онегин», «Обломов», «Анна Каренина», «Иванов») или выделять сквозной образ текста. Так, в повести А. Платонова «Котлован» именно слово *котлован* служит формой ключевого образа, организующего весь текст: в котловане люди затеяли «посадить... вечный, каменный корень неразрушимого зодчества» — «общепролетарское здание, куда войдут на вечное справедливое поселение трудящиеся всей земли». «Здание» будущего оказывается страшной утопией, пожирающей своих строителей. В финале повести с образом котлована прямо связаны мотивы смерти и «адской пропасти»: *...все бедные и средние мужики работали с таким усердием жизни, будто хотели спастись навеки в **пропасти** котлована*». Котлован становится символом губительной утопии, отчуждающей человека от природы и «живой жизни» и обезличивающей его. Обобщающий смысл этого заглавия раскрывается в тексте постепенно, при этом семантика слова «котлован» расширяется и обогащается.

Заглавие текста может указывать на время и место действия и тем самым участвовать в создании художественного времени и пространства произведения, см., например, такие заглавия, как «Полтава» А.С. Пушкина, «После бала» Л.Н. Толстого, «В овраге» А.П.

Чехова, «Ущелье» И.А. Бунина, «Петербург» А. Белого, «Улица св. Николая» Б. Зайцева, «Осенью» В.М. Шукшина. Наконец, заглавие произведения может содержать прямое определение его жанра или косвенно указывать на него, вызывая у читателя ассоциации с конкретным литературным родом или жанром: «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Заглавие может быть связано с субъектно-речевой организацией произведения. Оно в этом случае выделяет или план повествования, или план персонажа. Так, заглавия текстов могут включать отдельные слова или развернутые реплики персонажей и выражать их оценки. Такой прием характерен, например, для рассказов В.М. Шукшина («Срезал», «Крепкий мужик», «Мой зять украл машину дров», «Забуксовал», «Миль пардон, мадам» и др.). При этом оценка, выраженная в заглавии, может не совпадать с авторской позицией. В рассказе В.М. Шукшина «Чудик», например, «странности» героя, вызывающие непонимание окружающих, с точки зрения автора, свидетельствуют о незаурядности героя, богатстве его фантазии, поэтическом взгляде на мир, стремлении в любой ситуации преодолеть власть стандарта и безликость.

Заглавие непосредственно обращено к адресату текста. Не случайно некоторые заглавия произведений представляют собой вопросительные или побудительные предложения: «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, «За что?» Л.Н. Толстого, «Живи и помни» В. Распутина.

Таким образом, заглавие художественного произведения реализует различные интенции. Оно,

во-первых, соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия, основными пространственными координатами и др.: «Гусев» А.П. Чехова, «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, «Весна в Фиальте» В.В. Набокова, «Юность» Б.К. Зайцева. Во-вторых, заглавие выражает авторское видение изображаемых ситуаций, событий и пр., реализует его замысел как целостность, см., например, такие заглавия, как «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова. Заглавие художественного текста в это случае есть не что иное, как **первая интерпретация** произведения, причем интерпретация, предлагаемая самим автором. В-третьих, заглавие устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку.

В том случае, если доминирует первая интенция, заглавие произведения чаще всего представляет собой имя персонажа, номинацию события или его обстоятельств (времени, места). Во втором случае заглавие обычно оценочно, наконец, «доминирование рецептивной интенции названия обнажает **адресованность** заглавия воспринимающему сознанию; такое имя проблематизирует произведение, оно ищет адекватной читательской интерпретации»^[247]. Примером такого заглавия может служить название романа на Н.С. Лескова «Некуда» или «Дар» В.В. Набокова.

Между заглавием и текстом существуют особые отношения: открывая произведение, заглавие требует

²⁴⁷ Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 117.

обязательного возвращения к нему после прочтения всего текста, основной смысл названия всегда выводится из сопоставления с уже прочитанным полностью произведением. «Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно — множащимися и длиннющими листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывает книгу: книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие же стянутая до объема двух-трех слов книга»^[248].

Заглавие находится с текстом в своеобразных тема-рематических отношениях. Первоначально «название является темой художественного сообщения... Текст же по отношению к названию всегда находится на втором месте и чаще всего является ремой. По мере чтения художественного текста заглавная конструкция вбирает в себя содержание всего художественного произведения... Заглавие, пройдя через текст, становится ремой целого художественного произведения... Функция **номинации** (присвоения имени) текста постепенно трансформируется в функцию **предикации** (присвоения признака) текста»^[249].

Обратимся, например, к заглавию одного из рассказов Б. К. Зайцева «Атлантида» (1927). Произведение во многом автобиографично: в нем повествуется о последнем годе учебы будущего писателя в Калужском реальном училище и любовно изображается быт старой Калуги. Слово *Атлантида* в тексте при этом ни

²⁴⁸ Кржижановский С. Страны, которых нет. — М., 1994. — С. 13.

²⁴⁹ Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX—XX вв.). Автореф. дис. канд. филол. наук. — М, 1986. — С. 5.

разу не используется — оно употреблено только как его первый рамочный знак; в финале же рассказа — в последнем предложении текста, т.е. в его **сильной позиции**, — появляется обобщающая метафора, коррелирующая с заглавием: *Сквозь возбуждение, волнение, впереди была жизнь, через нее идти, она готовила и радости, и скорби. Сзади же Воскресенская и Александра Карловна, и колесо, и Капа, и театр, и улицы со впервые озарившим их видением — все погружалось в глубину легких морей*^[250]. Текст, таким образом, характеризуется своеобразной кольцевой композицией: заглавие как смысловая доминанта произведения соотносится с его финальной метафорой, уподобляющей прошлое уходящему в глубину вод миру. Заглавие «Атлантида» в результате приобретает характер ремы и по отношению к тексту выполняет функцию предикации: признак, им выделяемый, **распространяется на всё изображаемое**. Описанные в нем ситуации и реалии сопоставляются с затопленной великой цивилизацией. «В глубину морей» уходят не только годы юности героя, но и тихая Калуга с ее патриархальным бытом, и старая Россия, память о которой хранит повествователь: *Так вот течет, проходит все: часы, любовь, весна, малая жизнь малых людей... Россия, вновь, всегда Россия!*

Заглавие рассказа, таким образом, выражает авторскую оценку изображаемого и конденсирует в себе содержание произведения. Его предизирующий характер влияет и на семантику других его элементов: только с учетом символического значения заглавия в контексте целого определяется многозначность повторяющегося

²⁵⁰ Зайцев Б. Атлантида. — Калуга, 1996. — С. 46.

прилагательного *последний* и лексических единиц с семантикой «тонуть», «уходить под воду».

Организуя читательское восприятие, заглавие создает **эффект ожидания**. Показательно, например, отношение ряда критиков 70-х годов XIX в. к повести И.С. Тургенева «Вешние воды»: «Судя по ее заглавию "Вешние воды", иные предполагали, что г. Тургенев затронул опять все еще не вполне решенный и разъясненный вопрос о молодом поколении. Думали, что названием "Вешние воды" г. Тургенев хотел обозначить разлив юных сил, еще не улегшихся в берега...»^[251]. Заглавие повести могло вызвать эффект «обманутого ожидания», однако уже следующий за ним эпиграф:

Веселые годы,
Счастливые дни —
Как вешние воды
Промчались они! —

уточняет смысл названия и направляет восприятие адресата текста. По мере же знакомства с повестью в заглавии актуализируются не только смыслы, выраженные в ней, но и смыслы, связанные с развертыванием образов текста, например: «первая любовь», «пылкость чувств».

Заглавие художественного произведения служит **«актуализатором** практически всех текстовых категорий»^[252]. Так, категория **информативности**

²⁵¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1981. — Т. 8. — С. 517.

²⁵² Кухаренко В.А. Интерпретация текста. — М, 1988. — С. 90.

проявляется в отмеченной уже номинативной функции заглавия, которое называет текст и соответственно содержит информацию о его теме, героях, времени действия и др. Категория **завершенности** «находит свое выражение в делимитативной (ограничительной) функции заголовка, который отделяет один завершенный текст от другого»^[253]. Категория **модальности** проявляется в способности заглавия выражать разные типы оценок и передавать субъективное отношение к изображаемому в произведении. Так, в уже упоминавшемся рассказе Бунина «Ворон» троп, вынесенный в позицию заглавия, **оценочен**: в персонаже, называемом вороном, подчеркивается «темное», мрачное начало, а оценка повествователя (для рассказа характерно повествование от первого лица) совпадает с авторской. Заглавие текста может выступать и как актуализатор его **связности**. В том же рассказе «Ворон» слово-символ, вынесенное в заглавие, неоднократно повторяется в тексте, при этом сквозной образ варьируется, повтор связан с обратимостью» тропов. Сравнение сменяется метафорой, метафора — метафорическим эпитетом, эпитет — метаморфозой.

Наконец, заглавие теснейшим образом связано с текстовыми категориями **перспекции** и **ретроспекции**. Оно, как уже отмечалось,¹ направляет читательское внимание, «предсказывает» возможное развитие темы (сюжета): так, для читателя, знакомого с традиционной символикой образа ворона, заглавие рассказа Бунина уже содержит смыслы 'темный', 'мрачный', 'зловещий'. Возвращение же адресата текста к заглавию после прочтения произведения обуславливает связь названия с

²⁵³ Там же. — С. 91.

категорией ретроспекции. Обогащенное новыми смыслами, заглавие в аспекте ретроспекции воспринимается как обобщающий знак-«рема», первичная интерпретация текста взаимодействует уже с читательской интерпретацией; целостного произведения с учетом всех его связей. Так, в контексте целого заглавия «Ворон» символизирует не только «темное», мрачное начало, разлучающее героев, но и беспощадный рок.

Выбор удачного заглавия — результат напряженной творческой работы автора, в процессе которой названия текста могут меняться. Так, Ф.М. Достоевский в ходе работы над романом «Преступление и наказание» отказался от первоначального названия «Пьяненькие», выбрав заглавие, более ярко отражающее философскую проблематику произведения. Заглавию романа-эпопеи «Война и мир» предшествовали отвергнутые затем Л.Н.Толстым названия «Три поры», «С 1805 по 1814 год», «Война», «Все хорошо, что хорошо кончается».

Заглавия произведений исторически изменчивы. Для истории литературы характерен переход от многословных, часто двойных заглавий, содержащих пояснения-«подсказки» для читателя, к кратким, емким по смыслу заглавиям, требующим особой активности в восприятии текста, ср., например, заглавия произведений XVIII— начала XIX в. и XIX—XX вв.: «Плач Юнга, или Нощные Размышления о жизни, смерти и т.д.», «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М.С., молодого чувствительного человека, несчастным образом самопроизвольно прекратившего свою жизнь» — «Выстрел», «Дар».

В литературе XIX—XX вв. заглавия в структурном отношении разнообразны. Они обычно выражаются:

1) одним словом, преимущественно именем существительным в именительном падеже или других падежных формах: «Левша» Н.С. Лескова, «Игрок» Ф.М. Достоевского, «Деревня» И.А. Бунина, «На пеньках» И.С. Шмелева и др.; реже встречаются слова других частей речи: «Мы» Е. Замятина, «Никогда» З. Гиппиус;

2) сочинительным сочетанием слов: «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Мать и Катя» Б.Зайцева, «Мастер и Маргарита» М.А. Вулгакова;

3) подчинительным словосочетанием: «Кавказский пленник» Л.Н. Толстого, «Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина, «Няня из Москвы» И.С. Шмелева и др.;

4) предложением: «Правда — хорошо, а счастье — лучше» А.Н. Островского, «Яблони цветут» З. Гиппиус, «Сильные идут дальше» В.М. Шукшина, «Я догоню вас на небесах» Р. Погодина.

Чем более лаконично заглавие, тем более семантически емким оно является. Поскольку заглавие призвано не только установить контакт с читателем, но и вызвать у него интерес, оказать на него эмоциональное воздействие, в названии текста могут использоваться выразительные возможности языковых средств разных уровней. Так, многие заглавия представляют собой тропы, включают звуковые повторы, новообразования, необычные грамматические формы («Итанесиэс», «Страна нетов» С.Кржижановского), преобразуют названия уже известных произведений («Была без радости любовь», «Горе от ума», «Живой труп», «Перед

восходом солнца» М.Зощенко), используют синонимические и антонимические связи слов и др.

Заглавие текста, как правило, **многозначно**. Слово, вынесенное в позицию заглавия, как уже отмечалось, по мере развертывания текста постепенно расширяет объем своего значения. По образному определению одного из исследователей, оно, как магнит, притягивает все возможные значения слова и объединяет их. Обратимся, например, к заглавию поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Это ключевое словосочетание приобретает в тексте произведения не одно, а, по меньшей мере, три значения.

Во-первых, «мертвые души» — клишированное выражение официально-делового, бюрократического стиля, обозначающее умерших крепостных крестьян. Во-вторых, «мертвые души» — метафорическое обозначение «небокопителей» — людей, живущих пошлой, суетной, бездуховной жизнью, само существование которых уже становится небытием. В-третьих, «мертвые души» — оксюморон: если слово «душа» обозначает неуничтожимое бессмертное ядро личности, то его сочетание со словом «мертвая» алогично. В то же время этот оксюморон определяет противопоставление и диалектическую связь в художественном мире поэмы двух основных начал: живого (высокого, светлого, одухотворенного) и мертвого. «Особая сложность концепции Гоголя состоит не в том, что «за мертвыми душами есть души живые» (А. И. Герцен)... а в обратном: живое нельзя искать вне мертвого, оно сокрыто в нем как возможность, как подразумеваемый идеал — вспомни прячущуюся "где-то

за горами" душу Собакевича или обнаруживаемую только после смерти душу прокурора»^[254].

Однако заглавие не только «собирает» различные значения слов, рассеянных в тексте, но и отсылает к другим произведениям и устанавливает связи с ними. Так, многие заглавия являются цитатными («Как хороши, как свежи были розы» И.С. Тургенева, «Лето Господне» И.С. Шмелева, «Уже написан Вертер» В.П. Катаева и др.) или включают в свой состав имя персонажа другого произведения, тем самым открывая диалог с ним («Степной король Лир» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и др.).

В значении заглавия всегда сочетаются **конкретность** и **обобщенность (генерализация)**^[255]. Конкретность его основана на обязательной связи заглавия с определенной ситуацией, представленной в тексте, обобщающая сила заглавия — на постоянном обогащении его значениями всех элементов текста как единого целого. Заглавие, прикрепленное к конкретному герою или к конкретной ситуации, по мере развертывания текста приобретает обобщающий характер и часто становится знаком типичного. Это свойство заглавия особенно ярко проявляется в тех случаях, когда заглавием произведения служит имя собственное. Многие фамилии и имена в этом случае становятся поистине говорящими, см., например, такое заглавие, как «Обломов».

²⁵⁴ Шульц С.А. Гоголь: Личность и художественный мир. — М., 1994. — С. 104.

²⁵⁵ См.: Кухаренко В.А. Интерпретация текста. — М., 1988.

Таким образом, важнейшими свойствами заглавия являются его многозначность, динамичность, связь со всем содержанием текста, взаимодействие в нем конкретности и генерализации.

Заглавие по-разному соотносится с текстом произведения. Оно может отсутствовать в самом тексте, в этом случае оно возникает как бы «извне». Однако чаще заглавие неоднократно повторяется в произведении. Так, например, заглавие рассказа А.П. Чехова «Ионыч» отсылает к последней главе произведения и отражает уже завершившуюся деградацию героя, знаком которой на лексическом уровне текста становится переход от основного средства обозначения героя в рассказе — фамилии *Старцев* — к фамильярной форме *Ионыч*.

В рассказе Т. Толстой «Круг» заглавие поддерживается в тексте повторами разных типов. С образом круга связано уже начало рассказа: *...Мир замкнут, и замкнут он на Василии Михайловиче*. В дальнейшем этот образ то иронически снижается и «обытовляется» (*Я все-таки пока пройду, сделаю кружочек*), то включается в ряд, серию тропов (*в толще городского клубка, в тугом мотке переулков... и др.*), то сочетается с образами, обладающими космической и экзистенциальной символикой (см., например: *Он попросту нашарил впотьмах и ухватил обычное очередное колесо судьбы и, перехватывая обод обеими руками, по дуге, по кругу добрался бы, в конце концов, до себя самого — с другой стороны*), то подчеркивается рефреном: *...Солнце и луна все бегут и бегут, догоняя друг друга, по кругу, по кругу, по кругу. — Вороной конь внизу храпит и бьет копытом, готовый скакать... по кругу, по кругу, по кругу. В* результате заглавие

«Круг» приобретает характер обобщающей метафоры, которая может быть интерпретирована как «круг судьбы» и как замкнутость героя на самом себе, его неспособность выйти за пределы собственного Я.

В рассказе В.В. Набокова с тем же заглавием «Круг» образ круга актуализируется употреблением слов, включающих сему «круг» не только как дифференциальную, но и как периферийную или ассоциативную, см., например: *Гармониками отражались сваи в воде, свиваясь и развиваясь...; Вращаясь, медленно падал на скатерть липовый летунок; ...Здесь как бы соединялись кольцами липовой тени люди разбора последнего.* Ту же функцию выполняют лексико-грам-матические средства со значением повторяемости. Круг символизирует особую композицию рассказа, круговое строение имеет и повествование в нем. Рассказ открывается логико-синтаксической аномалией: *Во-вторых: потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России. В-третьих, наконец, потому что ему было жаль своей тогдашней молодости — и всего связанного с нею*^[256]. Начало же этого синтаксического построения завершает текст: *А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда.* Такое кольцевое построение текста заставляет читателя вновь вернуться к началу рассказа и соединить «разорванное» сложное синтаксическое целое, соотнести причины и следствия. В результате заглавие «Круг» не только обогащается новыми смыслами и воспринимается как композиционная

²⁵⁶ Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. – Т. 4. — С. 322.

доминанта произведения, но и служит символом развития читательской рецепции.

Выполним ряд заданий общего характера, а затем обратимся к анализу роли заглавия в конкретном тексте — повести Ф.М. Достоевского «Кроткая».

Вопросы и задания

1. В практике работы переводчиков существует строгое правило: заглавие произведения переводится в последнюю очередь, только после того, как переведен весь текст. Объясните, с чем связано это правило.

2. Замечательный русский ученый-языковед А.М. Пешковский заметил: «Заглавие — нечто большее, чем название». Как вы понимаете это положение? Раскройте его на материале какого-либо конкретного художественного текста.

3. Назовите важнейшие признаки заглавия. Проиллюстрируйте каждый из признаков конкретными примерами.

4. Проанализируйте связь заглавия рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» со всем текстом. Раскройте смысл этого заглавия.

5. Приведите примеры заглавий произведений современной литературы. Какие структурные типы заглавий среди них можно выделить?

6. Многие пьесы А.Н.Островского озаглавлены пословицами. Приведите примеры таких заглавий.

Покажите, как соотносится заглавие-пословица с текстом произведения.

7. Чем отличается связь заглавия с текстом в лирике от такого же соотношения в прозе или драме?

8. В процессе работы над рассказом «После бала» Л.Н. Толстой отказался от нескольких первоначальных вариантов заглавия: «Рассказ о бале и сквозь строй», «Отец и дочь», «А что вы говорите...» С чем связан выбор заглавия «После бала»?

9. Прочитайте рассказ В.Маканина «Кавказский пленный». С названиями каких произведений русской классической литературы соотносится его заглавие? Какие связи с ними прослеживаются в тексте рассказа? Чем заглавие «Кавказский пленный» отличается от традиционного заглавия «Кавказский пленник»? С какой трактовкой темы связано это изменение?

10. Определите жанр произведений, имеющих следующие заглавия: «Д.В. Давыдову» Н.М. Языкова, «Кукушка и орел» И.А. Крылова, «Иван-Царевич и Алая-Алица» А.Н. Толстого, «Как это было» Н. Засодимского, «Ворис Годунов» Ю. Федорова. Как заглавие помогает определить жанр произведения?

11. Определите, какие выразительные речевые средства использованы в следующих заглавиях литературных произведений: «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Некрещеный поп» Н.С. Лескова, «Донкихотик» Г.И. Успенского, «Черный человек» С. А. Есенина, «Облако в штанах» В.В. Маяковского, «Калина красная» В.М. Шукшина, «Автобиография трупа» С. Кржижановского, «Алые олени» Ф. Абрамова.

Заглавие и текст (повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая»)

Заглавие в творчестве Достоевского всегда смысловая или композиционная доминанта текста, рассмотрение которой позволяет глубже понять систему образов произведения, его конфликт или развитие авторской идеи. Жанр «Кроткой» сам Достоевский определил как «фантастический рассказ»: в нем, пожалуй, впервые в мировой литературе текст строится как условная фиксация внутренней речи рассказчика, близкой к потоку сознания, «с урывками и перемежками и в форме сбивчивой». «Представьте себе, — замечает Достоевский в предисловии "От автора", — мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей.... То он говорит сам себе, то он обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье»^[257].

Перед нами монолог главного героя повести, который возвращается в прошлое, пытаюсь постичь «правду». Повествование строится как «сказ, представляющий собой устный адресованный рассказ — исповедь потрясенного трагедией человека»^[258]. Заглавие произведения полифонично: с одной стороны, оно выражает оценку рассказчика и отсылает к его речи (это заглавие-цитация), с другой стороны, отражает точку зрения автора. Заглавие «Кроткая» выделяет образ

²⁵⁷ Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982 — Т. 24. — С. 5—6.

²⁵⁸ Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. — М., 1979. — С. 36.

героини повести: это центральная фигура внутреннего мира текста, один из адресатов исповеди рассказчика, постоянная тема его монолога. Заглавие представлено словом, обозначающим нравственные качества человека, и совмещает собственно номинативную функцию с оценочной. Доминанта текста связана, следовательно, с выражением этической оценки, что вообще характерно для произведений Достоевского.

Название «Кроткая» первоначально воспринимается только как обозначение персонажа и «прогнозирует» повествование о судьбе незлобивой, покорной, тихой^[259] героини. По мере же развертывания текста заглавие семантически преобразуется: оно представляется читателю уже многозначным и в известном смысле знантио-семичным. *Кроткой* названа героиня, которая характеризуется другими персонажами как *гордая, дерзкая*, героиня, покушавшаяся на убийство и совершившая смертный грех — самоубийство. Это семантическое противоречие, безусловно, важно для интерпретации повести. Поскольку заглавие обычно «свертывает» основное содержание произведения и конденсирует разные его смыслы, обратимся к тексту повести.

Читатель узнает о героине только из воспоминаний и оценок рассказчика. Немногочисленны и ее реплики, которые растворяются в монологе повествователя: «реальный "другой" может войти в мир "человека из подполья" лишь как тот "другой", с которым он уже ведет

²⁵⁹ См. словарные толкования: *кроткий* — «тихий, скромный, смиренный, любящий, снисходительный, неспыльчивый, негневливый, многотерпеливый» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1979. — Т. 2. — С.199*). Ср.: *кроткий* — незлобивый, уступчивый, покорный» (*МАС. — Т. 2. — С. 135*).

свою безысходную внутреннюю полемику»^[260]. Голос Кроткой часто сливается с голосом рассказчика, а ее речь не имеет ярких характерологических примет. Ее имя, как и имя героя, в тексте не названо. На героиню и повествователя последовательно указывают личные местоимения (я — *она*).

«"Она" — слово-заменитель, которое обретает единственность, на него переносится ореол, принадлежащий тому, кого не смеют назвать... Лирическая недосказанность окрашивает важнейшие моменты жизни Кроткой — от долгого молчания в ответ на предложение руки и сердца до трагической непроясненности ее последних побуждений»^[261]. Отсутствие имени героини, таким образом, знак **лирического** начала, характерного для последней повести Достоевского. В то же время это и знак **обобщения**. Заглавие, во-первых, указывает на характерное для творчества Достоевского в целом противопоставление двух человеческих типов: «хищного (гордого)», по определению писателя, и «кроткого». Во-вторых, героиня объединяет в себе признаки, характерные для многих персонажей писателя: сиротство, жизнь в «случайном», «беспорядочном» семействе, унижения и страдания, перенесенные в детстве и отрочестве, одиночество, безысходность положения (*ей некуда был идти*^[262]), чистоту,

²⁶⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 340.

²⁶¹ Альми И.Л. Лирическое начало в повести Ф.М.Достоевского «Кроткая» // Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 190.

²⁶² Вспомним слова Мармеладова в романе «Преступление и наказание»: *А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти.*

«великодушное сердце», наконец, столкновение «поединок роковой» с «подпольным» человеком. Описание Крот кой напоминает характеристику Сони Мармеладовой, ср.: *...безответная она, и голосок у нее такой кроткий*^[263]. Совпадают и детали их внешности (см. портрет Сони Мармеладовой: *ясные, голубые глаза, белокуренькая, личико всегда бледненькое, худенькое*^[264]), и «детское» начало, которое подчеркивается автором в обеих героинях. Образ Богородицы — «домашний, семейный, старинный», — с которым погибает Кроткая, отсылает к «кроткой» матери Алеши Карамазова, «протягивающей его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородицы»^[265].

Героиня «фантастического рассказа», как и другие персонажи Достоевского, изображается как личность, затерянная в мире зла и обреченная на существование в замкнутом, сужающемся пространстве, знаками которого поочередно становятся комната (*выходить из квартиры она не имела права*), угол в ней за ширмами с железной кроватью, наконец, гроб (образ гроба, повторяясь, обрамляет повествование о Кроткой). Обобщающий образ Кроткой связан и с библейскими аллюзиями. Итак, заглавие отсылает к инвариантным мотивам творчества Достоевского в целом и обобщает их.

Обобщенный характер носит и сама номинация — ***Кроткая***: субстантивированное прилагательное *кроткая*,

²⁶³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30т. — М., 1973. — Т. 6. — С. 17.

²⁶⁴ Там же. — С. 183.

²⁶⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1973. — Т. 14. — С. 18.

заменяя имя собственное, вычленил сущностный качественный признак, который не предполагает индивидуализации. Столь же обобщенными представляются и другие наименования, входящие в номинационный ряд^[266] героини в тексте: *барышня — эта шестнадцатилетняя — невеста — женщина — эта прелесть — небо — больное существо — десятилетняя девочка — зверь — невинность — преступница — барыня — слепая — мертвая*. Это или имена, определяющие общественное положение лица, или оценочные существительные, или субстантивированные прилагательные.

Номинационный ряд героини в тексте внутренне противоречив: он включает контрастные по семантике наименования, совмещает разные оценочные характеристики героини и отражает различные точки зрения на нее. В рамках номинационного ряда противопоставляются, во-первых, слова с семами 'детскость', 'невинность', 'кротость' и слова *преступница, зверь*, в которых реализуются семы 'жестокость', 'насилие', 'преступление'; во-вторых, в оппозицию вступают оценочная метафора *небо*, указывающая на абсолютную высоту нравственных начал и причастность к вечности, и субстантиваты *мертвая, слепая*, обозначающие брэнность и неполноту видения мира.

Противопоставления эти отражают динамику характеристик Кроткой в тексте повести. Рассказчик — Закладчик хочет стать для героини «загадкой» и последовательно использует в общении с ней разные литературные маски (Мефистофеля, Сильвио и др.),

²⁶⁶ Под номинационным рядом понимается вся система наименований персонажа в тексте.

однако не меньшей загадкой и для него, и для читателя становится сама Кроткая. Более того, слово-заглавие, ее обозначающее, служит в тексте предметом развернутой семантизации: «кротость» толкуется рассказчиком, но сущность этого понятия определяется и автором произведения, так как не только заглавие в свернутом виде передает содержание текста, но и текст в целом раскрывает смысл заглавия.

Первоначально рассказчик отмечает только особенности внешности Кроткой: *бледенькая, белокуренькая, тоненькая, средневы-сокого роста, мешковата*. Затем на основе наблюдений он делает вывод о том, что «барышня» добра и кротка. В тексте впервые вслед за заглавием появляется слово *кроткая*, при этом сразу выделяются признаки, которые, с точки зрения рассказчика-ростовщика, присущи «кротким»: *Тут-то я догадался, что она добра и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупой, но отвечают*^[267].

Повествователь, как видим, связывает кротость прежде всего с уступчивостью, неспособностью долго «сопротивляться». У него своя «идея» — «отомстить» обществу, внушить трепет благоговения хотя бы одному существу, добиться его «полного уважения» сломив его волю. В Кроткой он ищет прежде всего покорности. Однако уже в первых описаниях героини подчеркиваются такие детали, как способность «вспыхивать», «едкая насмешка» и «на смешливая складка на губах», а служанка Лукерья называет «барышню» «гордой»: *Бог*

²⁶⁷ Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 8. Все цитаты в дальнейшем приводятся по этому же изданию.

*вам заплатит, сударь, что нашу барышню милую берете, только вы ей это не говорите, она гордая. Характерн реакция рассказчика на это замечание: «гордый» герой не допускает равенства воль, единения или гармоничного диалога. В его монологе появляется ненормативное образование с уменьшительно-оценочным суффиксом *горденькие*. «Горденькие», как и «кроткие», противопоставляются истинно гордому человеку: ...ну, гордая! Я, дескать, сам люблю гордых. Гордые особенно хороши, когда... ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а*

В следующих главках рассказчик вспоминает, как, жаждущи власти, беспредельного могущества над другой душой, он при ступил к «воспитанию» Кроткой: *Я хотел полного уважения, я хо тел, чтобы она стояла передо мной в мольбе за мои страдания — и стоил того. О, я всегда был **горд**, я всегда хотел всего или ничего* Оппозиция «гордый — Кроткая» в подглавках главы I, однако, но сит динамический характер: она постепенно нейтрализуется ил" модифицируется. В портрете героини появляется такая устойчива деталь, как *недоверчивая, молчаливая, нехорошая улыбка*, а в ее текстовом поле используются лексические средства со значениями 'гнев', 'дерзость', 'борьба', 'припадок', 'злоба'; в результате в тексте возникают оксюморонные построения: *Да. Это **кроткое** лицо становилось все **дерзче и дерзче!** **Кроткая бунтует*** (название подглавки V). Именно в подглавке V героиня характеризуется рассказчиком как *существо буйное, нападающее... беспорядочное и само ищущее смятения*. Для образной же оценки Кроткой

рассказчиком используется парадоксальная метафора: *Она... вдруг затряслась и — что бы вы думали — вдруг затопала на меня ногами; это **был** зверь, это был припадок, **это был зверь в припадке***. Основное наименование героини приобретает ироническую экспрессию; заглавие повести с учетом оценок героя выражает трагическую иронию. Текстовые поля двух противопоставленных друг другу персонажей повести сближаются: в каждом из них представлены слова с семантикой 'гордость', 'борьба'. Оба персонажа обозначаются оценочными лексическими единицами со значением внутренней слепоты: *слепец — слепая*. Мотив слепоты актуализируется повторяющимся образом пелены, связанным преимущественно с рассказчиком. «Пелена», «слепота» — образы, отражающие власть ложных оценок друг друга, тяготеющую над героями.

После страшного опыта, проведенного Закладчиком (главка VI «Страшное воспоминание»), ему кажется, что он одержал окончательную победу — «бунт» жены укрощен: *Я победил, — и она навеки **побеждена***. Ср.: *В моих глазах она была так **побеждена**, так унижена, так раздавлена, что я мучительно жалел ее иногда... В описаниях, казалось бы, «слишком побежденной» Кроткой в главе II исчезают речевые средства, развивающие мотив гордости, одержимости, и повторяются лексические единицы *бледный, робкий*, ср.: *Она **бледно** усмехнулась **бледными** губами, с **робким** вопросом в глазах; ...Она имела вид такой **робкой** кротости, такого бессилия после болезни*. «Бесовская гордость» героя в подглавке «Сон гордости» вновь противопоставляется кротости; «кротость», однако, понимается рассказчиком уже как «униженность», «робость», «бессловесность».*

Интересно, что при работе над повестью Достоевский видел возможность изменения заглавия произведения. В одном из черновых набросков рядом с заглавием «Кроткая» он записал другой вариант названия — «Запуганная»^[268]. Показательно, что это заглавие следует за ставшим окончательным — «Кроткая» — и служит своеобразным уточнением к нему. Предполагавшееся название семантически менее сложно и отражает основную сюжетную линию текста — попытку Закладчика, «подпольного человека» и «мизантропа», укротить героиню, воспитать ее «строгостью». Этот вариант заглавия, таким образом, оказывается изоморфным ядру сюжета «фантастического рассказа» — тщеславным планам рассказчика — и выделяет новый существенный аспект в трактовке семантики слова *кроткая*. Употребление в тексте этой лексической единицы предполагает неожиданное «возрождение» ее исходного значения и учет его в семантической композиции повести: «Кроткий — буквально укрощенный»^[269].

Об усмиренной, «укрощенной» героине мечтает рассказчик, в горячем монологе которого, возможно, сопрягаются, накладываются друг на друга, сливаются оба значения слова, выбранного им для характеристики погибшей.

Развитие же сюжета обнаруживает крах «теории» героя, основанной на «бесовской гордости»: Кроткая

²⁶⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982.— Т. 24. — С. 326.

²⁶⁹ Шанский Н.М., Боброва Т. А. Этимологический словарь русского языка. — М., 1994. — С. 157. См. там же: «Суф. производное (суф. -ък- > -к-) от *krotiti* — «укрощать», «умирять» (с. 157).

остаётся **неукрощенной**, её бунт сменяется **молчанием**, а молчание — **самоубийством**.

Мотив молчания — один из ключевых в повести: не случайно слова словообразовательного гнезда «молчать» встречаются в тексте 38 раз^[270]. Герой произведения, называющий себя *мастером **молча говорить***, оказывается способным только на монолог и автокоммуникацию, он *на молчание напер*, и героиня *начала примолкать*; диалог же его и Кроткой невозможен: оба персонажа замкнуты в своем субъективном мире и не готовы к познанию другой личности. Отсутствие диалога служит причиной катастрофы, в молчании, разделяющем персонажей, зреют отчуждение, протест, ненависть, непонимание. Молчание сопровождает и гибель Кроткой:

Стоит она у стены, у самого окна, руку приложила к стене, а к руке приложила голову, стоит этак и думает. И так глубоко задумавшись, стоит, что и не слышала, как я стою и смотрю на нее из той комнаты. Вижу я, как будто она улыбается, стоит, думает и улыбается...

Гибель героини соотносится с реальным фактом — самоубийством швеи Марии Борисовой, выбросившейся из окна с образом в руках. Этот факт был прокомментирован Достоевским в «Дневнике писателя»: «Этот образ в руках — странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то **кроткое, смиренное** самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить. "Бог не захотел" и — умерла, помолившись. Об

²⁷⁰ Значимость этих единиц в тексте подчеркивается их повтором, ср.: *Я все молчал, и особенно, особенно с ней молчал... почему молчал?.. А я усиливаю молчание, а я усиливаю молчание.*

иных вещах, как они с виду **ни просты** (выделено Ф.М. Достоевским. — *Н.Н.*), долго не перестаете думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль»^[271].

«Смирненное» самоубийство Достоевский противопоставляет самоубийствам от «усталости» жить, от утраты «живого чувства бытия», от безотрадного позитивизма, порождающего «холодный мрак и скуку»^[272]. «Кроткая» самоубийца в повести сохраняет веру. Ей «некуда идти» и «стало нельзя жить»: ее душа осудила ее за преступление, за «гордость», в то же время она не терпит подмен и лжи. Героиня «фантастического рассказа» попала в **дьявольский круг** лжеобщения: Закладчик, «как демон», требует, чтобы она «падши, поклонилась ему... Закон Божьего мира — любовь извращается в дьявольскую гримасу — деспотизм и насилие»^[273]. Своей смертью Кроткая разрывает этот круг. Символический характер в главе II повести приобретают пространственные образы: дважды — в сцене несостоявшегося убийства и перед самоубийством — героиня оказывается «**у стены**», смерти она ищет «**в отворенном окне**». Образ стены, который появляется в ситуации выбора, — знак замкнутости пространства и символ невозможности выхода; «отворенное окно», напротив, метафора «просвета», освобождения, преодоления «демонской

²⁷¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 23. — М., 1982. — С. 146.

²⁷² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 23. — С. 145-146.

твердыни»^[274]. Сохранившая веру героиня принимает смерть как волю Бога и предает себя в его руки. Старинный, семейный образ Богоматери служит символом покровя, защиты Богородицы.

В сюжете повести Кроткая подвергается трем нравственным испытаниям: искушению продать себя, искушению предать, искушению убить, — но, преодолевая их, сохраняет чистоту души. Символом ее нравственной победы и одновременно ««адлома» становится ее пение. Не случайно в этой сцене концентрируются метафоры, актуализирующие смыслы: 'болезнь', 'срыв', 'гибель': *Как будто бы в голосе было что-то надтреснутое, сломанное, как будто голосок не мог справиться, как будто сама песенка была больная. Она пела вполголоса, и вдруг, поднявшись, голос оборвался...*

В незащитной открытости Вогу героиня приближается к смирению. Именно это качество в трактовке автора является основой истинной кротости, разные понимания которой сталкиваются в структуре текста.

Смерть Кроткой разрушает временные связи в оставленном ею мире: в финале произведения формы времени утрачивают локализованность и конкретность, рассказчик обращается к вечности. Бесконечность его страдания и безмерность его одиночества воплощаются в гиперболических образах «мертвого солнца» и вселенского молчания (молчание героев распространяется уже на внешний мир), а слово *кроткая*

²⁷⁴ «Демонская твердыня» — устойчивое аллегорическое обозначение гордости.

включается в новые контрастирующие параллели: «Кроткая—жив человек» и «Кроткая —мертвец»:

Косность! О природа! Люди на земле одни — вот беда! «Есть ли в пол жив человек?» — кричит русский богатырь. Кричу и я, как богатырь, никто не откликается. Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнц и — посмотрите на него, разве оно не мертвец?

Герой повести «обобщает свое одиночество, универсализируе его как последнее одиночество рода человеческого»^[275].

Смерть одного человека в произведениях Достоевского часто интерпретируется как гибель мира, в данном же случае это смерть **Кроткой**, которую рассказчик сопоставляет с «небом». В финале повести она сближается с «солнцем», переставшим «жить» вселенную. Свет и любовь, которые именно Кроткая могла принести в мир, не смогли в нем проявиться. Истинный смысл кротости, внутреннего смирения — та «правда», к которой в финале приходит рассказчик: «Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно»^[276]. Заглавие же произведения с учетом целого по прочтении всего текста воспринимается уже как евангельская аллюзия: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5:5)^[277].

²⁷⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 207.

²⁷⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 5.

²⁷⁷ См. отсылку к евангельскому тексту в финале «Кроткой»: «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал? Чей это завет? Ср.: «...заповедую вам, да любите j друг друга» (Иоанн, 15:17).

Связь заглавия повести с текстом, как видим, **не статична**: это динамический процесс, в ходе которого одна точка зрения сменяется другой. В семантической структуре слова-заглавия по мере развертывания текста выделяются такие значения, как **'уступчивая', 'не являющаяся кроткой', 'укрошенная', 'робкая', 'бессловесная', 'смирненная'**. Семантическая сложность заглавия противостоит первоначальной упрощенной оценке рассказчика.

Энантиосемичное заглавие повести Достоевского является не только многозначным, но и многофункциональным. Оно связано со сквозной оппозицией текста «гордый — кроткий» и соответственно выделяет его конфликт. Заглавие служит знаком лирического начала «фантастического рассказа» и обобщает изображаемое, отражает развитие образа героини и динамику оценок рассказчика в сопоставлении с авторскими, выражает важнейшие смыслы произведения и конденсирует инвариантные темы и мотивы творчества писателя. Оно, наконец, раскрывает интертекстуальные автоинтертекстуальные и связи произведения.

Вопросы и задания

1. Определите значение названия повести Ф.М. Достоевского «Белы ночи» как знака, воспринимаемого до знакомства с текстом.

2. Определите формально-семантические связи заглавия с текстом. Укажите, с какими планами текста оно связано

3. Выявите «приращения смысла», развивающиеся у заглавия по мере развертывания сюжета.

4. Определите смысл заглавия «Белые ночи».

5. Укажите основные функции этого заглавия.

Ключевые слова художественного текста

В художественном тексте как частной динамической системе языковых средств выделяются **ключевые** для выражения его смысла и соответственно для понимания знаки, которые играют особенно важную роль в установлении внутритекстовых семантических связей и организации читательского восприятия.

Наличие таких знаков в структуре текста подтверждается поэтами и прозаиками. Показательно в этом плане высказывание А. Блока, неоднократно цитировавшееся как литературоведами, так и лингвистами: «**Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях слов. Эти слова светятся как звуки. Из-за них существует стихотворение.** Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста»^[278]. Блок, как мы видим, выделяет в поэтическом тексте особые слова, которые играют в нем конструктивную

²⁷⁸ Судьба Блока. — Л., 1928. — С. 128.

роль, конденсируют его содержание, более того, служат условием его создания и сигналами авторских интенций.

В научной литературе для обозначения подобных знаков используются различные термины, наиболее распространенным из которых является термин «ключевые слова». Термин этот в значительной степени условен: как ключевые знаки в тексте могут выступать не только слова, но и словосочетания и даже предложения. Кроме термина «ключевые слова», употребляются также метафорические термины: «смысловые вехи текста» (А. Соколов), «опорные элементы» (В. Одинцов), «смысловые ядра» (А. Лурия), которые, как мы видим, подчеркивают роль определенных знаков прежде всего в семантической организации текста.

Ключевые слова обладают рядом существенных признаков, которые позволяют дифференцировать их на фоне других лексических единиц. Такими признаками являются:

1) высокая степень повторяемости данных слов в тексте, частотность их употребления; так, в уже рассмотренном нами рассказе И. Вунина «В одной знакомой улице» это слова с семой 'память';

2) способность знака конденсировать, свертывать информацию, выраженную целым текстом, объединять «его основное содержание»^[279]; ключевые слова в этом плане уподобляются «тексту-**[185]**-примитиву»^[280] — минимальной модели содержания того текста, ключом к

²⁷⁹ Смирнов А.А. Проблемы психологии памяти. — М., 1966. — С. 222.

²⁸⁰ Сахарный Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. — М., 1991.

которому они служат; этот признак особенно ярко проявляется у ключевых слов в позиции **заглавия**;

3) соотнесение двух содержательных уровней текста: собственно **фактологического** и **концептуального** — и «получение в результате этого соотнесения нетривиального эстетического смысла данного текста»^[281].

Этот признак ключевых слов особенно важен. Высокая степень повторяемости тех или иных лексических единиц, хотя она безусловно значима, еще не делает их ключевыми в тексте. Так, в любом художественном тексте особенно частотны личные местоимения, названия мест действия, глаголы перемещения и конкретного физического действия. Однако далеко не всегда они являются знаками, направляющими читательское восприятие и раскрывающими авторские интенции. Только слова (словосочетания), «сопрягающие» два уровня, два «слоя» текстовой информации, раскрывающие неоднородные, эстетически организованные смыслы, могут быть признаны ключевыми единицами текста. Отсюда такие важнейшие признаки ключевых слов, как их обязательная **многозначность, семантическая осложненность, реализация в тексте их парадигматических, синтагматических, словообразовательных связей.**

Ключевые слова, повторяясь, могут встречаться в любой части текста и не имеют фиксированной, жестко закрепленной вне позиции. Исследователи заметили,

²⁸¹ Новиков Л.А., Преображенский СЮ. Ключевые слова и идейно-этическая структура стиха//Язык русской поэзии XX в. — М., 1989. — С. 24.

что они нередко концентрируются в начале произведения, а также относительно часто функционируют как заглавия. Однако это лишь тенденция, которая проявляется далеко не всегда. Ключевые слова по-разному распределяются в конкретных текстах, часто не совпадают с заглавием. По-разному (в зависимости от характера текста) решается и вопрос об их количестве.

Если в небольших лирических текстах ключевые знаки могут быть единичными, то, как правило, в больших по объему текстах используется обычно **группа, ряд** таких слов. **«Ключевых знаков в тексте не может быть менее двух»**^[282], — замечает В.А. Лукин. По его мнению, «это объясняется тем, что значимость... знака определяется в семантическом пространстве данного конкретного текста, следовательно, в сравнении с другими его знаками, кроме того, поскольку структура текста есть множество связей между его ключевыми знаками, предположение о единственности такого знака заставляет говорить об отсутствии у текста структуры»^[283].

Ключевые слова образуют в тексте семантические комплексы: вокруг них группируются синонимичные им единицы, слова, ассоциативно с ними связанные, наконец, однокоренные слова, повтор которых в том или ином контексте, как правило, не случаен.

²⁸² Лукин В.А. *Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа.* — М., 1999. — С. 109.

²⁸³ Лукин В.А. *Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа.* — М., 1999. — С. 109.

Ключевые слова базируются на повторе, составляют **семантическую доминанту** текста, а также могут образовывать значимые для его интерпретации сквозные **оппозиции**.

Рассмотрим подробнее ключевые слова эпопеи И.С. Шмелева «Солнце мертвых» (1923 г.).

«Солнце мертвых» И.С. Шмелева: ключевые слова в структуре текста

Жанровое определение, выбранное писателем для своего произведения, — **эпопея** — предполагает монументальность формы, проблематику общенародной значимости, изображение «субстанционных» (Гегель) событий и исторических коллизий.

«Солнце мертвых» И.С. Шмелева посвящено событиям Гражданской войны в Крыму и лишено, в отличие от традиционной эпопеи, исторической дистанции и монументальности формы. Повествование ведется от первого лица, при этом имя повествователя, как и детали его судьбы, остаются неизвестными читателю. Повествование лишено эпического бесстрастия: оно пронизано прямыми оценками повествователя, включает, например, эмоционально-страстные обращения к разным адресатам, как внутритекстовым, так и внетекстовым, см., например: *Тогда я нашел тебя, товарищ моей работы, дубовый пень... Слышал ли ты, старик, как домовито-детски мы*

толковали, куда бы тебя поставить...^[284] — И ты, Лондон гордый, крестом и огнем храни Вестминстерское свое аббатство! Придет день туманный — и не узнаешь себя...

Действие произведения происходит в также остающемся неназванным «беленьком городке с древней, от генуэзцев, башней». Пространство эпопеи, казалось бы, предельно ограничено: *...этот крохотный городок у моря — это ведь только пятнышко на бескрайних пространствах наших, маковинка, песчинка...* Текст строится как ряд рассказов, отражающих конкретные впечатления повествователя, и не имеет четко очерченного сюжета: *Не будет конца... Жизнь не знает концов, начал...*

Только заглавия достаточно автономных глав выделяют отдельные звенья сюжета, указывают на конец, «обрыв», исчерпанность той или иной намеченной в повествовании сюжетной линии, см. например, такие заглавия, как «Игра со смертью», «Миндаль поспел», «Конец Павлина», «Конец Бубика», «Конец Тамарки», «Три! конца». Показательно мнение А. Амфитеатрова: «Не знаю: **литература ли "Солнце мертвых"?** Ибо более страшной книги не написано на русском языке. Шмелев... только рассказывает день за днем, шаг за шагом "эпопею" своего крымского, обывательского существования в голодный год под большевистским гнетом; — и... страшно! За человека страшно!»^[285] На первый взгляд, произведение Шмелева может восприниматься как серия частных документальных или

²⁸⁴ Шмелев И.С. Солнце мертвых. — М., 1991. — С. 35. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

²⁸⁵ Цит. по кн.: Кутырина Ю.А. Иван Сергеевич Шмелев. — Париж, 1960. — С. 38.

полудокументальных свидетельств о жизни в Крыму людей, застигнутых стихией революции и Гражданской войны. Обратимся, однако, к ключевым словам текста.

Наиболее употребительными в тексте «Солнца мертвых» являются слова *солнце* — 96 употреблений, *умирать* и его синонимы! (*помирать, погибать*) — 117, *убивать* — 69 и его синонимы (как общеязыковые, так и контекстуальные) — 97 *смерть* — 36, *камень* и его производные — 68; *пустыня (пустота, пустырь)* — 53, *кровь* — 49 употреблений. Уже перечень наиболее частотных в тексте слов определяет особенности картины мира, изображенного в «эпопее»: это мир, где господствует смерть. «О чем книга И.С. Шмелева? — писал И. Лукаш. — О **смерти** русского человека и русской земли. О **смерти** русских трав и зверей, русских садов и русского неба. О **смерти** русского солнца. О **смерти** всей вселенной, когда умерла Россия, — о мертвом солнце мертвых»^[286].

Повтор наиболее частотных в произведении слов с семей 'смерть' (а они дополняются в тексте и повтором слова *мертвый*, **вынесенного** в позицию заглавия^[287], и употреблением других слов, также относящихся к семантическому полю «смерть»: *гроб, могила, похороны, конец* и др.) определяет **целостность** текста, максимально обобщает изображаемое в нем, соотносит разные его фрагменты и различные сюжетные линии, эстетически преобразует) бытовые наблюдения.

²⁸⁶ Кутырина Ю.А. Иван Сергеевич Шмелев. — Париж, 1960. — С. 42.

²⁸⁷ Это слово повторяется в тексте 19 раз.

Все персонажи «эпопеи» Шмелева оказываются причастными к Смерти. Они или «умирают» (помирают, погибают), или «убивать ходят», ср.: *Закинулся головой, протяжно вздохнул [Кулеш]... и помер. Тихо помер. Так падает лист отживший. — Не знаю, сколько убивают на Чикагских бойнях. Тут дело было проще: убивали т зарывали. А то и совсем просто: заваливали овраги. А то и совсем: просто-просто: выкидывали в море.*

И глагол *умирать*, и глагол *убивать* последовательно используются в тексте в формах трех времен: настоящего, прошедшего и будущего. Смерть властвует в трех временных измерениях, и ее власти подчинены даже дети, обычно символизирующие будущее: — *Мы... Коряка... убьем/ Камнем убьем!.. — крикнул галчонок и погрозил кулачком* (глава «На Пустой дороге»).

Смерть в тексте персонифицируется (см., например: *Смерть у дверей стоит, и будет стоять упорно, пока не уведет всех. Бледной тенью стоит и ждет!*), а сочетаемость глаголов *умирать* и *убивать* расширяется, в результате их семантика усложняется: «убивают», например, *время, мысли, будущее, день*. Расширяется и сфера сочетаемости эпитета *мертвый*: так, мертвым рисуется море, мертвым представляется уголок сада, см., например: *Мертвое море здесь... Съедено, выпито, выбито — все. Иссякло.*

Семантическая доминанта текста определяет и характер индивидуально-авторских новообразований *смертеныш* и *день-смерть*. Экспрессивно-оценочное существительное *смертеныш* служит обозначением ребенка: *Я видел смертеныша, выходца из другого мира — из мира Мертвых... За мною стоял, смотрел на меня... смертеныш! Это был мальчик лет десяти—восьми, с*

*большой головой на палочке-шейке, с ввалившимися щеками, с глазами страха. На сером лице его беловатые губы присохли к деснам, а синеватые зубы выставили — **схватить**.* С одной стороны, в основе этого слова лежит метафорическая мотивация ('похожий на смерть'), с другой — новообразование явно имеет семантику 'детеныш смерти'. Человек будущего мира, появляющийся в финальной главе повествования с символическим заглавием «Конец концов», оказывается «смертенышем». Настоящее же повествователя оценивается им как «день-смерть»: *В тишине рождающегося **дня-смерти** понятны и повелительны для меня зовы-взгляды.* Составное новообразование *день-смерть* многозначно и характеризуется семантической емкостью: это и день господства Смерти, и день (жизнь), превращающийся в свою противоположность — смерть, и день памяти о мертвых.

Мир смерти, изображенный в «эпопее» Шмелева, одновременно оказывается миром расширяющейся «пустоты». К ключевым словам повествования, кроме единиц семантического поля «смерть», как уже отмечалось, относятся однокоренные лексические единицы *пустырь — пустота — пустыня*, образующие текстовое слово образовательное гнездо. Их связь и семантическая близость подчеркиваются самим автором при помощи морфемного повтора, объединяющего, например, соседние абзацы одной главы, см. главу «Там, внизу»:

Иду мимо Виллы Роз. Все — **пустыня...**

Я иду, иду. Пляжем **пустым** иду, **пустырем...**

Ключевые слова этого семантического ряда обозначают конкретные реалии изображаемого

пространства и одновременно выражают в тексте как целом концептуально-фактическую информацию. Мир Смерти становится миром пустыни и душ «пустых».

Художественное пространство «Солнца мертвых» динамично: пустота усиливается в нем постепенно. В первых главах повествования ключевые слова этого ряда выступают еще преимущественно в прямых значениях, затем они приобретают значение символическое. Распространение пустоты подчеркивается в авторских характеристиках: так, глава «Конец Павлина» заканчивается фразой *Пустоты все больше*, в главе же «Там, внизу» уже ***всё — пустыня***.

«Пустыня» («пустота») связана в тексте и с образом времени. Прошлое оценивается повествователем как борьба с «пустырем», с «камнем». См., например: *Я хочу перенестись в прошлое, когда люди ладили с солнцем, творили сады в пустыне*. Настоящее же изображается как возвращение пустыни и отказ от исторического прогресса: *Я слышу рёвы звериной жизни, **древней пещерной** жизни, которую знавали эти горы, которая опять вернулась*. В торжествующем «древнем» мире, вернувшемся мире «пещерных предков», расширяющаяся пустыня соседствует с «дремучими» лесами, где *валит-катит Баба-яга в ступе своей железной, шестом погоняет, помелом след замечает... помелом железным. Шумит-торкает по лесам, метет. Железной метлой метет*. Мотив возвращения в «пещерные» языческие времена определяет появление мифологических образов, однако эти мифологические образы проецируются на современную Шмелеву эпоху: **мифологический образ** «железная метла» Бабы-яги трансформируется в клишированную политическую метафору *помести (врагов) железной метлой: Гудит в моей голове черное*

слово «метлой железной» ? Откуда оно, это проклятое слово? Кто его вымолвил?.. «Помести Крым железной метлой»... Я до боли хочу понять, откуда это?

Оппозиция, в которую вступает ключевое слово «пустыня»: «пустыня» (пустота) — «живая жизнь» — дополняется, таким образом, оппозицией «железо (источник гибели, смерти) — жизнь». Эти оппозиции взаимодействуют: «железная сила», враг естественного, природного начала, обрекает мир на пустоту, угрожает жизни, солнцу.

Высокой степенью многозначности, многомерности выражаемых им смыслов обладает в «эпопее» ключевое слово *камень*, также связанное с мотивом расширяющейся пустыни. Слово *камень*, во-первых, регулярно выступает в тексте в прямом значении как обозначение деталей крымского пейзажа, см., например: *Ноги избил **о камни**, выцарапываясь по кручам; Ковыляет по павлиньему пустырю, за балкой, хромая рыжая кляча... Понюхает жаркий **камень**, отсохшее перекати-поле. Еще ступит: опять **камень**...* Во-вторых, в слове *камень*, семантика которого в тексте постепенно расширяется, актуализируется сема 'бесстрастие': *Солнце смеется, невзирая на страдания людей, камень улыбается; ср.: Смотрят на него горы... Я вижу тайную их улыбку — улыбку камня.*

В тексте учитывается также общеязыковое переносное значение слов *камень*, *каменный*: в контекстах, описывающих мучения, голод и смерть, они выражают такие смыслы, как 'бесчувственность' и 'жестокость'. Традиционная метафора *каменное сердце* дополняется индивидуально-авторским сравнением: *души пустые и сухие, как выветрившийся камень.*

Ключевое слово *камень* сближается в тексте со словом *пустыня* и служит средством развертывания мотива борьбы с нею. Победа культуры над хаосом и «пещерной дикостью» — это и победа над «камнем», в изображаемом же Шмелевым мире всё «дичает, год за годом уходит *в камень*». Камень, таким образом, выступает в тексте и как символ одичания, упадка, гибели нравственных начал. Это концептуально значимое слово противопоставляется лексическим единицам «огонь», «свет».

Ключевое слово *камень* в тексте последовательно метафоризируется. Одна из метафор связана с образом повествователя и подчеркивает ненужность и беспомощность человека в страшном мире смерти и утраты души: *Я... Кто такой это — я?! Камень, валяющийся под солнцем. С глазами, с ушами — камень.*

Слово *камень*, как мы видим, характеризуется семантической диффузностью, наложением и взаимодействием разных смыслов. Употребляясь как символ, оно достигает высокой степени обобщения: *Звери, люди — все одинаковые, с лицами человеческими, бьются, смеются, плачут. Выдернуты из камня — опять в камень* (глава «Праведница-подвижница»). При этом слово-символ *камень* носит амбивалентный характер: камень в тексте не только знак одичания, утраты сострадания, милосердия и достоинства, но и знак спасения. «Камень» может быть «ясным», «благодатным»: *Я благодарно смотрю на горы, затянувшиеся жаркой дымкой. **Они*** (выделено И.С.Шмелевым. — Н.Н.) *уже там теперь! Благодатный камень!.. Хоть шестеро жизнь отбили!*

Таким образом, ключевое слово *камень* обладает концептуальной значимостью и выражает в тексте «Солнца мертвых» различные противопоставленные друг другу смыслы: твердость и надежность камня могут служить антитезой разрушению, упадку, одичанию, жестокости и смерти. Однако именно последние смыслы доминируют в семантической композиции «эпопеи». В одной из ее последних глав появляется совмещенный образ *камня-тьмы*: объединение именно таких компонентов актуализирует в первом из них семы 'мрак', 'разрушение', 'одичание', при этом в соседнем абзаце текста вновь появляется ключевое слово-символ *пустыня*: ***Камень забил Огонь. Миллионы лет стоптаны! Миллиарды труда сожрали за один день/ Какими силами это чудо? Силами камня-тьмы. Я это видку, знаю. Синей Кастели нет: черная ночь-пустыня...***

Ключевое слово, как мы видим, — это лексическая единица, разные значения которой одновременно реализуются в тексте, при этом в нем обязательно актуализируются и ее деривационные и ассоциативные связи.

Особое место в семантической структуре текста занимает ключевое слово *солнце*, вынесенное в позицию заглавия и включенное в оксюморонное сочетание со словом *мертвых*. Оно прежде всего выступает в своем прямом значении, однако для организации текста более важны «приращения смысла», его семантические преобразования. Солнце в «эпопее» Шмелева олицетворяется: в метафорах, включающих это ключевое слово, регулярно используются антропоморфные характеристики (солнце *обманывает, смеется, помнит* и др.). Солнце, с одной стороны, источник света, тепла и соответственно жизни, с другой стороны, оно, как и

камень, бесстрастно взирает на муки людей (отметим параллель *смех* солнца — *улыбка* камня).

Движение солнца определяет в «эпопее» отсчет времени, см. образ *солнце-часы*. Течение времени воспринимается персонажами «Солнца мертвых» через смену дня и ночи, через закаты и восходы. Возвращение «древнего» Хаоса связано с установлением в мире циклического времени, воплощением которого и является «солнце».

Солнце изображается в «эпопее» и как божественное око, взирающее на мир, это символ божественного света, с ним связываются представления о высших ценностях, утраченных в «пещерной» жизни: *Не могу еще превратиться в камень! С детства еще привык отыскивать **Солнце Правды*** (выделено И.С.Шмелевым. — Н.Н.). *Где Ты, **Неведомое?** Какое Лицо Твое?* (глава «Волчье логово»). В распадающемся мире, где горы и море только «экран ада», солнце остается единственным средоточием памяти обо всем бывшем на земле: *Приглядывается солнце, помнит: Баба-яга в ступе своей несется, пестом погоняет, помелом след замечает... Солнце все сказки **ПОМНИТ...** Вбирает в себя. Время' придет — прочтется* (глава «Про Вабу-ягу»). С образом солнца связан, как мы видим, план будущего.

Ключевое слово *солнце*, служащее символом света, в «эпопее» Шмелева приобретает, однако, и противоположные смыслы: солнце может утрачивать свой традиционный атрибут — золото — *Щ* характеризоваться метафорами *олово*, *жесть*. Источник тепла в мире смерти оказывается холодным и пустым, ср.: *Ну, покажи свои глазки... Солнце! И в них солнце...*

только совсем другое — холодное и пустое. Это солнце смерти. Как оловянная пленка — твои глаза, и солнце в них оловянное, пустое солнце (глава «Что убивать ходят»); И вот выглянет на миг солнце и выплеснет бледной жестью... воистину — солнце мертвых! Самые дали плачут (глава «Хлеб с кровью»). Образ «погасающего» солнца, солнца «уходящего», «идущего к закату», в последних главах повествования связан с темой смерти, овладевшей одичавшим миром.

Итак, образ солнца в «эпопее» Шмелева, как и образ камня, амбивалентен. Противопоставление смыслов, им выражаемых, разграничивает два ключевых словосочетания, употребляемых в тексте: *солнце смерти* и *солнце мертвых* (заглавие произведения). «Солнце смерти» — солнце «холодное», «пустое», «оловянное», солнце, «смеющееся» над страданиями людей и предвещающее новые смерти с началом дня, наконец, это солнце, которое «погасает», покидая вернувшуюся в Хаос землю; «Солнце мертвых» — божественное око, источник света и жизни, сохраняющий память об ушедших. Не случайно в последней главе произведения повествователь обращается к Символу веры: *Весна... Золотыми ключами, дождями теплыми, в грозах, не отомкнет ли она земные недра, не воскресит ли Мертвых? Чаю Воскресения мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение — да будет!* (глава «Конец концов»). Как заметил философ И. Ильин, «заглавие "Солнце мертвых" — с виду бытовое, крымское, историческое — таит в себе религиозную глубину: ибо указывает на Господа, живого в небесах, посылающего

людям и жизнь, и смерть, — и на людей, утративших его и омертвевших во всем мире»^[288].

Итак, ключевые слова, как мы видим, выражают в тексте не только содержательную, но и содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую информацию^[289]. Они отражают индивидуально-авторское видение описываемых реалий и явлений и выделяют «субстанционные» категории. В тексте «Солнца мертвых» ключевые слова образуют ряд связанных отношениями обусловленности «опорных» знаков аксиологического (оценочного) характера, преобразующих бытовую план повествования и служащих ключом к метафорическому плану произведения: изображаемый Шмелевым мир — мир смерти и жесточайшего насилия, приближающийся в результате к «древней пещерной» жизни, распадающийся и обращающийся в «пустоту» и «камень», при этом признаки умирания, пустоты и «каменности» распространяются и на души людей, отпавших от Бога. Неминуемость же Божьего суда связана в тексте с ключевым образом — символом Солнца.

Для ключевых слов художественного текста часто характерна **культурная значимость**: эти единицы связаны с традиционными символами, отсылают к мифологическим, библейским образам, вызывают у читателя историко-культурные ассоциации, создают в

²⁸⁸ Ильин И.О. Тьме и просветлению: Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М., 1991. — С. 162-163.

²⁸⁹ См.: Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

произведении широкое межтекстовое «пространство». Эта особенность ключевых слов ярко проявляется в «Солнце мертвых», где они в символическом употреблении связаны с мифологемами или актуализируют соотнесенность с библейскими образами. Так, использование в тексте ключевого слова *солнце* опирается на его символические значения в Священном Писании, в котором делающий все ясным и открытым свет солнца служит символом возмездия и праведного наказания, истинное же солнце, «истинный свет, коего видимое нами солнце служит только слабым отблеском, есть Вечное Слово, Господь, Христос... Он есть **Солнце Правды** (Мал. IV, 2), истинный свет (Иоанн, I, 9)»^[290]. «Захождение» солнца символизирует гнев божий и наказание за грехи, страдага и бедствия. Праведники, возрожденные словом Божиим, некогда воссияют, **как солнце**. Все отмеченные смыслы, связанные с символическим употреблением слова *солнце* в Священном Писании, значимы для текста «Солнца мертвых» и актуализируются в нем.

Связь с библейскими образами важна и для характеристики образа автора: солнце в Священном Писании — устойчивый атрибут носителя Слова Божьего. Повествователь, страстно обличающий власть «железа», насилие и омертвление души, тем самым сближается с библейским пророком (см. обращения-предсказания, обращения-инвективы, пронизывающие текст).

Употребление же ключевого слова *камень* отражает взаимодействие библейской и славянской мифологической символики. В Священном Писании

²⁹⁰ Библейская энциклопедия. — М., 1991. — Т. 2. — С. 170.

камень (бессловесный камень) — аллегория ожесточения сердца, а «груды» камней — символ наказания за грехи. В славянской мифологии камень, один из первоэлементов мира, символ «мертвой» природы, а возникновение крупных камней, каменных глыб также часто объясняется «окаменением» людей, наказанных за грехи. Мотив «окаменения», как уже отмечалось, варьируется в тексте «эпопеи» Шмелева: в камень обращаются души людей, камень вытесняет живое пространство.

Ключевые слова могут отсылать и к текстам литературных произведений. Так, возможно, что образ солнца у Шмелева соотносится с мотивами и образами прозы Достоевского, который оказал огромное влияние на писателя. Образ солнца, связанный в произведениях Ф.М.Достоевского с мотивом причастности к мирозданию, одновременно взаимодействует с мотивом смерти. В повести «Кроткая», например, солнце, которое «живит вселенную», бесстрастно освещает трагедию героя и воспринимается им как «мертвец» — «образ солнца раздвигает рамки повествования до вселенских масштабов»^[291]: *Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец?..*^[292] «Рефлексы» этого контекста заметны в «эпопее» Шмелева. Ключевые слова, таким образом, включают «Солнце мертвых» в диалог с другими произведениями, актуализируют аллюзии и реминисценции.

²⁹¹ Клейман Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского, Достоевский: Материалы и исследования. — Л., 1978. — С. 27.

²⁹² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 35.

Ключевые слова в тексте «Солнца мертвых» выделены повторами разных типов: лексическими, синонимическими, морфемными, синтаксическими. В ряде глав интенсивность повторов столь высока, что на их основе возникают частные лейтмотивы отдельных композиционных частей произведения (см., например, главы «Пустыня», «Что убивать ходят»). Ключевые слова в «эпопее» Шмелева в ряде случаев выделяются автором и графически. Они последовательно занимают сильные позиции текста (заглавие произведения, названия отдельных глав, их начало или конец). Разные способы выделения ключевых слов в тексте в их взаимодействии концентрируют внимание читателя на его сквозных образах и знаках, важных для понимания «эпопеи».

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ И.А. Вунина «Часовня», входящий в сборник «Темные аллеи».

2. Определите основные оппозиции речевых средств, организующие текст. Какие смыслы в его семантической структуре противопоставлены?

3. «Интерпретация текста — это некоторая гипотеза, которую мы проверяем на способность объяснить максимум элементов текста»^[293], — заметил известный французский филолог А. Компаньон. Выделите ключевые слова рассказа «Часовня», покажите их связь. Аргументируйте свой выбор.

²⁹³ Компаньон А. Демон теории. — М., 2001. — С. 110.

4. Проанализируйте семантику ключевых слов. Покажите их многозначность. Определите, какие символические смыслы они выражают.

5. Проанализируйте соотнесенность ключевых слов рассказа «Часовня» с сильными позициями текста (заглавие, начало рассказа, его конец). Какими способами выделяются ключевые слова в тексте рассказа?

6. Связаны ли, с вашей точки зрения, ключевые слова рассказа «Часовня» со словами, вынесенными в заглавие цикла — «Темные аллеи»?

Имя собственное в художественном тексте

В исследованиях, посвященных художественной речи, постоянно отмечаются огромные экспрессивные возможности и конструктивная роль имен собственных в тексте. Антропонимы и топонимы участвуют в создании образов героев литературного произведения, развертывании его основных тем и мотивов, формировании художественного времени и пространства, передают не только содержательно-фактическую, но и подтекстовую информацию, способствуют раскрытию идейно-эстетического содержания текста, часто выявляя его скрытые смыслы.

«Входя в художественный текст семантически недостаточным имя собственное выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс определенных ассоциативных значений»¹. Во-первых,

имя собственное указывает на социальный статус персонажа, его национальную принадлежность и, кроме того, обладает определенным историко-культурным ореолом; во-вторых, в выборе того или иного имени персонажа, в учете его этимологии всегда проявляется авторская модальность (ср., например, имена героинь романа И.А. Гончарова «Обрыв» — Вера и Марфинька); в-третьих, имена персонажей могут предопределять формы их поведения в тексте^[294] (так, имя Масловой в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» — Катюша Катерина ('вечно чистая') — предсказывает возрождение души героини); в-четвертых, характер употребления антропонима в тексте отражает определенную точку зрения (повествователя или другого персонажа) и служит ее сигналом, а смена имени героя обычно связана с развитием сюжета; в тексте, наконец, могут актуализироваться символические смыслы антропонима и отдельных компонентов имени или фамилии (так, в контексте целого оказывается значимым первый компонент фамилии Карамазовы (*кара* — 'черный'): в романе Ф.М. Достоевского он ассоциативно указывает на темные страсти в душах героев).

Имена собственные в их взаимодействии образуют **ономастическое пространство текста**, анализ которого позволяет выявить связи и отношения, существующие между разными персонажами произведения в их динамике, раскрыть особенности его художественного мира. Так, имена героев драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» оказываются антропонимическими масками, которые «характеризуются общими признаками масок

²⁹⁴ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 106.

романтического гротеска. Это... **обманные маски-личины**»^[295]. В ономастическом (антропонимическом) пространстве текста имена персонажей сближаются или, напротив, вступают в оппозиции. Например, в уже упоминавшейся драме «Маскарад» имена князя Звездича и баронессы Штраль обнаруживают сходство внутренней формы (звезда — *Strahl*— 'луч') и сближаются на основе общего семантического компонента «свет», кроме того, они противопоставляются другим именам как «чужие с точки зрения языка»^[296].

Имя собственное в структуре текста, с одной стороны, устойчиво, с другой, — повторяясь, семантически преобразуется, обогащаясь на всем пространстве текста «приращениями смысла». Семантически осложненное имя собственное участвует в создании не только связности, но и **смысловой многомерности** художественного текста. Оно служит одним из важнейших средств воплощения авторского замысла и концентрирует в себе значительный объем информации. «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно»^[297]. Имя персонажа выступает как одна **из ключевых единиц** художественного текста, как важнейший знак, который, наряду с заглавием, актуализируется по мере прочтения произведения. Это особенно ярко проявляется в тех

²⁹⁵ Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. — М., 1999. — С. 33.

²⁹⁶ Там же. — С. 42.

²⁹⁷ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 17.

случаях, когда оно занимает позицию заглавия и тем самым привлекает внимание читателя к называемому им персонажу, особо выделяет его в художественном мире произведения («Евгений Онегин», «Неточка Незванова», «Анна Каренина», «Рудин», «Иванов» и др.).

Филологический анализ художественного текста, в котором, как правило, не бывает «неговорящих», «незначащих» имен (Ю. Тынянов), требует особого внимания к антропонимическому пространству текста, прежде всего к именам главных героев в их соотношении или противопоставлении. Для понимания текста важно учитывать этимологию имени собственного, его форму, соотнесенность с другими именами, аллюзийность (вспомним, например, рассказ И.С. Тургенева «Степной король Лир» или рассказ И.А. Бунина «Антигона»), место имени в номинационном ряду персонажа как системе всех его номинаций, наконец, связь его с образными характеристиками героя, а также со сквозными образами текста в целом. Рассмотрение имен собственных в тексте служит часто ключом к его интерпретации или позволяет глубже понять систему его образов, особенности композиции.

Обратимся к роману И.А. Гончарова «Обломов».

Роман И.А. Гончарова «Обломов»: система имен собственных

И.А. Гончаров принадлежит к тем писателям, для которых принципиально важен выбор имени героя, служащего одним из ключевых слов текста и

выражающего обычно символические смыслы. В прозе Гончарова имена собственные последовательно выступают как важное характерологическое средство, включаются в систему сопоставлений и противопоставлений, организующих художественный текст на разных его уровнях, служат ключом к подтексту произведения, выделяют его мифологический, фольклорный и др. планы. Эти особенности стиля писателя ярко проявились в романе «Обломов».

В тексте романа противопоставляются две группы имен собственных: 1) широко распространенные имена и фамилии со стертой внутренней формой, представляющие собой, по определению самого автора, только «глухое отзвучие», ср.: *Его многие называли Иваном Ивановичем, другие — Иваном Васильевичем, третьи — Иваном Михайловичем. Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев... Весь этот Алексеев, Васильев, Андреев или как хотите есть какой-то **неполный, безличный намек на людскую массу**, глухое отзвучие, неясный ее отблеск^[298]*, и 2) «значащие» имена и фамилии, мотивированность которых обнажается в тексте: так, фамилия *Махов* соотносится с фразеологизмом «махнуть на все рукой» и сближается с глаголом «подмахнуть»; фамилия *Затертый* мотивируется глаголом «затереть» в значении «замять дело», а фамилия *Вытягушин* — глаголом «вытягивать» в значении «обирать». «Говорящие» фамилии чиновников, таким образом, непосредственно характеризуют их деятельность. В эту

²⁹⁸ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1953. — Т. 4. — С. 32—33. Все цитаты в дальнейшем приводятся по этому изданию.

же группу входит фамилия *Тарантьев*, которая мотивируется диалектным глаголом «тарантить» ('говорить бойко, резво, скоро, торопливо, тараторить'^[299]; ср. обл. *таранта* — 'бойкий и резкий говорун'). Такая интерпретация фамилии «бойкого и хитрого», по оценке Гончарова, героя поддерживается прямой авторской характеристикой: *Движения его были смелы и размашисты; говорил он громко, бойко и всегда сердито; если слушать в некотором отдалении, точно будто три пустые телеги едут по мосту.* Имя же Тарантьева — Михей — обнаруживает несомненные интертекстуальные связи и отсылает к образу Собакевича, а также к фольклорным персонажам (прежде всего к образу медведя) — не случайно в описании этого персонажа упоминается «сказка».

Промежуточную группу между «значащими» и «незначащими» именами собственными составляют в тексте имена и фамилии со стертой внутренней формой, вызывающие, однако, определенные устойчивые ассоциации у читателей романа: фамилия Мухояров, например, сближается со словом «мухрыга» ('плут', 'продувной обманщик')^[300]; фамилия всеядного журналиста, всегда стремящегося «делать шум», Пенкина, во-первых, ассоциируется с выражением «снимать пенки», во-вторых, с фразеологизмом «с пеной у рта» и актуализирует образ пены с присущими ему признаками поверхностности и пустого брожения.

²⁹⁹ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1980. — Т. 4. — С. 390.

³⁰⁰ Второй же компонент этой фамилии *яр* — основа прилагательного *ярый* ('злой', 'жестокий').

Имена персонажей романа сочетаются в тексте с именами литературных и мифологических героев: Ахилл, Илья Муромец, Корделия, Галатея, Калев и др. Эти **«точечные цитаты»** определяют многомерность образов и ситуаций романа и отражают иерархичность его структуры, включают его в диалог с другими произведениями мировой литературы.

В романе «Обломов» антропонимы объединяются в **систему**: периферию ее составляют «значащие» имена, которые носят, как правило, второстепенные персонажи^[301], в центре ее, в ядре — имена главных героев, для которых характерна множественность смыслов. Эти антропонимы образуют пересекающиеся ряды противопоставлений. Их значение определяется с учетом повторов и оппозиций в структуре текста.

Фамилия главного героя романа, вынесенная в **сильную позицию** текста — **заглавие**, неоднократно привлекала внимание исследователей. При этом высказывались разные точки зрения. В. Мельник, например, связал фамилию героя со стихотворением Е. Варатынского «Предрассудок! он **обломок** давней правды...»^[302], отметив соотносительность слов *Обломов* — *обломок*. С точки зрения другого исследователя, П. Тиргена, параллель «человек — обломок» служит для характеристики героя как «неполного», «недовоплощенного» человека, «сигнализирует о доминанте фрагментарности и отсутствии цельности»^[303].

³⁰¹ Эти «значащие» имена преимущественно указывают на те «искажения нормы», «идеала жизни», с которыми сталкивается Обломов.

³⁰² Мельник В. Реализм И.А.Гончарова. — Владивосток, 1985. — С. 21.

³⁰³ Тирген П. Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и

Т.И. Орнатская связывает слова *Обломов*, *Обломовка* с народнопоэтической метафорой «сон-обломон». Эта метафора носит амбивалентный характер: с одной стороны, с образом сна ассоциируется «зачарованный мир» русских сказок с присущей ему поэзией, с другой стороны, это «*обломный сон*», гибельный для героя, придавивший его могильным камнем^[304]. С нашей точки зрения, для интерпретации фамилии *Обломов* необходимо учитывать, во-первых, все возможные производящие слова этого имени собственного, которое в художественном тексте приобретает мотивированность, во-вторых, всю систему контекстов, содержащих образную характеристику героя, в-третьих, интертекстуальные (межтекстовые) связи произведения.

Слово *Обломов* характеризуется множественностью мотивации, учитывающей многозначность слова в художественном тексте и обнаруживающей множественность смыслов, им воплощаемых. Оно может мотивироваться как глаголом *обломать* (и в прямом, и в переносном значении — 'заставить кого-либо вести себя определенным образом, подчинив его волю'), так и существительными *облом* ('все, что не цело, что обломано'^[305]) и *обломок*; ср. толкования, приведенные в словаре В.И. Даля и МАС:

Шиллер») // Русская литература. — 1990. — № 3. — С. 24.

³⁰⁴ См.: Орнатская Т. И. «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя) // Русская литература, — 1991. — № 4. — С. 229 — 230.

Обломок — 'обломленная кругом вещь'^[306] (В.И. Даль); *обломок* — 1) отбитый или отломившийся кусок чего-либо; 2) перен: остаток чего-либо прежде существовавшего, исчезнувшего (МАС)^[307].

Возможна также связь слов *облом* и *Обломов* на основе оценочного значения, присущего первому слову как диалектизму, — 'неповоротливый человек'.

Отмеченные направления мотивации выделяют такие смысловые компоненты, как «статика», «отсутствие воли», «связь с прошлым» и подчеркивают разрушение целостности. Кроме того, возможна связь фамилии *Обломов* с прилагательным *облый* ('круглый'): имя собственное и это слово сближаются на основе явного звукового сходства. В этом случае фамилия героя интерпретируется как контаминированное, гибридное образование, совмещающее семантику слов *облый* и *ломать*: круг, символизирующий отсутствие развития, статичность, неизменность порядка, представляется разорванным, частично «сломанным».

В контекстах, содержащих образную характеристику героя, регулярно повторяются образы сна, камня, «потухания»^[308], остановки роста, ветхости и одновременно детскости, ср.: [Обломов]... *радовался, что лежит он, беззаботен, как новорожденный младенец; Я дряблый, ветхий, изношенный кафтан; Ему грустно и*

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 543.

³⁰⁸ «Вы отлично резюмировали характер или господствующую черту Обломова словом *потухание*... Мотив "погасания" есть господствующий в романе», — писал И.А. Гончаров П.Г. Ганзену (*Гончаров И.А. Собр. соч. и писем*: В 8 т. — М., 1953. — Т. 8. — С. 473).

больно стало за свою неразвитость, **остановку** в росте нравственных сил, за тяжесть, мешающую всему; С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что уже **гасну**; Он... заснул крепким, **как камень, сном**; **[Он]** заснул свинцовым, безотрадным **сном**. В тексте, таким образом, регулярно подчеркивается раннее «погасание» сил духа и отсутствие целостности в характере героя.

Множественность мотивации фамилии *Обломов* связана, как видим, с разными смыслами, реализующимися в отмеченных контекстах: это прежде всего недоволенность, проявляющаяся в «обломе» возможного, но нереализовавшегося жизненного пути {Он ни на шаг не подвинулся ни на каком поприще), отсутствие целостности, наконец, круг, отображающий особенности биографического времени героя и повторение «одного и того же, что бывало у дедов и отцов» (см. описание Обломовки). «Сонное царство» Обломовки графически можно изобразить в виде замкнутого круга. «Что такое Обломовка, как не всеми забытый, чудом уцелевший "блаженный уголок" — обломок Эдема?»^[309]

Связь Обломова с циклическим временем, основной моделью которого является круг, принадлежность его к миру «вялой жизни и отсутствия движения», где «жизнь... тянется непрерывной однообразной тканью», подчеркиваются повтором, объединяющим имя и отчество героя, — *Илья Ильич Обломов*. Имя и отчество отражают сквозной для романа образ времени. «Потухание» героя делает основным ритмом его

³⁰⁹ Лошиц Ю. Гончаров. – М., 1977. — С. 172.

существования периодичность повторений, при этом биографическое время оказывается обратимым, и в доме Пшеницыной Илья Ильич Обломов вновь возвращается в мир детства — мир Обломовки: конец жизни повторяет ее начало (как в символе круга), ср.:

И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости... Настоящее и прошлое слились и перемешались.

Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и в серебре...

В финале романа в фамилии героя особенно выделяется, как мы видим, смысл 'крут', в то же время значимыми оказываются и смыслы, связанные с глаголом *ломать* {*обломать*): в «забытом уголке», чуждом движения, борьбы и жизни, Обломов останавливает время, преодолевает его, однако обретенный «идеал» покоя «обламывает крылья» его души, погружает его в сон, ср.: *У тебя были крылья, да ты отвязал их; Зарыт, задавлен он [ум] всякой дрянью и заснул в праздности.* Индивидуальное существование героя, «обломавшего» течение линейного времени и вернувшегося во время циклическое, оказывается «гробом», «могилой» личности, см. авторские метафоры и сравнения: *...Он тихо и постепенно укладывается в простой и широкий гроб... своего **существования**, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворотясь от жизни, копают себе **могилу**.*

В то же время имя героя — Илья — указывает не только на «вечное повторение». Оно выявляет фольклорно-мифологический план романа. Это имя,

соединяя Обломова с миром его предков, сближает его образ и с образом былинного богатыря Ильи Муромца, подвиги которого после чудесного исцеления сменили немощь героя и его тридцатилетнее «сидение» в избе, а также с образом Ильи-пророка. Имя Обломова оказывается амбивалентным: оно несет в себе указание и на длительную статику («неподвижный» покой), и на возможность ее преодоления, обретения [201] спасительного «огня». Эта возможность остается нереализованной в судьбе героя: *В жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного, огня... Илия не понял этой жизни, или она никуда не годится, а лучшего я ничего не знал...*

Антипод Обломова — **Андрей Иванович Штольц**^[310]. Контрастными оказываются в тексте и их имена и фамилии. Противопоставление это, однако, носит особый характер: в оппозицию вступают не сами имена собственные, а порождаемые ими смыслы, причем смыслы, непосредственно выражаемые именем и фамилией Штольца, сопоставляются со смыслами, только ассоциативно связываемыми с образом Обломова. «Детскости», «недоволенности», «округлости» Обломова противопоставляется «мужественность» Штольца (Андрей — в пер. с др.-греч. — 'мужественный, храбрый' — 'муж, мужчина'); с кротостью, мягкостью, «природным золотом» сердца главного героя сопоставляется гордость (от нем. *stolz*— 'гордый') деятельного человека и] рационалиста.

³¹⁰ Уже современники Гончарова отметили перекличку романа «Обломов» и «Фауста» Гете. Связь этих текстов обнаруживается, в частности, в том, что Штольц совмещает признаки Фауста и Мефистофеля. Обломов же последовательно выступает как «анти-Фауст».

Гордость Штольца имеет в романе разные проявления: от «уверенности в себе» и осознания собственной силы воли до «экономии сил души» и некоторой «спесивости». Немецкая же фамилия героя, противопоставляемая русской фамилии Обломов, вводит в текст романа оппозицию двух миров: «своего» (русского, патриархального) и «чужого». Одновременно для художественного пространства романа оказывается значимым и сопоставление двух топонимов — названий деревень Обломова и Штольца: *Обломовка* и *Верхлево*. «Обломку Эдема», Обломовке, связанной с образом круга и соответственно господством статики, в тексте противостоит Верхлево. В этом названии угадываются возможные мотивирующие слова: *верх* как знак вертикали и *верхлявый* ('подвижный', т.е. нарушающий неподвижность, однообразие замкнутого существования).

Особое место в системе образов романа занимает Ольга Ильинская (после замужества — Штолец). Ее внутренняя связь с Обломовым подчеркивается повтором его имени в структуре фамилии героини. «В идеальном, замысленном судьбой варианте Ольга была предназначена Илье Ильичу ("Я знаю, ты мне послан Богом"). Но непреодолимость обстоятельств развела их. Драма человеческой недоволенности выявилась в грустном финале судьбой благословленной встречи»^[311]. Изменение же фамилии Ольги (Ильинская Штолец) отражает и развитие сюжета романа, и развитие характера героини. Интересно, что в текстовом поле этого персонажа регулярно повторяются слова с семой 'гордость', причем именно в этом поле (по сравнению с

³¹¹ Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 317.

характеристиками других героев) они доминируют, ср.: *Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, **гордой** шее; Она смотрела на него со спокойной **гордостью**; ...перед ним [Обломовым]... оскорбленная **богиня гордости** и гнева; ...И ему [Штольцу] долго, почти всю жизнь, предстояла... немалая забота поддерживать на одной высоте свое достоинство мужчины в глазах **самолюбивой, гордой** Ольги...*

Повтор слов с семой 'гордость' сближает характеристики Ольги и Штольца, см., например: *Он... страдал без робкой покорности, а больше с досадой, с гордостью; [Штолец] был целомудренно-горд; [Он] был внутренне горд... всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути.* В то же время «гордость» Ольги противопоставляется «кротости», «мягкости» Обломова, его «голубиной нежности». Показательно, что слово *гордость* появляется в описаниях Обломова только один раз, причем в связи с пробудившейся в герое любовью к Ольге, и служит своеобразным рефлексом ее текстового поля: *Гордость заиграла в нем, засияла жизнь, ее волшебная даль...*

Таким образом, Ольга и соотносит, и противопоставляет разные миры героев романа. Устойчивые ассоциации вызывает у читателей романа и само ее имя. «Миссионерка» (по тонкому замечанию И. Анненского) Ольга носит имя первой русской святой (Ольга герм. Helge — предположительно 'находящийся под покровительством божества', 'вещий')^[312]. Как заметил П.А. Флоренский, имя Ольга... обнаруживает ряд

³¹² Характерно, что именно Ольга видит в романе «вещий» сон, предсказывающий будущее.

особенностей характера тех, кто его носит: «Ольга... крепко стоит на земле. По своей цельности Ольга безостаточна и по-своему прямолинейна... Раз направившись волею к известной цели, Ольга вся без остатка и без оглядки уйдет в достижение этой цели, не щадя ни окружающего и окружающих, ни себя самое...»^[313].

Ольге Ильинской в романе противопоставлена Агафья Матвеевна Пшеницына. Контрастны уже портреты героинь; ср.:

...Губы тонкие и большею частью сжатые: признак непрерывно устремленной на что-нибудь мысли. То же присутствие говорящей мысли светилось в зорком, всегда бодром, ничего не пропускающем взгляде темных, серо-голубых глаз. Брови придавали особенную красоту глазам... одна на линию была выше другой, от этого над бровью лежала маленькая складка, в которой как будто что-то говорило, будто там покоилась мысль (*портрет Ильинской*). Бровей у нее почти совсем не было, а были на их местах две немного будто припухлые, лоснящие полосы, с редкими светлыми волосами. Глаза серовато-простодушные, как и все выражение лица... Она тупо выслушала и **тупо** задумалась (*портрет Пшеницыной*).

Различный характер носят и интертекстуальные связи, сближающие героинь с литературными или мифологическими персонажами, упоминающимися в произведении: Ольга — Корделия, «Пигмалион»; Агафья Матвеевна — Милитриса Кирбитьевна. Если в характеристиках Ольги доминируют слова *мысль* и

³¹³ Флоренский П.А. Имена. — М., 1993. — С. 162.

*гордый {гордость}, то в описаниях Агафьи Матвеевны регулярно повторяются слова *простодушие, доброта, застенчивость, наконец, любовь.**

Героини противопоставлены и посредством образных средств. Сравнения, используемые для образной характеристики Агафьи Матвеевны, носят подчеркнуто бытовой (часто сниженный) характер, ср.: — *Не знаю, как и благодарить вас, — говорил Обломов, глядя на нее с таким же удовольствием, с каким утром **смотрел на горячую ватрушку;** — Вот, Бог даст, доживем до Пасхи, так поцелуемся, — сказала она, не удивляясь, не слушаясь, не робея, а стоя прямо и неподвижно, **как лошадь, на которую надевают хомут.***

Фамилия героини при первом ее восприятии — *Пшеницына* — также прежде всего обнаруживает бытовое, природное, земное начало; в имени же ее — *Агафья* — актуализируется в контексте целого его внутренняя форма 'добро' (от др.-греч. 'хорошая', 'добрая'). Имя *Агафья* вызывает также ассоциации с древнегреческим словом *agape*, обозначающим особый род деятельной и самоотверженной любви. В то же время в этом имени, видимо, «отозвался и мифологический мотив (Агафий — святой, защищающий людей от извержения Этны, то есть огня, ада)»^[314]. В тексте романа этот мотив «защиты от пламени» находит отражение в развернутом авторском сравнении: *Никаких понуканий, никаких требований не предъявляет Агафья Матвеевна. И у него [Обломова] не рождается никаких самолюбивых желаний, позывов, стремлений на*

³¹⁴ Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 476.

подвиги...; Его как будто невидимая рука посадила, как драгоценное растение, в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет.

Таким образом, в имени героини актуализируется ряд значимых для интерпретации текста смыслов: она добрая *хозяйка* (именно это слово регулярно повторяется в ее номинационном ряду), самоотверженно любящая женщина, защитница от обжигающего пламени героя, жизнь которого — «потухание». Не случайно и отчество героини (Матвеевна): во-первых, оно повторяет отчество матери И.А. Гончарова, во-вторых, этимология имени Матвей (Матфей) — 'дар божий' — вновь выделяет мифологический подтекст романа: Агафья Матвеевна послана Обломову, анти-Фаусту с его «робкой, ленивой душой», как дар, как воплощение его мечты о покое, о продолжении «обломовского существования», о «безмятежной тишине»: *Сам Обломов был полным и естественным отражением и выражением того покоя, довольства и безмятежной тишины. Вглядываясь, вдумываясь в свой быт и все более в нем обживаясь, он, наконец, решил, что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился.* Именно Агафья Матвеевна, ставшая в финале романа Обломовой, сравниваемая в тексте то с деятельной, «хорошо устроенной» машиной, то с маятником, определяет возможность *идеально покойной стороны человеческого бытия.* В ее новой фамилии вновь актуализируется сквозной для текста образ круга.

В то же время характеристики Агафьи Матвеевны в романе не статичны. В тексте подчеркивается связь его сюжетных ситуаций с мифом о Пигмалионе и Галатее. Эта межтекстовая связь проявляется в трактовке и развитии трех образов романа. С Галатеей

первоначально сравнивается Обломов, Ольге же отводится роль Пигмалиона: *...Но это какая-то Галатеея, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом. Ср.: Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее. Возвратить человека к жизни — сколько славы доктору, когда он спасет безнадежно больного! А спасти нравственно погибающий ум, душу?..* Однако в этих отношениях уделом Обломова становится «потухание», «погасание». Роль же Пигмалиона переходит к Штольцу, возрождающему «гордость? Ольги и мечтающему о создании «новой женщины», *одетой его цветом и сияющей его красками.* Не Галатеей, а Пигмалионом оказывается в романе и Илья Ильич Обломов, пробудивший душу в Агафье Матвеевне Пшеницыной. В финале романа именно в ее описаниях появляются ключевые лексические единицы текста, создающие образы света и сияния: *Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в нее душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно.* В конце романа противопоставленные ранее характеристики Ольги и Агафьи Матвеевны сближаются: в описаниях обеих героинь подчеркивается такая деталь, как мысль в лице (взгляде). Ср.: *Вот она [Агафья Матвеевна], в темном платье, в черном шерстяном платке на шее... с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах. Мысль эта села невидимо на ее лицо...*

Преображение Агафьи Матвеевны актуализирует еще один смысл ее фамилии, которая, как и имя Обломова, носит амбивалентный характер. «Пшеница» в

христианской символике — знак возрождения. Дух самого Обломова не смог воскреснуть, но возродилась душа Агафьи Матвеевны, ставшей матерью сына Ильи Ильича: «Агафья... оказывается прямо причастной к продолжению рода Обломовых (бессмертию самого героя)»^[315].

Андрей Обломов, воспитывающийся в доме Штольца и носящий его имя, в финале романа связан с планом будущего: объединение имен двух противопоставленных друг другу героев служит знаком возможного синтеза лучших начал обеих персонажей и представляемых ими «философий». Таким образом, имя собственное выступает и как знак, выделяющий план перспективы в художественном тексте: Илью Ильича Обломова сменяет Андрей Ильич Обломов.

Итак, имена собственные играют важную роль в структуре текста и образной системе рассмотренного романа. Они не только определяют существенные особенности характеров героев, но и отражают основные сюжетные линии произведения, устанавливают связи между разными образами и ситуациями. Имена собственные связаны с пространственно-временной организацией текста. Они «обнажают» скрытые смыслы, важные для интерпретации текста; служат ключом к его подтексту, актуализируют интертекстуальные связи романа и выделяют разные его планы (мифологический, философский, бытовой и др.), подчеркивая их взаимодействие.

³¹⁵ Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 343.

Вопросы и задания

1. Прочитайте драму А.Н. Островского «Бесприданница».

2. Определите этимологию имен, отчеств и фамилий таких персонажей пьесы, как Кнуров, Вожеватов, Паратов. Можно ли считать эти антропонимы значащими именами собственными? Каково соотношение этих имен и имени главной героини драмы — Лариса?

3. Проанализируйте номинационный ряд главной героини пьесы. Связано ли его развертывание с развитием сюжета и особенностями композиции драмы?

4. Рассмотрите имена собственные других персонажей пьесы. Какую роль играют они для раскрытия образов героев, для интерпретации текста в целом? Какие оппозиции вы можете выделить в ономастическом пространстве драмы?

5. Покажите роль имен собственных в драме «Бесприданница» в создании смысловой многомерности текста.

Ремарки в тексте драмы

Ремарки (сценические указания) — особый тип композиционно-стилистических единиц, включенных в текст драматического произведения и наряду с монологами и репликами персонажей способствующих созданию его целостности. Основная функция ремарок — выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса служит способом

непосредственного воздействия на режиссера, актеров и читателя драмы. Таким образом, ремарки всегда прагматически обусловлены и определяют адекватность интерпретации драматического произведения.

Основные типы ремарок сложились в русской драматургии XVIII — начала XIX в. (под влиянием западноевропейской драматургии). В этот же период определились и их ведущие функционально-коммуникативные признаки, позволяющие определить достаточно жесткие нормы в построении ремарок. Перечислим эти нормы, характерные для драматических произведений XVIII —XIX вв.:

1. Ремарки непосредственно выражают позицию «всеведущего» автора и коммуникативные намерения драматурга. Авторское сознание при этом максимально объективировано. В ремарках не употребляются формы 1-го и 2-го лица.

2. Время ремарки совпадает со временем сценической реализации явления (сцены) драмы (или его чтения). Несмотря на то что ремарка может по длительности соотноситься с действием целой картины или акта, доминирующим для нее временем является настоящее, так называемое «настоящее сценическое».

3. Локальное значение ремарки обусловлено характером сценического пространства и, как правило, им ограничено.

4. Ремарка представляет собой констатирующий текст. В ней соответственно не используются ни вопросительные, ни побудительные предложения. Ремарки избегают оценочных средств, средств

выражения неопределенности и тропов, они нейтральны в стилистическом отношении.

5. Для ремарок характерна стандартизированность построения и высокая степень повторяемости в них определенных речевых средств (см., например, использование глаголов речи или глаголов движения *входит, уходит*).

Ремарки в драме достаточно разнообразны по функции. Они моделируют художественное время и пространство произведения, указывают:

— на место или время действия: *Царские палаты* (А.С. Пушкин. Борис Годунов);

— на действия героев или их интенции: *Катя выходит* (И.С. Тургенев. Месяц в деревне);

— на особенности поведения или психологического состояния персонажей в момент действия (интроспективные ремарки): *Гаев сильно смущен* (А.П. Чехов. Вишневый сад);

— на невербальную коммуникацию: *...показывая кулак* («Борис Годунов»);

— на модуляции голоса героя (*тихо, громко, с дрожью в голосе* и др.);

— на адресата реплики: *Герцог (сыну)* (А.С. Пушкин. Скупой рыцарь);

— на реплики в сторону, связанные с саморефлексией персонажа, принятием им решения и т.п.: *Дон Гуан (про себя)* (А.С. Пушкин. Каменный гость).

Ремарки, наконец, устанавливают связь между текстом драмы и воображаемым или воссоздаваемым миром прошлого, в этом случае они служат средством

создания исторического колорита: *Молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем — и ведут в спальню* (А.С. Пушкин. Русалка).

Уже в русской драматургии первой половины XIX в. ремарки утрачивают чисто служебный характер. Несмотря на предельный лаконизм ремарок Пушкина, они характеризуются новыми тенденциями, ставшими определяющими в последующей драматургии. В драматических произведениях Пушкина ремарки окончательно становятся системой, в которой один элемент обуславливает другой и соотносится при этом с компонентами текста в целом. Так, в «маленькой трагедии» «Скупой рыцарь» (сцена II) динамические ремарки образуют определенную последовательность, детализируя действия героя: *Смотрит на свое золото. Хочет отпереть сундук. Отпирает сундук. Всыпает деньги. Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.* При этом каждая из ремарок развивает один из мотивов монолога барона и текстуально переключается с ним, ср.:

Я каждый раз, когда хочу сундук

Мой отпереть, впадаю в жар и трепет...

(Отпирает сундук.)

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И в с е и х

отопру...^[316]

(Зажигает свечи

и отпирает сундуки)

³¹⁶ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1960. – Т. 4. — С. 360—361. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

Ремарки Пушкина не содержат ни тропов, ни средств выражения авторской оценки, однако в его драматических произведениях ремарка впервые утрачивает «безличность», нейтральность и стереотипность. Слова, в нее входящие, как и другие языковые средства, получают в тексте образные приращения, новые смысловые «обертоны»; ремарка становится формой воплощения художественного образа, значимого для построения всего текста или его фрагмента. Так, в драме «Русалка» (сцена «Днепр, ночь») монолог князя «Знакомые, печальные места!..» прерывается авторской ремаркой: *Идет к деревьям, листья сыплются,* — и завершается ремаркой: *Входит старик, в лохмотьях и полунагой.* Осыпающиеся листья в первой ремарке — конкретная предметная деталь, связанная с изображаемой ситуацией, и одновременно образ, символизирующий беспощадную власть времени и утраченное прошлое. Образ этот получает дальнейшее развитие в тексте и дополняется образной параллелью «прошлое — пепел»:

Что это значит? Листья,
Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом
Посыпались, как пепел, на меня.

Ремарка, обогащенная образными приращениями, оказывается во многом аналогичной слову в лирическом тексте и подчиняется закономерностям его употребления. В то же время в силу своей особой позиции в произведении экспозиционная номинативная ремарка, участвующая в варьировании образов, предполагает обязательное возвращение к ней, она требует постепенного раскрытия своего значения по мере чтения сцены (действия) и последовательно

наращивает свой смысл. Ремарка приобретает полисемантическую и выступает как один из членов образной парадигмы текста. В ремарке вариация образа всегда свернута: она «может прорывать основную ткань повествования только всплесками намеков»^[317], однако подобное ее использование превращает ремарку из чисто служебного элемента драматического текста в компонент динамической системы образов. Новаторство А.С. Пушкина в этой сфере существенно обогатило функции ремарок и расширило их выразительные возможности. Впервые в русской драматургии ремарки приобретают двунаправленность: они направлены не только на актеров, зрителя (читателя); но и на сам текст.

Значимым для драмы является и количество ремарок, сопровождающих монологи и реплики персонажей. Так, в трагедии «Борис Годунов» наибольшее число ремарок связано с образом Самозванца, в то время как монологи и реплики Бориса Годунова оформляются минимальным их количеством. Ремарки, вводящие реплики Самозванца или указывающие на его действия, разнообразны по их лексическому наполнению, выделяют различных адресатов речи или отмечают факт самоадресации, подчеркивают быструю смену эмоций героя. Такая концентрация ремарок, вводящих или сопровождающих речь Самозванца, показывает, что для раскрытия внутреннего мира именно этого персонажа драмы требуется «голос» автора. Драматический текст в этом случае сближается с текстом эпическим. Соотношение динамических ремарок в одном и том же тексте может служить средством скрытого противопоставления

³¹⁷ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М., 1991. — С. 452.

образов персонажей. Так, большое количество ремарок, характеризующих поведение Лауры в «маленькой трагедии» «Каменный гость», контрастирует с их единичностью в сценах, где действует Дона Анна.

Превращение сценических указаний в **систему** ремарок в драмах Пушкина проявилось и в заметном расширении в его пьесах «зоны молчания». «На фоне сплошного говорения героев драмы их молчание воспринимается в качестве весьма действенного художественного средства»^[318]. Ремарки Пушкина фиксируют переход речи в «тишину размышления», или отказ от речи вообще, определяющий контраст молчания и развернутых диалогов. Дальнейшее расширение «зон молчания» в драматическом тексте характерно для пьес конца XIX — начала XX в., прежде всего для пьес А.П. Чехова.

Особенно важны в драматургии Пушкина финальные ремарки произведения, занимающие **сильную позицию** в тексте. Они не только определяют развязку драмы, но и непосредственно участвуют в развитии ее ключевых мотивов и образов. Таковы знаменитая финальная ремарка в трагедии «Борис Годунов» (*Народ безмолвствует*) и заключительная ремарка «маленькой трагедии» «Пир во время чумы» (*Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость*). Характерно, что последняя ремарка отсутствует в драматической поэме Джона Вильсона, послужившей источником трагедии Пушкина. В финальных ремарках проявляется

³¹⁸ Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика. Генезис. Функционирование. — М., 1987. — С. 214.

множественность смыслов, определяющих открытость финала и требующих дополнительного толкования.

Таким образом, уже в драматургии Пушкина ремарка перестает быть нейтральным сценическим указанием, выполняющим чисто служебную функцию. Она постепенно превращается в конструктивный элемент драматического текста.

Тенденции преобразования ремарок, намеченные в произведениях А.С. Пушкина, получили дальнейшее развитие в русской драматургии XIX—XX вв. В русской реалистической драме XIX в. нормы построения и функционирования ремарок в целом строго соблюдаются, в то же время последовательно усиливаются их связи с основным текстом, их значимость для развертывания ведущих мотивов произведения и раскрытия его идейно-эстетического содержания. Ремарки окончательно приобретают системный характер, на них распространяются общие законы построения художественного текста.

Так, в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» последняя ремарка *{Немая сцена}* — важнейший компонент структуры произведения, трансформирующий динамику сценического действия в статику и развивающий мотив «окаменения». Она представляет собой развернутый контекст, все предложения которого объединены семантическими повторами. На их основе в ремарке развертываются семантические ряды «окаменение», «изумление», «предположительность» и «совместность», взаимодействующие друг с другом. Сценическое указание, как и основной текст драмы, характеризуется, таким образом, семантической композицией; ремарка трансформируется в описание, при этом она, с одной

стороны, тяготеет к лирическому тексту (для нее характерны концентрация образов, высокая степень повторяемости языковых единиц, элементы ритмизации), с другой — к тексту собственно прозаическому, для которого особенно значимо установление пространственно-временных отношений в рамках данной ситуации. Возникает некий синкретичный минитекст, выражающий символические смыслы и отражающий представленную уже у Пушкина тенденцию и к лиризации, и к эпизации драмы.

В текстах А.В. Сухово-Кобылина, где вообще очень высока степень детализации сценических указаний, расширяются образные возможности ремарок. В драме «Дело», например, именно в ремарке реализуется ряд развернутых метафор: *...Показывается князь; Парамонов ему предшествует; по канцелярии пробегает дуновение бури; вся масса чиновников снимается с своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется.* Посредством ремарок осуществляется и своеобразная деметафоризация выражения «завалить делами», порождающая сценическую гиперболу, см. явление XIX действия III драмы «Дело»:

Шум. Входит толпа чиновников с кипами бумаг, которые они от тесноты держат над головами и таким образом обступают Варравина...

Г е р ц (складывая ему бумаги). Самонужнейшие.

Ш е р ц (также складывая ему бумаги). Самонужнейшие, ваше превосходительство.

В с е ч и н о в н и к и (вместе насыпаются с бумагами)... Самонужнейшие.

Ш м е р ц (*вывертывается из канцелярии и сваливает на Варравина целую кипу*). Самонужнейшие, ваше превосходительство!..

В а р р а в и н. Ай!! (*Исчезает под бумагами...*)^[319]

Директивная функция ремарки в результате дополняется функцией собственно экспрессивной, а сценическое указание служит образным компонентом целостного текста пьесы, при этом размывается граница между ремарками как «второстепенным текстом» (Р. Ингарден) и текстом основным.

Эволюция ремарок ярко проявилась в драматургии А.П. Чехова. «Ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесенного и произнесённого слова; она знак того, что значение произносящихся слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создает знаменитое "подводное течение"»^[320].

Развитие драматургии характеризуется все возрастающей ролью ремарок в построении текста. В XX в. увеличивается объем ремарки, усложняются ее функции, в ремарках начинают активно использоваться повторы, новообразования и тропы разных типов. «В условиях бурного развития театральных форм сценические указания трансформируют театр изнутри»^[321]: в драме усиливается, с одной стороны, тенденция к эпизации текста, с другой стороны, к его

³¹⁹ Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. – М., 1959. — С. 193-194.

³²⁰ Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы // Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 13.

³²¹ Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 394.

лиризации, что находит отражение в структуре ремарок. Показательна в этом плане драматургия Л. Андреева, который неоднократно отмечал значимость ремарок для интерпретации своих пьес, см., например, его замечание о драме «Океан»: «То, что я хотел вложить в эту пьесу, я с н о и з л и р и ч е с к и х р е м а р о к»^[322]. В ремарках Андреева, с одной стороны, заметно усиливается лирическое начало, с другой стороны, они могут содержать элементы повествования, при этом нарушаются сложившиеся нормы функционирования ремарок в структуре драматического текста. В «Анатэме», например, ремарки восстанавливают сюжетные лакуны, трансформируя текст пьесы в текст синтетического типа, а настоящее сценическое дополняется формами прошедшего времени: *Всю ночь и часть следующего дня Давид Лейзер скрывался в заброшенной каменоломне, куда привел его Анатэма... К вечеру же, по совету Анатэмы, они вышли на большую дорогу и направили свой путь к востоку...*

В трагедии «Океан» именно ремарки определяют второе, «внутреннее», действие драмы и перерастают в развернутые лирические описания, насыщенные тропами. Ремарки-описания при это сочетаются с ремарками повествовательного характера. Объемная ремарка-повествование в драме «Океан» включает даже глаголь речи, которые вводят реплики персонажей, например:

Хаггарт хохочет:

³²² Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. — Л., 1980. — Т. 1. — С. 521.

— Вот ты и сказал смешное... К тебе иду я, отец-океан! *И далекий отвечает голос, печальный и важный:*

— О Хаггарт, милый мой Хаггарт...

В результате размываются границы между прозой и драмой — и драматическое произведение максимально приближается к прозаическому. Такое построение ремарок делает их обязательным компонентом текста и предполагает их внимательное прочтение.

В ремарках пьес Л. Андреева нарушаются и другие нормы и построения. В них, например, регулярно используются не только тропы, но и оценочные слова, прямо выражающие авторскую позицию, и средства субъективной модальности, ср.: *На сцене одна из комнат калбуховского проклятого дома: пустая, грязная, мерзкая...; А с чистой половины... глухо доносится визг нескольких гармоник, отрывки песен и непрерывный дробный стук каблучков. По-видимому, там пляшут, но топот настолько непрерывен, непонятен в своей непрерывности, что постепенно начинает казаться чем-то угрожающим, зловещим, небезопасным. Либо изба сейчас развалится, либо это не танцуют, а делают что-то другое... Может быть, убивают или сейчас бьют кого-то...* («Каинова печать»).

В драматургии Л. Андреева становится доминирующим принцип последовательной корреляции ремарок с основным текстом пьесы, восходящий к трагедиям А.С. Пушкина. Повторяющиеся образы объединяют ремарки и реплики персонажей. Эти повторы могут концентрироваться в одной драме или охватывать цикл пьес и, шире, все творчество писателя. Так, в ремарках большинства пьес повторяются образы,

связанные с мотивом замкнутого пространства, прежде всего образ стены, сквозной и для прозаических произведений Л. Андреева. Устойчивый характер носят «световые» и «цветовые» ремарки. В них повторяются речевые средства, создающие образ серого, мглистого, мутного, и используется контраст мрака и света, см., например: *Все более светлеет за окном, и все темнее в комнате* («Екатерина Ивановна»); *Неопределенный, колеблющийся, мигающий, сумрачный свет* («Жизнь человека»); *Мутный воздух светел и неподвижен. Отчетливо видна... только чугунная решетка; за нею... мглистый провал, бесформенное нечто* («Собачий вальс»); *...Льется ровный, слабый свет — ион так же сер, однообразен, одноцветен, прозрачен* («Жизнь человека»). Ряд «панпсихических» драм сближает образ трагического или нелепо-гротескного танца («Екатерина Ивановна», «Каинова печать», «Собачий вальс»).

Повторяющиеся ремарки могут служить лейтмотивом текста. В драме «Каинова печать» («Не убий») это, например, ремарки, развивающие образ топота, ср.: *Топот пляшущих; В избе все тот же непрерывный и зловещий топот; В избе все тот же непрерывный и зловещий топот пляшущих*^[323]. Лейтмотивом драмы «Екатерина Ивановна» служит повторяющийся в ремарках образ танца-полета. По определению автора, героиня — «танцующая женщина»: *...она пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями*^[324].

³²³ Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. — Л., 1980. — Т. 1. — С. 522.

³²⁴ Там же. — Т. 2. — С. 503.

Таким образом, принцип лейтмотива распространяется в XX в. не только на прозаический текст, где этот прием «обнажается», но и на текст драматический, причем лейтмотивное построение охватывает в нем не только монологи и диалоги, но и ремарки. В драме М.А. Булгакова «Бег», например, ремарки к каждому действию развивают образ сна и образ тьмы, ср., например, финальные ремарки сцен-«снов»: *Тьма съедает монастырь. Сон первый кончается; Тьма. Сон кончается; Сон вдруг разваливается; Тьма. Настает тишина, и течет новый сон*^[325].

В драматургии XX в. ремарки все более ярко и последовательно выражают субъективное авторское отношение к изображаемому. В то время как в прозе расширяются «права» персонажа и возрастает роль средств, передающих его точку зрения, что приводит к интенсивному развитию несобственно-авторского повествования и сказовых форм, в драме, напротив, углубляются тенденции к эпизации и лиризации. В связи с этим резко увеличивается объем ремарок, в них последовательно используются оценочные средства, средства выражения субъективной модальности, индивидуально-авторские тропы. Нарушение сложившихся норм построения ремарок в драматургии XX в. приводит к тому, что они трансформируются в описательные или повествовательные контексты разных типов. Показателен в этом плане портрет генерала Хлудова в драме М.А. Булгакова «Бег», представленный в ремарке к «Сну второму». Это большой по объему описательный контекст, для которого характерна

³²⁵ Булгаков М. Пьесы. – М., 1986. — С. 164.

концентрация повторов образных средств и средств экспрессивного синтаксиса, при этом портретное описание носит и явно аллюзивный характер, ремарка тем самым становится средством проявления интертекстуальных связей: *Человек этот лицом бел, как кость, волосы у него черные, причесаны на вечный неразрушимый офицерский пробор. Хлудов курнос, как Павел, брит, как актер, кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые. На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем... не то по-бабьи, не то как помещики подвязывали шлафрок.*

Ремарка отражает авторский голос «за кадром»: *Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит сам же на них отвечать. Когда хочет изобразить улыбку, скалится. Он возбуждает страх. Он болен — Роман Валерьянович*^[326].

Ремарка, как видим, выступает здесь как своеобразный «текст в тексте» и служит способом выражения авторской позиции.

Итак, ремарки постепенно приобретают многофункциональный характер. Они содержат указания для режиссера (и актеров) и составляют «механизм сцепления между текстом и сценой, между ситуацией, возможным референтом и текстом пьесы, между драматургией и воображаемым социальным миром эпохи»^[327]. В то же время они выступают как органический компонент художественного текста и с

³²⁶ Там же — С. 136.

³²⁷ Пави П. Словарь театра. — М, 1991. — С. 394.

течением времени активно участвуют в развертывании его образов и установлении межтекстовых связей произведения, в выражении авторской точки зрения.

Рассмотрим более подробно функционирование ремарок на материале одной драмы — пьесы А. Вампилова «Утиная охота».

Функции ремарок в пьесе А. Вампилова «Утиная охота»

«Драматургический текст, — заметил П. Пави, — это зыбучие пески, на поверхности которых периодически и по-разному локализуются сигналы, направляющие восприятие, и сигналы, поддерживающие неопределенность или двусмысленность»^[328]. К таким сигналам в пьесе А. Вампилова относятся прежде всего ремарки, которые носят развернутый характер и составляют основную часть **паратекста** драмы (паратекст — вспомогательный текст, сопровождающий диалоги и монологи персонажей и традиционно включающий список действующих лиц, описания декораций, временные и пространственные указания и др.).

Авторские ремарки в пьесе Вампилова организуют сценическое действие и определяют основной принцип ее построения — совмещение в ее структуре двух темпоральных (временных) планов: настоящего героя и его прошлого. В основе композиции драмы — переходы от одного плана к другому. Настоящее (воссоздаваемые в

³²⁸ Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 369.

сценическом действии отрезки одного дня из жизни Зилова) дополняется ретроспективными сценами — воспоминаниями героя, см., например, следующие ремарки: *Начинается его **первое воспоминание***^[329]; *Воспоминание второе; Начинается **воспоминание третье*** (выделено А.В. Вампиловым. — Н.Н.).

В пьесе использован парадоксальный прием: воспоминания героя репрезентируются в диалогах персонажей, но в сущности представляют собой внутренний монолог Зилова, который последовательно драматизируется. Для драмы «Утиная охота», таким образом, характерна ретроспективная композиция, получившая широкое распространение в мировой драматургии с 1930-х годов под влиянием кинематографа. Воспоминания «оживают» в памяти героя и реализуются в сценическом действии, при этом план прошлого доминирует в художественном времени пьесы, а герой предстает в двух ипостасях: как субъект воспоминаний (и соответственно как своеобразный аналог автора) и как действующее лицо, воспринимаемое и зрителем, и самим вспоминающим Зиловым «со стороны». Ремарки, фиксирующие переход от одного временного плана к другому, служат, как мы видим, способом создания эстетического эффекта отчуждения и сигналом двойственности личности главного героя. Основной проблемой пьесы, является проблема самоидентификации центрального персонажа.

Переход от прошлого к настоящему (и наоборот) одновременно выделяется сменой обстановочных «световых» ремарок, фиксирующих выключение или

³²⁹ Вампилов А. Прощание в июне. — М., 1977. — С. 147. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

включение на сцене света. Ср.: *Свет на сцене гаснет, передвинется круг, и сцена освещается. Начинается его первое воспоминание... Свет гаснет, круг в темноте поворачивается, и снова зажигается свет. Продолжается первое воспоминание Зилова...*

Последовательная фиксация перехода от света к тьме носит структурообразующий и одновременно символический характер; герой во внутреннем мире текста постоянно находится на границе между светом и мраком. Это пограничное положение, подчеркиваемое повторяющимися в тексте ремарками, — знак ситуации выбора, который должен сделать Зилов, и в то же время знак его раздвоенности, пребывания личности на рубеже двух миров. «Обстановочные» сценические указания служат в результате одним из важнейших компонентов образной системы текста в целом.

Световые контрасты дополняются контрастами звуковыми, «музыкальными»: ремарки последовательно фиксируют не только переходы от света к темноте, но и переход от траурной музыки к музыке *бодрой* или *развязной* (и наоборот) см., например: *Бодрая музыка внезапно превращается в траурную; Траурная мелодия, которая внезапно обрывается и после секундной паузы сменяется своим развязным вариантом.*

Для паратекста, таким образом, характерны сквозная оппозиция *траурный — бодрый (веселый)* и связанные с ней семантические противопоставления: «смерть — жизнь», «трагедия — веселость», «глубина — развязность». В то же время ремарки подчеркивают единство мелодии, которая выступает в драме в разных ритмических вариантах, причем амбивалентность ее восприятия связана опять же с образом главного героя

пьесы — Виктора Зилова. Игра, предлагаемая в пьесе «Утиная охота», оказывается близкой к карнавальной: с одной стороны, смех неразрывно связан с «серьезными» категориями, с другой стороны, они подвергаются пародированию и снижению.

Авторские ремарки определяют и переход от настоящего сценического к «видениям» героя, к сценам, порожденным его воображением. Реальное в результате сочетается с ирреальным. Сцены-«видения» повторяются в драме, образуя композиционное кольцо, ремарки при этом указывают на характер их тональности. Ср.:

Действие I

На площадке, освещенной ярким прожек-тором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова. К моменту их появления траурная музыка странным образом преобразуется в бодрую, легкомысленную... Поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но без мрачной иронии.

Действие III

Поведение лиц и разговоры, снова возникшие в воображении Зилова, на этот раз должны выглядеть без шутовства и преувеличения, как в его воспоминаниях, то есть так, как если бы всё это случилось на самом деле.

Возможности драмы, таким образом, расширяются: сценическое действие оказывается способным передать не только воспоминания героя, но и его представления. Внутренняя жизнь персонажа реализуется в сценических

эпизодах, место действия в известной мере дематериализуется, театральный монтаж представляет биографию героя как цепь отдельных, «разорванных» фрагментов, дополняемых его воспоминаниями и «видениями». Объектом театрализации в «Утиной охоте» соответственно служат не только события жизни Зилова, но и сфера его сознания, его воспоминания и грезы. В свою очередь, «реальность», воссоздаваемая в драме, также театрализована: в игру вовлечен почти каждый персонаж пьесы, что опять же подчеркивается авторскими ремарками (см. об этом далее). В результате размываются границы между реальным и мнимым, действительным и иллюзорным, настоящим и ложным. Зыбкость этих границ, отмеченная в ремарках, характерна, во-первых, для основного сценического действия и, следовательно, для внутреннего мира текста; во-вторых, для сферы сознания героя, которое, как уже отмечалось, также служит объектом театрализации. В центре внимания оказывается не целостный образ мира, а сам процесс создания этого еще не завершенного образа, а герой наделяется признаками неопределенности и интерсубъективности. Такое построение текста драмы требует активизации восприятия читателя (зрителя).

Авторские ремарки в «Утиной охоте» детально характеризуют персонажей, прежде всего главного героя пьесы. Они строятся как минитексты — описания, которые имеют самостоятельную эстетическую значимость и прямо отражают авторскую позицию, см., например:

Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в

своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда.

В описании Зилова вновь подчеркивается, как мы видим, внутренняя противоречивость героя. В то же время ремарки сближают его с другими персонажами пьесы, например с официантом Димой. Ср.: *Это ровесник Зилова и Саяпина, высокий, спортивного вида парень...* «Официант и Зилов как бы раздвоившийся на наших глазах один человек. Две стороны одной души... Только Официант и Зилов связаны с утиной охотой. Внешне — они едва ли не близнецы. И тем разительнее пропасть между различными внутренними, состояниями того и другого»^[330].

Итак, ремарки в драме Вампилова последовательно устанавливают связи между образами разных персонажей и в то же время обладают выделительной силой. Их характерологическая функция взаимодействует при этом с композиционной: ремарки соотносят образы героев пьесы, сближая их или противопоставляя друг другу. Эти ремарки «невозможно сыграть и одновременно невозможно не играть»^[331]. Паратекст (вспомогательный, служебный текст) оказывается в драме таким же значимым, как и; ее основной текст.

Ремарки выявляют сходство различных героев драмы. Близость «аликов», например, подчеркивается в тексте ремарками, объединенными употреблением в них

³³⁰ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 285.

³³¹ Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы // Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 15.

средств обобщения и совместного действия, ср.: *Все рассмеялись; Все смеются; Все уселись, кроме Кузакова; Все поздоровались.* Значение всеобщности, которое; выражается в ремарках, снимает индивидуальные различия. Мотив двойничества дополняется в пьесе мотивом безличности «аликов». Одновременно в ремарках, характеризующих действия персонажей, развивается сквозной мотив драмы, также объединяющий большинство ее персонажей, — мотив игры (фальши, подмены), ср.: *Говорит монотонно, подражая голосу из бюро погоды; Валерия (театрально)...; Саяпин вдруг мяукнул довольно искусно; Зилов изображает, играет фальшиво; Картинно причесывается.*

На фоне ремарок, в которых, последовательно повторяясь,, актуализируются семы 'театр', 'фальшь', 'представление', 'игра', выделяется контрастирующая с ними ремарка *искренне*. Эта ремарка появляется в тексте единственный раз (с ней перекликается только ремарка «с искренним огорчением» в картине второго акта) и вводит монолог Зилова, адресованный жене (причем монолог, который остается неслышанным). Такое выделение монолога, безусловно, подчеркивает его значимость в драме и отражает авторскую позицию в оценке характера героя, который часто однозначно определяется как «живой мертвец», «ходячий труп на сцене», «законченный циник», ср.:

(Искренне и страстно.) Я сам виноватая знаю... Я тебя замучил. Но, клянусь тебе, мне самому опротивела такая жизнь... Ты права, мне все безразлично. Все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Не знаю..4 Неужели у меня нет сердца?.. Я один, один, ничего у

меня в жизни нет, кроме тебя. Помоги мне! Вез тебя мне крышка...

Отметим также, что ремарки, вводящие реплики Зилова и комментирующие его действия, внутренне динамичны. Они образуют микросистемы; для которых характерны оппозиции «игра — искренность», «легкомыслие — серьезность». Ремарки, развивающие мотив игры, представлены преимущественно в ретроспективных сценах, в сценах же, связанных с настоящим Зилова, они почти отсутствуют, в них доминируют ремарки, называющие конкретные действия персонажа, фиксирующие паузы или подчеркивающие невозможность общения, разрывы дискурса, наконец, ремарки: *Чрезвычайно взволнованно; Тревожно; Нетерпеливо*. Такое распределение ремарок — знак изменения Зилова, пытающегося вырваться из мира неистинного общения, игры, круга «аликов».

В ремарках-«портретах», а также в ремарках, характеризующих поведение персонажей, проявляется, как видим, авторское «всеведение» и заметна тенденция к типизации описания, см., например, характеристику Галины: *...На ее лице почти постоянно выражение озабоченности и сосредоточенности (она учительница, а у учителей с тетрадками это нередко)*.

Авторское всеведение, однако, имеет в драме Вампилова пределы. В ремарках, характеризующих главного героя, постепенно возрастает роль средств выражения неопределенности, при этом автор моделирует возможную точку зрения зрителя (читателя). Такое строение ремарок обуславливает открытость финала драмы, ср.:

Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты...

Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся, по его лицу **мы так и не поймем.**

Ремарки, таким образом, служат «сигналами, поддерживающими неопределенность» в тексте драмы.

Открытый финал определил множественность трактовок «Утиной охоты», прежде всего оценок образа главного героя и его будущего: с точки зрения одних критиков, Зилон «прорвется наконец к желанной свободе — утиной охоте» (В.Толстых); по мнению других, Зилон «в тишине, в тумане» застрелит Диму-официанта. Существует, наконец, еще одна интерпретация финала: герой выбирает смерть Дима убьет Зилова на охоте. Друзья же Вампилова вспоминали, как драматург повторял: «Нет, я его [Зилова] не убью. Пусть живет. Это еще страшнее»^[332]. См. также мнение Е.И. Стрельцовой: «С воскресшей совестью, обретенным чувством вины и стыда Виктор Зилон остается жить»^[333]. Возможность подобной трактовки финала драмы подсказывает изменение «пейзажных» ремарок: *К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярым предвечерним солнцем.* Показательно, однако, что эта ремарка адресована читателю (режиссеру, актерам). Герой же,

³³² Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 255.

³³³ Там же. — С. 378.

постоянно отмечающий в своих репликах дождь, не замечает ни неяркого света, ни синеющей полосы неба.

Авторские ремарки, таким образом, не только развивают сквозные мотивы драмы, но и выделяют ее ключевые символы. Это образы ружья, телефона, окна, дождя.

Ружье как предметная деталь интерьера впервые отмечается в авторской ремарке после сцены, в которой Зилов передает и жене, и память об умершем отце. В последнем же действии образ ружья, соотносится с мотивом смерти, гибели героя.

Образ телефона регулярно повторяется в ремарках, фиксирующих настоящее Зилова: драма открывается телефонным звонком и завершается разговором по телефону. Именно с телефоном связано все неретроспективное действие пьесы. Телефон как средство коммуникации соединяет героя с другими людьми, с миром. Этот образ противопоставлен образу ружья, что подчеркивается: ремаркой в последнем действии:

*Он поднимается и быстро подходит к телефону. Снимает трубку. **Трубка у него в одной руке, в другой — ружье.***

— ...Кто это?.. Кто звонит? Отвечайте! (Мгновение держит трубку перед глазами... затем руку с трубкой медленно опускает вниз.) Так с ружьем и трубкой в руках некоторое время стоит у телефона.

Телефонные звонки определяют развитие действия: первый звонок неизвестного заставил Зилова проснуться и начать вспоминать, второй — помешал ему застрелиться и стал знаком продолжения жизни.

«Кто-то» звонил и в третий раз, но Зилов не подошел к телефону, воспротивился чужому влиянию на свои поступки. Он сделал свой свободный выбор: отказался играть с судьбой по ее правилам»^[334]. Образ телефона, как всякий символ, многомерен. По оценке Е. Фарыно, телефон «связывает реальность этого мира со сверхреальностью этого же мира», выступает как «носитель неких запредельных знаний и контактер с запредельностью»^[335], служит своеобразной границей между разными мирами. Эту функцию, как видим, он выполняет и в драме «Утиная охота».

Обратимся теперь к образу дождя и к такой символически детали, как окно. Окно в литературных произведениях традиционный символ «просвета», выхода в мир и одновременно дистанцирования от него. Кроме того, это и устойчивый символ сознания. «Утиная охота» — это прежде всего драма сознания, в которой антигерой пытается понять себя. В драме Вампилова закрытое окно — это символ и преграды, отделяющей героя от мира, и его «я». «Деталь-перевертыш «окно» в «Утиной охоте» выступает как действенный образ, без осмысления которого пьеса теряет достаточно ощутимую долю не только театральности, но и трагедийности»^[336]. Лейтмотивом текста является варьирующаяся ремарка: *За окном дождь*. Дождь обрекает Зилова на вынужденное «заклучение» в пустой квартире, сумрак дождливого утра служит отражением символической границы между

³³⁴ Бычкова М.Б «Утиная охота» А. Вампилова: Попытка экзистенциалистского прочтения // Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 113.

³³⁵ Фарыно Е. Введение в литературоведение. — Варшава, 1991. — С. 317.

³³⁶ Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 246.

тьмой и светом, уже обозначенной в ремарках. Образ непрекращающегося дождя связан с мотивом наказания за грехи и, возможно, очищения. Показательно, что в раннем варианте драмы (где герой носил фамилию Рябов) эти мотивы развивались в репликах персонажей. Ср.:

Р я б о в. ...Это ливень. Он долго не продержится.

И р и н а. А если он никогда не кончится?

Р я б о в. Так не бывает. Никогда еще не было... Впрочем, однажды дождь лил сорок дней. Был такой случай...

И р и н а. Когда?

Р я б о в. Давненько... Да, это было неплохое мероприятие. Все затопило водой, все, к чертовой матери. Весь мир. Спаслась только одна семейка. Разве ты никогда об этом не слышала?

И р и н а. О чем?..

Р я б о в. ...Потоп, ковчег и Арарат^[337].

В последнем действии драмы перед попыткой самоубийства Зилов открывает окно. Ср.:

Он хотел закрыть окно, но вдруг распахнул его и высунулся на улицу.

З и л о в (*кричит*). Витька!.. Куда ты?.. А как уроки? Порядок?.. Прощай, Витька... Прощай...

В драме использован интересный прием двойной адресации: герой обращается к соседскому мальчику — внесценическому персонажу — и одновременно к самому

³³⁷ Вампилов А. Избранное. — М., 1999. — С. 740.

себе в детстве (Виктор Зилов — Витька). В этом контексте вопрос: «Куда ты?» — и слова прощания приобретают множественность смыслов. Прощание с Витькой — это окончательное прощание с прежним Я, с детством, с самим собой, вопрос же как форма самоадресации служит знаком попытки самоопределения.

Итак, ремарки, составляющие основу паратекста пьесы Вампилова «Утиная охота», многофункциональны и не сводятся к чисто служебным сценическим указаниям. Они определяют основной принцип построения драмы, выделяют сквозные оппозиции текста и его ключевые символы, соотносят образы разных персонажей, сближая их или противопоставляя, развивают мотивы пьесы, наконец, выражают значимые для ее интерпретации оценочные смыслы.

Вопросы и задания

1. Прочитайте комедию Л. Петрушевской «Три девушки в голубом».
2. Какие типы ремарок представлены в тексте пьесы? Выделите ведущие типы ремарок, представленные в паратексте. Как проявляется в ремарках авторская позиция?
3. Сопоставьте ремарки первого и последнего действия комедии. Как их изменения отражают эволюцию характеров героев и развитие конфликта?
4. Определите основные функции ремарок в пьесе «Три девушки в голубом».

5. В драму введен детский голос, не принадлежащий конкретно никому из персонажей пьесы. Комедия открывается сказкой, которую рассказывает этот «детский голос»; сказки включены и в следующие картины. Определите роль этого приема в пьесе. Объясните, почему в последней, восьмой, картине пьесы детский голос уже не звучит.

Интертекстуальные связи литературного произведения

Художественный текст может рассматриваться в нескольких аспектах. Во-первых, он возникает и развертывается по поводу того или иного реального или воображаемого предмета (референта) или ситуации, о которой идет речь, этот аспект текста может быть назван **референциальным**. Во-вторых, любой текст рождается в условиях коммуникации «автор — читатель» и отображает ее: в нем учитывается возможная точка зрения адресата, используются различные средства воздействия на него, моделируется его образ. Обращение к адресату (адресатам), соотнесенность изображаемого с его «ожиданием» и оценками позволяют выделять **коммуникативный** аспект рассмотрения текста.

Однако любой текст, как и любое высказывание, не существует изолированно, вне связи с другими. Он часто возникает как отклик на уже существующее литературное произведение, как реакция на него ответная «реплика» в диалоге текстов, он включает и преобразует «чужое» слово, приобретая при этом смысловую множественность. Вспомним, например, рассказ И.А. Бунина «В одной знакомой улице...», в котором цитаты из стихотворения Я.П. Полонского служат импульсом для порождения монолога-воспоминания, членят его и играют важную роль в организации текста.

Художественное произведение приобретает необходимую смысловую полноту только благодаря его соотнесенности и взаимодействию с другими в общем **межтекстовом** (интертекстуальном) пространстве культуры, в котором текст оказывается «**мозаикой цитат**» (Ю. Кристева), «**эхокамерой**» (Р. Барт), сохраняющей «чужие звуки», «**палимпсестом**» (Ж. Женетт), где новые строки появляются поверх существовавших. В художественном тексте «переплетаются», соединяясь, знаки, восходящие к разным произведениям, сочетаются элементы других текстов-предшественников. «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, и в этом смысле **каждый текст является интертекстом**, другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях, в более или менее узнаваемых формах»^[338]. Благодаря интертекстуальным связям текст одновременно выступает и как «конденсатор культурной памяти», и как «генератор новых смыслов» (Ю. М. Лотман), которые возникают в результате преобразования цитат, диалога с литературной традицией, новых комбинаций уже известных в истории культуры элементов, см., например, стихотворение А. Еременко «Переделкино», плотность цитат в котором приближает его к центонному:

И я там был, мед-пиво пил,
Изображая смерть, не муку,
Но кто-то камень положил
В мою протянутую руку.

³³⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 88.

Одним из ключей к интерпретации рассказа И. Бунина «Чистый понедельник» служат межтекстовые (интертекстуальные) связи произведения, проявляющаяся во включении в него фрагментов других текстов или отсылки к ним. В рассказе трижды используются цитаты из «Повести о Петре и Февронии». Значимы сам выбор фрагментов из этого древнерусского текста и их последовательность. Героиня рассказа цитирует начало «Повести»: *«Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном...»* Затем приводится конец житийного текста: *«Она, не слушая, продолжала: — Так испытывал ее Бог. «Когда же пришло время ее благодной кончины, умолили Бога сей князь и княгиня преставиться им в един день. И сговорились быть погребенными в едином гробу...»* Мотиву соблазна и греха противопоставляется, таким образом, полное единство в истинной любви, прошедшей все жизненные испытания и перешедшей в вечность. Не случаен выбор цитируемого текста: Петр и Феврония воплощают образ небесного брака и являются его покровителями, хранителями целомудрия, душевной и телесной чистоты, их молитва, предстательство помогают «отражать разженные стрелы искушений диавольских» («Акафист святым Петру и Февронии», кондак 4). Само имя благоверной княгини — *Феврония* (от латинского слова *Ferbrutus* — «день очищения») — коррелирует с заглавием рассказа «Чистый понедельник» и соотносится с мотивом поиска героиней чистоты и цельности, с мотивом духовного подвига. Третья же цитата из «Повести о Петре и Февронии» — повтор первой, но это

уже оценка героя рассказа: *Конечно, красив... «Змей в естестве человеческом, зело прекрасном»*. Тема соблазна и искушения проецируется, таким образом, на отношения персонажей «Чистого понедельника»: отказавшись от «диавольского», героиня выбирает «божественное». Выбор ее находит отражение в динамике образных средств текста.

Межтекстовое пространство, объединяющее претексты (тексты-предшественники) и «новый», «младший» текст, понимается достаточно широко: оно включает не только собственно тексты литературных произведений, но и устойчивые жанровые формы, сюжетные схемы, архетипические образы и образные формулы, «чужие» высказывания, связанные с тем или иным культурным кодом. Так, в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» высказывания персонажей отсылают к идеям, утратившим на рубеже XIX—XX вв. прежнюю влияние и высоту». Реминисценция в этом случае указывает на вульгаризованный источник, фиксирует комедийную дистанцию между «оригиналом» и «списком»^[339]. В речи Прохожего, например, смешивающего Надсона с Некрасовым, используются ключевые для народничества цитаты из произведений этих поэтов, Симеонов-Пищик вульгаризирует Ницше. Одновременно в комедии Чехова обыгрываются сюжетно-композиционные схемы ряда других текстов: так, «любовный треугольник слуг (Яша — Дуняша — Епиходов) ориентирован на трио "комедии масок" (Арлекин — Коломбина — Пьеро). А в несходстве Ани и

³³⁹ Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 241.

Вари отражается полярность евангельских Марии и Марфы»^[340].

Выявление «чужих» текстов, «чужих» дискурсов в составе анализируемого произведения определение их функций составляет **интертекстуальный аспект** его рассмотрения. Соотнесенность же одного текста с другими (в широком их понимании), определяющая его смысловую полноту и семантическую множественность, называется **интертекстуальностью**.

Интертекстуальные элементы в составе художественного произведения разнообразны. К ним относятся:

- 1) заглавия, отсылающие к другому произведению;
- 2) цитаты (с атрибуцией и без атрибуции) в составе текста;
- 3) аллюзии;
- 4) реминисценции;
- 5) эпиграфы;
- 6) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение;
- 7) пародирование другого текста;
- 8) «точечные цитаты» — имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст;
- 9) «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником и др.^[341]

³⁴⁰ Там же. — С. 242.

³⁴¹ См.: *Фатеева Н.А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в

Интертекстуальный подход к художественному произведению получил особенно широкое распространение в последние десятилетия в связи с развитием концепции интертекстуальности в постструктуралистской критике (Р. Барт, Ю. Кристева и др.), однако выявление в тексте значимых для его организации и понимания цитат и реминисценций, установление его связей с другими текстами, определение и анализ «бродячих» сюжетов имеют давние и глубокие традиции (вспомним, например, школу А.Н. Веселовского в России). Объектом рассмотрения интертекстуальных связей могут служить не только современные тексты, но и тексты классической литературы, также пронизанные цитатами и реминисценциями. В то же время особый интерес вызывает интертекстуальный анализ таких текстов, для которых характерно «пересечение и контрастное взаимодействие разных «текстовых плоскостей», размывание границ между ними, текстов, где авторские интенции реализуются прежде всего в монтаже и преобразовании разнородных интертекстуальных элементов.

В рамках филологического анализа литературного произведения ограничиваются, как правило, только рассмотрением фрагментов интертекста и отдельных интертекстуальных связей. Развернутый же интертекстуальный анализ должен отвечать двум обязательным условиям: во-первых, с точки зрения Ю. Кристевой, литературное произведение должно последовательно рассматриваться «не как точка, но как

место пересечения текстовых плоскостей, как **диалог** различных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным текстом»^[342], во-вторых, текст должен рассматриваться как **динамическая система**: «Любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста... Поэтический язык поддается, как минимум, двойному прочтению»^[343].

Рассмотрим подробнее типы и функции интертекстуальных элементов — сначала в ряде художественных произведений (на материале прозы Н. С.Лескова), а затем в рассказе Т. Толстой «Любишь — не любишь».

Функции межтекстовых связей в произведениях Н.С. Лескова

Н.С. Лесков вошел в русскую литературу как один из «богатейших лексикаторов» (М. Горький). За ним давно и прочно утвердилась слава замечательного мастера сказа, писателя, виртуозно владевшего сокровищами народной речи, часто обращавшегося к словотворчеству и языковой игре. В тени, однако, остались другие особенности его стиля, прежде всего последовательное обращение к «чужим» текстам, широкое использование

³⁴² От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика. — М., 2000. — С. 37.

³⁴³ Кристева Ю. Бахтин: Слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1993. — №3. — С. 5-6.

различных образов русской и мировой литературы. Одну из задач художественного творчества Н.С. Лесков видел в том, чтобы, «ударив в старый камень священных сказаний», «источить из него струю живую и самую целебную»^[344].

Произведения писателя пронизаны цитатами из других текстов, аллюзиями и реминисценциями, часто открываются эпиграфами, устанавливающими межтекстовые переклички. К образам русской и мировой литературы отсылают и заглавия рассказов и повестей Лескова, см., например, такие заглавия, как «Леди Макбет Мценского уезда» или «Русский Телемак» (первоначальное название повести «Очарованный странник»). Для прозы писателя характерно «обнажение» межтекстовых связей его произведений, которые заметно выделяются в русской прозе второй половины XIX в. по количеству и степени плотности в тексте развернутых и «точечных» цитат.

Предельно разнообразны и источники «чужих» текстов, к которым обращается Лесков. Это Священное Писание, жития, труды отцов церкви, Пролог, апокрифы, фольклор, памятники древнерусской словесности, старообрядческие книги, произведения русской и мировой литературы от античности до второй половины XIX в., публицистика, философские сочинения и др. Ряд текстов Лескова вообще строится как стилизация, переложение или пересказ других произведений, см., например: «Легендарные характеры» и «Сошествие в ад».

³⁴⁴ Лесков Н.С. Жития как литературный источник // Н.С. Лесков о литературе и искусстве. – Л., 1984. — С. 39.

Элементы «чужих» текстов используются в прозе писателя как в авторской речи, так и в речи персонажей. Герои Лескова постоянно обращаются к образам русской и мировой литературы, проводят параллели между ситуациями, непосредственно изображаемыми в произведении, и событиями или характерами других текстов, значимых для них, ср.: — *А то «жестокие еще, сударь, нравы в нашем городе», — добавил Форов («На ножах»); — Успокойся, моя Софья Павловна, твой Молчалин жив; ни лбом не треснулся о землю, ни затылком, — проговорила Дора. — Не Молчалин он, а я не Софья Павловна («Обойденные»)*^[345].

Один и тот же образ, восходящий к претексту, может варьироваться при этом и в авторской речи, и в речи персонажей и сближать эти субъектно-речевые сферы. Так, в рассказе «Юдоль» образ Титании, восходящий к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», появляется первоначально в речи персонажа и вводит тему «странностей любви», любви-иллюзии, любви-обмана:

Англичанка опять дала паузу и потом тихо сказала:

— Титания...

Но тетя перебила скороговоркою:

— Ах, конечно, конечно!.. **Титания, дорассветная Титания, которая еще не видит, что она впотьмах целовала... осла!..**

Затем этот же образ используется уже в речи рассказчика. Метафора, основанная на «точечной»

³⁴⁵ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. — М, 1989. — Т. 6. Все цитаты, кроме специально оговоренных, приводятся по этому изданию.

цитате, служит в тексте для сопоставления двух женских характеров, ср.: *Я ее [княгиню] помню, эту «Титанию», — какая она была «нетленная и жалкая»: вся в лиловом бархатном капоте на мягчайшем мехе шеншела, дробненькая, миниатюрная, с крошечными руками...; Эта Титания [тетя Полли], очевидно, уже не придавала никакого значения миниатюрам прошлых увлечений, которые померкли в лучах озарившего ее великого Солнца Любви, светящего в вечности.*

Семантика имени собственного *Титания* при этом преобразуется и расширяется: оно обобщает и ситуации комедии Шекспира, и ситуации рассказа Лескова. В имени *Титания* в финале рассказа актуализируется уже сема 'прозрение': «дорассветная» Титания сменяется образом Титании, увидевшей свет Солнца. Через «точечную» цитату происходит смысловое обогащение всего текста.

Цитаты и реминисценции всегда моделируют определенный образ читателя, восприятие которого активизируется в результате сопоставления образов одного произведения с другим — с текстом-предшественником (претекстом). Именно на объем знаний читателя и его историко-культурную память и рассчитывает автор. Для Лескова адресат текста всегда «друг-читатель», способный узнать «чужое» слово и интерпретировать возникающие в произведении образные параллели. Значительная часть цитат поэтому вводится писателем без указания авторства, при этом многие из них используются максимально свободно, подвергаются различным модификациям и ассимилируются новым текстом: — *Характеры идут, характеры зреют, — они впереди, и мы им в подметки не годимся. И они придут, придут!*

«Придет весенний шум, веселый шум!» Здоровый ум придет, та tante («Зимний день»); Вспомните это недавно прошедшее время, когда небольшая горсть «людей, доременно растленных», проснулась, задумалась и зашаталась в своем гражданском малолетстве^[346] («Некуда»).

Преобразование цитат, как мы видим, часто связано не только со свободой передачи «чужого текста», но и с усилением обобщенности передаваемого смысла, изменением характера оценок или даже новой интерпретацией образа (см., например, изменение текста стихотворения Н. Некрасова «Зеленый шум»).

Элементы «чужих» текстов в прозе Лескова многофункциональны. Крайне редко их использование ограничивается только орнаментальной функцией. Цитаты и реминисценции прежде всего выполняют столь важную для прозы Лескова функцию **генерализации или типизации**, доводят изображаемое «до эпоса, до библейности» (А.С. Орлов). Они усиливают типичность образов или описываемых явлений, ср.: *Вдова-приказчиха сама дорого стоила: она была из тех русских женщин, которая «в беде не сробеет, спасет; коня на скаку остановит, в горящую избу войдет», — простая, здравая, трезвомысленная русская женщина, с силою в теле, с отвагой в душе («Однодум»).*

Точные или модифицированные цитаты при этом часто выражают и авторские оценки: *...он был в полном смысле слова богатырь, и притом типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий*

³⁴⁶ Ср.: Где от души моей, доременно растленной, Так рано отлетел покой благословенный... (Некрасов Н.А. Родина // Собр. соч.: В 8 т. – М., 1965. – Т. 1. — С. 68.)

дедушку Илью Муромца в прекрасной картине Верещагина и в поэме графа А. К. Толстого. Казалось, что ему бы не в рыске ходить, а сидеть бы ему на «чубаром» да ездить в лаптищах по лесу и лениво нюхать, как «смолой и земляникой пахнет темный бор» («Очарованный странник»). Типизирующая функция в этом случае совмещается с эмоционально-оценочной.

Авторская оценка, однако, чаще выражается не прямо, а на основе образных параллелей и представлений, центром притяжения которых служит персонаж и связанные с ним реалии или явления. Так, раскаяние Истомина в романе «Островитяне» подчеркивается использованием образа «Ивиковых журавлей»: *«Ага! Летят Ивиковы журавли, да, да, пора конец положить»*, — подумал Истомин, стоя с открытой головой внизу пролетающей стаи... Этот крик имеет в себе что-то божественное и угнетающее. У кого есть сердечная рана, тот не выносит этого крика, он ее разбередит.

Цитаты и реминисценции могут выступать как завершающая смысловая интенция текста или его части, см., например: *Ветер то стонет, то злится, то воет и ревет. В этих адских, душу раздирающих звуках, которые довершают весь ужас картины, звучат советы жены библейского Иова: «**Прокляни день твоего рождения и умри**»* («Леди Макбет Мценского уезда»); — *Он, наш народ... даже очень добрый, но только он пока еще не знает, как ему за что взяться, — отвечал карлик. — **Тьма, тьма над бездною... но дух божий поверх всего***^[347], — проговорил протопоп... («Соборяне»). В то

³⁴⁷ Ср.: «Земля же пуста и безвидна, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:2).

же время цитирование может вносить в текст и элементы полемики. Например, в повести «Детские годы» образы стихотворения В.Г. Бенедиктова «Перл», характеризующие молодость героя, затем отвергаются рассказчиком в зрелости. В результате в тексте возникает оппозиция образных средств, которая отражает эволюцию образа повествователя.

Образы, связанные с «чужими» текстами, порождают в произведениях Лескова новые смыслы, выражая одновременно лирическую или ироническую экспрессию: *«Да, мы народ не лиходейный, но добрый, — размышлял старик [Туберозов]... Однако же этот покой был обманчив: под тихую поверхность воды, на дне, дремал крокодил («Соборяне»).* — Ср.: *Сердце наше кладезь мрачный: / Тих, спокоен сверху вид. | Но спустись ко дну, — ужасно! | Крокодил на нем лежит!* (К. Батюшков).

В одном и том же фрагменте текста часто объединяются образы, восходящие к разным источникам и обладающие разной стилистической окраской. Их сочетание обуславливает стилистическую разноплановость, **полифонию** и ритмическое разнообразие контекста, ср.: *Тут: или быть пронзенным стрелюю, как св. Сева-стиан... или совершать преступление над преступником и презирать тех, кто тебя презирает, как сделала юная графиня Ченчи, или нестись отсюда по долам, горам, скованным морозом рекам и перелогам на бешеной тройке, вовсе не мечтая ни о Светланином сне, ни о «бедной Тане», какая всякому когда-либо мерещилась, нестись и нестись, даже не испытывая по-гоголевски «Русь, куда стремишься ты?» А просто... «колокольчик динь, динь, динь средь неведомых равнин» («Смех и горе»).* Совмещение разных

интертекстуальных элементов делает повествование в прозе Лескова более **объемным, «стереоскопичным»** и передает авторскую экспрессию разных типов в их взаимодействии. Так, например, в романе «Обойденные» для обозначения князя-крепостника и самодура первоначально используются перифрастические наименования и сравнения, источником которых служит баллада В. А. Жуковского «Эолова арфа», ср.: *Князь не изменялся. Он жил один, как владыка Морвены, никого не принимал и продолжал свирепствовать; **Могучий Орсал**^[348] не повел ни усом, ни ухом...* На фоне образов, воскрешающих мир романтических баллад, неожиданно появляются образы, отсылающие уже к другому источнику: *Какая-то простодушная Коробочка того времени приползла к нему [князю] на подушке.* Каждый из претекстов открывает новые грани в описании князя и его усадьбы, актуализирует разные ассоциации читателя и выявляет различные проявления авторской экспрессии.

Включение в текст цитат определяет и взаимодействие разных лексических пластов и разнородных грамматических средств в прозе писателя, например сочетание церковнославянизмов и диалектизмов, объединение архаичных и современных форм времени в одном контексте: *Все возлежали на муравке подле церкви. Некоторые, подобно Ионе, уже «и храпляху» («Архиерейские объезды»).*

Благодаря огромному количеству цитат язык Лескова оказывается и «смещающим», и «смешивающим времена»^[349].

«Чужой» текст всегда служит знаком той или иной культуры. Интертекст в прозе Лескова определяется не только темой произведения или изображаемой в нем ситуацией, но и характером героя или образом рассказчика. Так, например, в «Очарованном страннике» образ Груши связан прежде всего с многочисленными цитатами из цыганских песен и романсов. Аллюзивный характер носят и метафоры, которые использует в рассказе о ней Иван Северьянович: *В этой цыганское пламище-то, я думаю, дымным костром вспыхнуло, как он ей насчет свадьбы сказал.* Одновременно отношения Груши и Ивана Северьяновича рисуются при помощи образных «формул» русских народных сказок. Включенные в новую художественную систему, они сохраняют «память» об исходном жанре и в то же время оказываются динамичными. Если в сцене первой встречи с Грушенькой героиня сравнивается со Змеем-Горынычем (при этом используется нетрадиционная форма рода: *Она на меня плывет, глаза вниз спустила, как змеища-горынище, ажно гневом землю жжет*), то в сцене, предшествующей гибели Груши, герои уподобляются персонажам сказки о сестрице Аленушке и братце Иванушке:

...Начал я с невидимой силой говорить и, как в сказке про сестрицу Аленушку сказывают, которую брат звал, зову ее, мою сиротинушку Грунюшку, жалобным голосом:

³⁴⁹ Калмановский Е. С. Российские мотивы. — СПб., 1994. — С. 113.

— Сестрица моя... — говорю, — Грунюшка! Откликнись ты мне, отзовись мне; откликнись мне, покажись мне на минуточку!

Перед вечной разлукой у «водяного чертога» герои изображаются трагически разлученными братом и сестрой, этот мотив развивается в тексте и в дальнейшем:

...И обняла меня, и поцеловала, и говорит:

— Ты мне все равно что милый брат. Я говорю:

— И ты мне все равно что сестра милая...

Меняется и характер интертекста, связанный с образом Грушеньки; в ее речи в этой сцене используются уже несколько преобразованные цитаты из русских народных песен: *«Не греть солнцу зимой против летнего, не видать ему век любви против того, как я любила».*

Таким образом, интертекст в прозе Лескова выполняет **характерологическую** функцию и играет важную роль в развертывании основных мотивов произведения. В ряде случаев он выступает как **ключ к подтексту**. Например, в романе «Некуда» (глава 23) дважды цитируемый «Плач Ярославны» сближает обеих героинь, раскрывает их отношение к Райнеру и выполняет функцию проспекции — предвещает трагическую судьбу Райнера.

«Чужой» текст может служить источником сквозного мотива всего произведения. Так, история Авеля и Каина обрамляет роман «На ножах». В начале романа ее вспоминает отец Евангел, в финале произведения она повторяется в народной интерпретации: *«Звезда все видела, она видела, как Кавель Кавеля убил...»* Повтор, образующий композиционное кольцо, выделяет

ключевую для романа антитезу двух борющихся в мире начал: добра и зла.

Обращение к «чужим» текстам расширяет круг образных средств, которые использует Н.С. Лесков. Отличительной чертой его стиля является регулярное употребление в составе тропов имен литературных или мифологических персонажей, а также названий реаллий, восходящих к претекстам. Они активно используются:

— как **метафоры**: *Лариса будет моя невольница... моя рыдающая Агарь* («На ножах»); *Уставшие глаза Долинского смотрели с тихой грустью и беспредельною добротою. Это был Ноль, разлученный со своей Дамаянти* («Обойденные»);

— как **символы**: *Одновременно с тем, как благополучным течением катилось ее для многих завидное житье, тем же течением наплывал на нее поликратов перстень* («Захудалый род»);

— как **сравнения**: *Точно Офелия... Ульяна Петровна совсем забыла о мире* («Обойденные»); *...как Гамлет, сношу удары оскорбляющей судьбы* («Смех и горе»).

Особенно часто в произведениях Лескова используются именно сравнения, устанавливающие межтекстовые связи с произведениями как русской, так и зарубежной литературы, ср.: *Сумасшедший Бедуин поднял с сонных глаз веки и, взглянув на всех, точно он проспал столетие, как славный Поток-богатырь, встал и пошел в смежную круглую залу* («На ножах»); *Она, бедняга, даже ночью, как леди Макбет, по губернаторскому дому все ходила да стонала: «...Кровь на нас, кровь!..»* («Смех и горе»).

Объектом сравнения в этом случае могут служить и неодушевленные предметы, ср.: *Заложенная **шуба** тоже служила Юлии не хуже, как Кречинскому его бычок...* («Обойденные»); ***Трости** эти пали между старогородским духовенством, как библейские змеи, которых кинули пред фараоном египетские кудесники* («Соборяне»). В общекультурной плоскости в прозе Лескова, таким образом, рассматриваются и изображаемые им предметы, и животные: *Конь был что-то вроде Сампсона: необычайная сила и удаль заключалась у него в необычайных волосах* («Печерские антики»).

Другой отличительной чертой стиля Лескова является создание особого типа новообразований, которые можно назвать **интертекстуальными**. Это новообразования, которые мотивированы именами литературных и мифологических персонажей, библейских героев. Подобные новообразования носят обычно тропеический характер, так как выражают **сравнительно-уподобительное значение**, ср.: [Висленев] *постоянно пел схваченную со слуха в «Руслане» песню Фарлафа...*

— *Да, только гляди, Фарлаф, не сфарлафь в решительную минуту, — говорил ему Горданов, понимая его песню.*

— *О, не сфарлафлю, не сфарлафлю, брат* («На ножах»).

Использование интертекстуальных новообразований углубляет образную перспективу текста. В семантически емкой форме этих слов сконденсировано, как правило, большое историко-культурное содержание. Индивидуально-авторские неологизмы, вообще характерные для стиля Лескова, служат средством

свертывания образных параллелей и могут достигать огромной силы обобщения. Показательно в этом плане, например, употребление слов *марфунство*, *марфунствовать* в тексте романа «Обойденные». Эти новообразования, принадлежащие персонажу, мотивируются именем евангельской Марфы и характеризуют особенности поведения женщин, подобных ей, в отличие от Марии, не знавшей суеты «о многом»:

*А у нас пойдет **марфунство**: как? да что? да, может быть иначе нужно?.. Может быть, только мы и выслужим за свое марфунство.*

*— Опять новое слово, — заметил весело Долинский, — то раз было **комонничать**, а теперь **марфунствовать** (выделено Н.С. Лесковым. — Н.Н.); — Всякое слово хорошо, голубчик мой... если оно выражает то, что хочется им выразить...*

Интертекстуальные связи дополняются в произведениях Н. С.Лескова **интермедиальными** связями. Под интермедиальными связями понимаются связи литературного произведения с произведениями других родов искусств (прежде всего живописи и музыки), актуализированные в тексте и значимые для его построения и понимания. Так, сопоставление западноевропейских картин и древнерусских икон в экспозиции рассказа Лескова «На краю света» служит отправной точкой для развития его основных мотивов.

Таким образом, элементы «чужих» текстов и восходящие к ним образы представлены на разных уровнях художественных произведений Н.С. Лескова. Они выполняют различные функции и обладают огромным смыслом образующим потенциалом. Цитата, с

одной стороны, вмещает в себя «всю ту литературно-художественную структуру, откуда она заимствуется или куда она обращена»^[350], с другой — преобразуется в тексте Лескова и расширяет перспективу изображаемого.

Вопросы и задания

1. Обратитесь к тексту комедии А.П. Чехова «Вишневый сад». Найдите в тексте цитаты из других произведений и реминисценции.

2. Выявите открытые и скрытые реминисценции. Определите их роль в структуре драматического текста с учетом сценической условности.

3. Какие реминисценции в комедии являются пародийными? Какова их роль в тексте?

4. Проанализируйте ремарку третьего акта. Соотнесите упоминаемый в ней текст «Грешницы» А.К.Толстого с ситуациями третьего акта и пьесы в целом.

5. Найдите в пьесе «точки сходства» с сюжетикой А.Н. Островского. В чем их функция?

6. Исследователи отмечали переклички пьесы «Вишневый сад» с драмой М. Горького «На дне», создающие эффект приращения смысла. В чем вы видите эти переклички?

³⁵⁰ *Виноградов В.В.* О стиле Пушкина // Литературное наследство. — Л., 1934. — Т. 16-18. — С.153—154.

7. Согласны ли вы с мнением И.Л. Альми: «Сложные литературные ассоциации окружают фигуру Лопихина. Слова-символы — "мужик" и "топор", понимание покупки имени как акта родового торжества — наряду с добротой и желанием помочь своим социальным "оппонентам" — приближают коллизию Лопихина к схеме отношений главных героев "Капитанской дочки"»^[351].

Интертекстуальные связи рассказа Т. Толстой «Любишь — не любишь»

Для постмодернизма характерна картина мира, «в которой демонстративно, даже с какой-то нарочитостью, на первый план вынесен **полилог культурных языков**, в равной мере выражающих себя в высокой поэзии и грубой прозе жизни, в идеальном и низменном, в порывах духа и судорогах плоти»^[352]. Взаимодействие этих языков обуславливает «обнажение» элементов интертекста, которые выступают в роли конструктивного текстообразующего фактора. Новый текст уже не только ассимилирует претекст (чужой дискурс или культурный код), но и строится как его интерпретация, осмысление. Он пронизан цитатами, аллюзиями и реминисценциями, которые образуют смысловые комплексы, связанные друг с другом. Интертекстуальные элементы, восходящие к одному или сходным источникам, выделяющие одну тему

³⁵¹ Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 242.

³⁵² Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. — С. 11.

(мотив) или образ, также объединяются в комплексы, которые могут вступать в диалог.

Цитатным в рассказе Т. Толстой является уже заглавие, отсылающее к считалке-гаданию «Любишь — не любишь...». «Любовь» или «нелюбовь» в ней определяются волей случая и, таким образом, равновероятны.

Текст рассказа, для которого характерно повествование от первого лица, строится как воспоминания о детстве, при этом в повествовательной структуре последовательно используется именно детская точка зрения. Воссоздавая процесс освоения мира словом, автор как бы моделирует процесс его познания, перевоплощаясь в ребенка, «обреченного войти в круг чувственного мышления, где он утратит различие субъективного и объективного, где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность...» (С.М. Эйзенштейн)^[353].

В остранных описаниях или рассуждениях, отражающих детскую точку зрения, отчетливо выделяется граница между «своим» и «чужим» миром. «Чужой» мир представляется ребенку холодным и враждебным, «свой» — согрет теплом любимой няни: *Скорей, скорей домой! К нянечке! О нянечка Груша! Дорогая! Скорее к тебе! Я забыла твое лицо! Прижмусь к темному подолу, и пусть твои теплые старенькие руки отогреют мое замерзшее, заблудившееся, запутавшееся сердце*^[354].

³⁵³ Цит. по кн.: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976. — С. 70.

³⁵⁴ Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. — С. 22. Все цитаты в

Мифологические и сказочные образы, возникающие в сознании ребенка, отражают оба мира, которые противопоставлены в тексте, и упорядочивают их. В образной системе рассказа воссоздана картина мира ребенка, обладающая жесткой противопоставленностью оценок и неожиданно «воскрешающая» элементы мифопоэтического мышления: *Днем Змея нет, а к ночи он сгущается из сумеречного вещества и тихо-тихо ждет: кто посмеет свесить ногу?.. Комнату сторожат и другие породы вечерних существ: ломкий и полупрозрачный Сухой, слабый, но страшный, стоит всю ночь напролет в стенном шкафу, а утром уйдет в щели. За отставшими обоями — Индрик и Хиздрик...*

Ряд мифологических образов составляет первый «слой» интертекста в рассказе. Он дополняется знаками других культурных кодов и текстов.

В общем пространстве текста соотносятся и вступают в диалог интертекстуальный комплекс, связанный с образом «любимой няни Груши», и интертекстуальный комплекс, соотнесенный с образом Марьиванны, которую девочка ненавидит: *Маленькая, тучная, с одышкой, Марьиванна ненавидит нас, а мы ее. Ненавидим шляпку с вуалькой, дырчатые перчатки, сухие коржики, «песочное кольцо», которыми она кормит голубей, и нарочно топаем на этих голубей ботами, чтобы их распугать.*

Любимая няня Груша «никаких иностранных языков не знает», с ней связан мир сказок и преданий (отдельные формулы которых проникают в текст), а также воспринимаемый народным сознанием мир

Пушкина и Лермонтова: *Пушкин её [няню] тоже очень любил и писал про нее: «Голубка дряхлая моя!» А про Марьяванну он ничего не сочинил. А если бы и сочинил, то так: «Свинюшка толстая моя!»* Речь няни почти не представлена в рассказе, однако с ней связаны цитаты из произведений Пушкина и Лермонтова. Ср.:

Няня поет:

По камням струится Терек,
Плещет мутный ва-а-а-ал...
Злой чечен ползет на берег,
То-очит свой кинжа-а-а-ал...

Эти цитаты преломляются в детском сознании и преобразуются, открывая ряд аллюзийных сближений с мифологическими образами: *...Из-за зимнего облака выходит грозно сияющая луна; из мутной Карповки выползает на обледенелый бережок черный чечен, мохнатый, блестит зубами...* Межтекстовые связи в результате приобретают характер своеобразного каламбура.

Эксплицитные цитаты дополняются цитатами **имплицитными** (скрытыми) и **реминисценциями** (от позднелат. *reminiscentia*— 'воспоминание'), которые неявно (посредством отдельных образов, интонации и др.) напоминают читателю о других произведениях, см., например: *...Нянечка заплачет и сама, и подсядет, и обнимет, и не спросит, и поймет сердцем, как понимает зверь — зверя, старик — дитя, бессловесная тварь — своего собрата.* Отметим, что любимая няня, несмотря на дискурс, ее представляющий, связана с мотивами неизреченного, невербального понимания, сердцем. Она

скорее «бессловесна», ее дискурс в рассказе ассимилирует «чужие» слова (Пушкина, Лермонтова, сказок).

Интертекстуальный комплекс, связанный с образом Марь-иванны, носит более развернутый и сложный характер. Он подчеркнуто логоцентричен и включает элементы культурного кода ушедшей эпохи. В тексте в результате возникает противопоставление «теперь — тогда», «настоящее — прошлое». Если цитаты из произведений Пушкина и Лермонтова неотделимы для героини от настоящего, то речь Марьиванны она воспринимает как знак минувшего.

Повествование вбирает в себя разрозненные, внешне не связанные друг с другом реплики Марьиванны и фрагменты ее рассказов, содержащие яркие характерологические речевые средства: *«Все было так изящно, деликатно...» — «Не говорите...» — «А сейчас...»; «Ямамочке, покойнице, всегда только "вы"говорила. Вы, мамочка... уважение было. А это что же...»*

Интертекстуальный комплекс, связанный с образом Марьиванны, также включает фрагмент романа «Я ехала домой...» и стихотворения ее дяди Жоржа (три поэтических текста приведены в рассказе полностью и составляют своеобразную трилогию). Эти стихотворения представляют собой пародийное снижение романтических, неоромантических и псевдомодернистских поэтических произведений, при этом они порождают интертекстуальные связи, значимые для рассказа. Стихотворения дяди Жоржа соотносят текст с неопределенной множественностью поэтических произведений, известных читателю, и, шире, с

типологическими особенностями целых художественных систем; интертекстуальные связи в этом случае носят характер культурно-исторических, аллюзийных реминисценций.

Так, например, стихотворение «Няня, кто так громко вскрикнул, за окошком промелькнул...» соотносится с романтическими балладами и детскими «страшными» стихами, кроме того, оно отсылает читателя и к конкретным текстам — «Лесному царю» Гёте (в переводе В.А. Жуковского) и «Лихорадке» А. Фета (см. явные композиционные и ритмические переключки), а «семантический ореол» (по определению М. Гаспарова) четырехстопного хореев указывает не только на «балладную традицию», но и на традицию колыбельной^[355]. «Страшное» стихотворение дяди Жоржа неожиданно сближается с лермонтовской колыбельной, которую поет няня Груша.

Включенные в текст рассказа стихотворения дяди Жоржа объединяет общий для них мотив смерти^[356], который по-разному преломляется в них (слова *кладбище, плаха* и *топор* в первом стихотворении, *три дырки впереди* в камзоле капитана во втором, наконец, *смертный фиал, похоронная процессия, и траурная скрипка* в последнем). С образом повесившегося дяди Марьиванны связаны образы «сумрачных глубин» и «тьмы», в то же время он взаимодействует с образом «злого чечена», который выступает как его модификация-метаморфоза: *Сгинь, дядя!!! Выползешь*

³⁵⁵ См.: Гаспаров М.Л. Метр и смысл. — М., 1999. — С. 155.

³⁵⁶ Кроме того, в первом стихотворении развивается тема страха, а в двух следующих — любви.

ночью из Кар-повки злым чеченом, оскалишься под луной...

В финале рассказа концентрируются слова семантического поля 'смерть', развивающие сквозной мотив последнего стихотворения дяди Жоржа, но с темой смерти связана уже Марьиванна: *Смертной белой кисеей затягивают люстры, черной — зеркала. Марьиванна опускает густую вуальку на лицо, дрожащими руками собирает развалины сумочки, поворачивается и уходит, шаркая разбитыми туфлями, за порог, за предел, навсегда из нашей жизни...* Связь текста рассказа и претекста в этом случае реализуется уже на основе ассоциативных связей, с одной стороны, как развитие метафоры, с другой — как гипербола.

Итак, интертекстуальные комплексы, связанные с образами няни и Марьиванны, вступают в рассказе в диалог. Их оппозиция основана на нескольких признаках: «свет — тьма», «тепло — холод», «жизнь — смерть», «народное — литературное», наконец, «бессловесное общение — чужое (враждебное) слово». «Действия Марьиванны по отношению к девочке исключительно вербальны, они состоят из расспросов, прерываемых вздохами воспоминаний, и чтения стихов... Способ коммуникации [няни Груши] — телесный, тактильный, принадлежащий домашнему микрокосму, сфере, где личный непосредственный опыт играет большую роль»^[357]: *Няечка разматает мой шарф, отстегнет впившуюся пуговку, уведет в пещерное тепло детской...*

³⁵⁷ Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. — Екатеринбург, 2000. — С. 37.

На первый взгляд может показаться, что два этих выделенных интертекстуальных пространства в рассказе жестко противопоставлены. Однако первое «пространство» оказывается неоднородным: в него, как уже отмечалось, наряду с элементами сказок входят и знаки «высокой классики», оно включает и советские мифы: *И когда ей [няне] было пять лет — как мне — царь послал её с секретным пакетом к Ленину в Смольный. В пакете была записка: «Сдавайся!» А Ленин ответил: «Ни за что!» И выстрелил из пушки.* Более того, в этом интертекстуальном комплексе, как и в стихах дяди Жоржа, актуализируются смыслы «страх» («злой чечен»), «опасность», «зло», ср.: *Молчи, не понимаешь! Просто в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а ручки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову...*

В свою очередь, интертекстуальное пространство, связанное с образом Марьиванны, объединяет тексты, развивающие не только мотив смерти, но и близкие к сказочным образы, а стихотворение, открывающее «трилогию», включает образ няни и на основе метрических связей сближается с колыбельной. Образы стихотворений и дяди Жоржа «точно так же одухотворяют и упорядочивают для Марьиванны страшный и враждебный мир вокруг, как и сказочные фантазии ребенка. Парадокс рассказа в том и состоит, что антагонистами выступают... два варианта сказочности»^[358].

Холод и «тоску враждебного мира» испытывает не только маленькая героиня, но и старая Марьиванна,

³⁵⁸ Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.— С. 213.

уходящая «за предел». Текст рассказа дает, таким образом, новое осмысление включенным в него элементам претекстов. Миры, определяемые интертекстуальными комплексами, которые сопоставляются в рассказе, оказываются взаимопроницаемыми и пересекаются. Маленькая героиня связана с обоими мирами: она, с одной стороны, испытывает жажду любви и тепла, с другой — жажду слова, ср.: *Кто же был так жесток, что вложил в меня любовь и ненависть, страх и тоску, жалость и стыд — а слов не дал: украл речь, запечатал рот, наложил железные засовы, выбросил ключи!*

Противопоставление двух разных дискурсов актуализирует в рассказе метаязыковую тему — роль языка в общении и самовыражении. «Интертекстуальность становится механизмом **метаязыковой рефлексии**»^[359] (выделено Н.А. Фатеевой. — *Н.Н.*). Соотносительность же выделяемых интертекстуальных комплексов подчеркивает параллелизм, почти зеркальность ситуаций рассказа: маленькая героиня любит няню Грушу и ненавидит «глупую, старую, толстую, нелепую» Марьиванну, но при этом страдает от ее неприязни. Оказывается, однако, что другая девочка нежно любит это «посмешище» и именно в ней видит свою «дорогую нянечку»: *И смотрите — эта туша, залившись слезами и задыхаясь, тоже обхватила эту девочку, и они — чужие/ — вот тут, прямо у меня на глазах, обе кричат и рыдают от своей дурацкой любви!— Это нянечка моя! Любящая же эту девочку Марьиванна, в*

³⁵⁹ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, интертекст в мире текстов. — М., 2000. — С. 38.

свою очередь, страдает от нелюбви к ней героини, которую не понимает.

Повтор *нянечка моя* сближает в тексте субъектно-речевые планы и главной героини, и «худой» девочки: любимой *нянечкой* в результате называется в рассказе и Груша, и «нелепая» Марьиванна. Переключки ситуаций и совпадение наименований (*нянечка моя*), казалось бы, противопоставленных персонажей возвращает к цитатному заглавию «Любишь — не любишь», подчеркивающему непредсказуемость и субъективность чувства, независимость любви от законов логики. В повествование, организованное точкой зрения ребенка, вторгается голос «взрослого» повествователя, утверждающего иррациональность любви:

Это нянечка моя!

Эй, девочка, ты что? Протри глаза! Это же Марьиванна! Вон же, вон у нее бородавка!..

Но разве любовь об этом знает?

Таким образом, взаимодействие интертекстуальных элементов в рассказе «Любишь — не любишь» определяет его композиционную и смысловую доминанту, выделяет сквозные оппозиции текста, актуализирует скрытые смыслы. В свою очередь, текст произведения дает новое осмысление включенным в него претекстам.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ Т.Толстой «Река Оккервиль».

2. Выделите в нем элементы интертекста. Укажите источники претекстов.

3. Определите основные формы интертекстуальных связей (цитаты, реминисценции, аллюзии и др.).

4. К какому тексту отсылают начальная и конечная части произведения, обрамляющие рассказ? Как этот интертекстуальный комплекс интерпретирует образ героя?

5. Определите роль в тексте цитат и реминисценций из произведений М.Ю. Лермонтова.

6. Покажите связь интертекстуальных элементов и тропов текста.

7. Как преобразуются в рассказе претексты? Какую роль играет это преобразование в интерпретации рассказа «Река Оккервиль».

Комплексный анализ прозаического текста

Рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»

Итак, мы рассмотрели ряд аспектов филологического анализа текста. Они связаны с основными текстовыми категориями: целостностью, субъектностью и адресованностью (структура повествования), темпоральностью и локальностью (художественное время и пространство), оценочностью, интертекстуальностью. Каждая из этих категорий открывает путь к интерпретации произведения и может служить отправным пунктом комплексного филологического анализа текста (см. примерную схему анализа на с. 9). Комплексный анализ — это анализ обобщающего типа, который предполагает расположение композиционно-речевой структуры текста, его образного строя, пространственно-временной организации и интертекстуальных связей. *Цель* комплексного анализа — показать, как специфика идеи художественного произведения выражается в системе его образов, в составляющих текст компонентах. Как уже отмечалось, в этом случае целесообразно использовать анализ **«челночного»** характера, базирующийся на переходах от рассмотрения содержательных категорий к форме (и наоборот). При этом не следует стремиться проанализировать «все образно-языковые

параметры»^[360] художественного текста: для комплексного филологического анализа, как правило, достаточно последовательно рассмотреть несколько аспектов текста и выявить его неочевидные смыслы и системные связи составляющих его компонентов. Обратимся к комплексному анализу одного текста — текста рассказа И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» принадлежит к наиболее известным произведениям И.А. Бунина и многими критиками оценивается как вершина его дооктябрьского творчества. Опубликованный в 1915 г., рассказ создавался в годы Первой мировой войны, когда в творчестве писателя заметно усилились мотивы катастрофичности бытия, противоестественности и обреченности технократической цивилизации. Как и многие его современники, Бунин почувствовал трагическое начало новой эпохи: «Кто вернет мне прежнее отношение к человеку? — пишет он другу. — Отношение это стало гораздо хуже — и это уже непоправимо»^[361]. В интервью 1916 г. Бунин замечает: «В мире происходит огромное событие, которое опрокинуло и опрокидывает все понятия о настоящей жизни»^[362] (ср. также: «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница Библии. Дух Божий носился над землей, и земля была пуста и неустроенна»).

³⁶⁰ Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание») // Русский язык в школе. — 1993. — № 6. — С. 5.

³⁶¹ Цит. по кн.: Мальцев Ю. Бунин. — Frankfurt/M.; Москва, 1994. — С. 228.

³⁶² Там же.

Все большее значение в этот период в произведениях писателя приобретают темы рока, смерти, мотив «бездны».

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» занимает особое место в творчестве Бунина. С одной стороны, в нем наиболее полно представлены приемы, определяющие стиль писателя в этот период, а также новые тенденции развития русской прозы в начале XX в.: ослабление роли сюжета, использование принципа сквозного повтора, пронизывающего весь текст и объединяющего различные его фрагменты, активное употребление разных типов тропов и синтаксических смещений, усиление многозначности образов, актуализация связи тропа с темой или изображаемой ситуацией, наконец, обращение к ритмизованной прозе, основанной «на последовательности однородных элементов сложного интонационно-ритмического целого, со слабо маркированным синтаксическим параллелизмом, анафорами преимущественно служебных слов, отдельными подхватами и широким использованием парных и тройных слов и синтаксических групп»^[363]. С другой стороны, «Господин из Сан-Франциско» — пожалуй, единственное произведение Бунина, в котором достаточно прямо выражены авторские оценки, максимально ослаблено лирическое начало, характерное для прозы писателя в целом, использованы прозрачные аллюзии и образы-аллегии, см., например, последнюю часть рассказа:

Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал

³⁶³ Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Теория стиха. — Л., 1975. — С. 582.

Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем. Дьявол был громаден, как утес, но громаден был и корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем^[364].

В первых критических отзывах рассказ Бунина рассматривался преимущественно как развитие традиций Л.Н. Толстого, отмечалась близость этого произведения к повести «Смерть Ивана Ильича». В дальнейшем в трактовке рассказа стали преобладать социальные моменты. Между тем этот текст характеризуется многоплановостью, которая порождает разные прочтения его в социальном, психологическом и метафизическом аспектах.

Основу сюжета составляет судьба главного героя — «господина из Сан-Франциско», отправляющегося в путешествие в Старый Свет и неожиданно умирающего на Капри. Повествование в рассказе неоднородно. Объективное повествование, доминирующее в произведении, включает фрагменты текста, в которых прямо выражается субъективная авторская позиция, проявляется ироническая или риторическая экспрессия; это сочетается с контекстами, организованными точкой зрения персонажа, отдельные оценки которого проникают в речь повествователя; ср.:

Утреннее солнце каждый день обманывало: с полудня неизменно серело и начинал сеять дождь, да все гуще и холоднее; тогда пальмы у подъезда отеля блестяли жестью, город казался особенно грязным и

³⁶⁴ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М, 1966. — Т. 4. — С. 327. Все цитаты приводятся по этому изданию.

тесным, музеи чересчур однообразными, сигарные окурки толстяков-извозчиков в резиновых, крыльями развевающихся по ветру накидках — нестерпимо вонючими, энергичное хлопанье их бичей над тонкошеими клячами явно фальшивым... а женщины, шлепающие по грязи, под дождем с черными раскрытыми головами, — безобразно коротконогими.

Точка зрения главного героя (как правило, оптическая или оценочная) взаимодействует в тексте с другими точками зрения, создавая объемность, «стереоскопичность» описаний, поражающих богатством деталей.

Для синтаксиса рассказа характерно особое объемно-прагматическое строение: абзац — основная композиционно-стилистическая единица текста — включает здесь обычно несколько сложных синтаксических целых или строится как последовательность многочленных сложных предложений, каждое из которых содержит развернутые ряды насыщенных тропами описаний различных реалий.

Тропы концентрируются на небольшом пространстве текста и отражают множественность и подвижность точек зрения, динамику самих реалий, воспринимаемых конкретным наблюдателем; ср., например: *...в бинокль уже виден был кусками сахара насыпанный у подножия чего-то сизого Неаполь...; Неаполь рос и приближался; музыканты, блестя медью духовых инструментов, уже столпились на палубе и вдруг оглушили всех торжествующими звуками марша.* Объемность абзацев в рассказе неслучайна: с одной стороны, она определяет особый ритм повествования, с другой — отражает «слитность» изображаемого, которая свидетельствует об

«утрате цельности» в восприятии мира, «потерявшего центр своего единства» (Г. П. Федотов). Это особенно ярко проявляется в контекстах, организованных точкой зрения главного героя. Для композиции рассказа, таким образом, характерно использование приема монтажа, который в ряде случаев создает эффект замедленной съемки.

Описываемые реалии часто не различаются в тексте по степени значимости, их иерархия не устанавливается. В тексте одинаково важны и, таким образом, равноположны и реалии, связанные с самим «господином из Сан-Франциско», и бесконечно разнообразные реалии окружающего его мира. Их описания обнаруживают цепь соответствий и открывают скрытые от поверхностного и рационалистического взгляда героя «души» вещей.

Образ главного героя лишен у Бунина личностного начала: он не имеет имени (не названы по имени также его жена и дочь), предыстория его не содержит никаких индивидуализирующих черт и оценивается как «существование», противопоставленное «живой жизни»; телесный образ сводится к нескольким ярким деталям преимущественно метонимического характера, которые выделяются крупным планом и, развивая мотив цены (стоимости), подчеркивают материальное начало: *...золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью — крепкая лысая голова.* При этом лейтмотивной деталью, сопровождающей развитие образа героя и приобретающей символический характер, становится блеск золота; ср.: *...нижняя челюсть его отпала, осветив весь рот золотом пломб; Хриплое клокотанье, вырывавшееся из открытого рта, освещенного отблеском золота, слабело...*

В рассказе нет развернутой речевой характеристики героя, почти не изображается его внутренняя жизнь. Крайне редко передается и внутренняя речь героя. Только один раз в описаниях «господина из Сан-Франциско» появляется слово *душа*, однако оно используется в оценочной авторской характеристике, отрицающей сложность мировосприятия героя: *...в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств...*

«Господин из Сан-Франциско» «живет в конечном, он боится притяжения бесконечного. Он, правда, признает бесконечность роста экономического могущества, но это единственная бесконечность, которую он хочет знать, от бесконечности духовной он закрывается конечностью установленного им порядка жизни»^[365]. Герой рассказа изображается отчужденным от мира природы и мира искусства. Его оценки или подчеркнута утилитарны, или эгоцентричны и не предполагают даже попытки постижения другого мира или другого характера. Его действия характеризуются повторяемостью и автоматизмом реакций. Образ «господина из Сан-Франциско» предельно «овнешнен». Душа героя мертва, а его «существование» — это исполнение определенной роли: не случайно в сцене приезда на Капри используются сравнения, развивающие образную параллель «жизнь — театр»; ср.:

Застучали по маленькой, точно оперной площади... их деревянные ножные скамеечки, по-птичьему засвистала и закувыркалась через голову орава мальчишек — и как по сцене пошел среди них господин

³⁶⁵ Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека // Царство духа и царство кесаря. — М., 1995. — С. 109.

из Сан-Франциско к какой-то средневековой арке подлитыми в одно домами...

Герой последовательно рисуется как «новый человек» механистической цивилизации, лишенный внутренней свободы, жизни духа, отчужденный от бесконечного богатства непосредственного и гармоничного восприятия жизни. В соотношении с текстом всего рассказа ключевое слово заглавия *господин*, которое используется как единственная устойчивая номинация героя, обогащается дополнительными смыслами и реализует добавочные значения «повелитель», «властелин», «хозяин». В характеристиках героя в первой части текста соответственно повторяются слова с семантическими компонентами «власть», «обладание», «право», «порядок»; см., например: *Он был твердо уверен, что имеет полное право на отдых, на удовольствия...; Он был довольно щедр в пути и потому вполне верил в заботливость всех тех, что кормили и поили его, с утра до вечера служили ему, предупреждая его малейшее желание, охраняли его чистоту и покой.*

Как объекты «присвоения» герой воспринимает не только материальные, но и духовные ценности. Показателен в этом плане иронический перечень целей путешествия «господина из Сан-Франциско», максимально расширяющий пространство текста:

В декабре и январе он надеялся наслаждаться солнцем Южной Италии, памятниками древности, тарантеллой, серенадами бродячих певцов и тем, что люди в его годы чувствуют особенно тонко, — любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной... входили в его планы и Венеция, и

Париж, и бой быков в Севилье, и купанье на английских островах, и Афины, и Константинополь, и Палестина, и Египет, и даже Япония.

Призрачность власти и богатства обнаруживается перед лицом смерти, которая в рассказе метафорически сближается с грубой силой, «неожиданно... навалившейся» на человека (ср.: *Он хрипел, как зарезанный...*) Преодолеть смерть способна только духовная личность. «Господин из Сан-Франциско» не стал ею, и его смерть изображается в тексте только как гибель тела. «Последние мгновения жизни господина предстают как жестокий и гротескный танец смерти», в котором кружатся косые линии, «углы и точки»^[366]: *Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха — и дико захрипел... голова завалилась на плечо и замоталась, грудь рубашки выпятилась коробом — и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то.*

Рассказ Бунина ориентируется на жанровую модель притчи. Признаки утраченной героем при жизни души появляются уже после его смерти: *И медленно, медленно, на глазах у всех, потекла бледность по лицу умершего, и черты его стали утончаться, светлеть...* Изображение смерти в рассказе Бунина, таким образом, парадоксально: жизнь героя интерпретируется как состояние духовной смерти, а физическая смерть несет в себе возможность пробуждения утраченной души. Описание умершего приобретает символический характер, каждая деталь в нем многозначна: *Мертвый*

³⁶⁶ Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И.А.Бунина. — Екатеринбург, 2000. — С. 134.

остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене...

Преобразуется, резко расширяясь художественное пространство рассказа: земное пространство дополняется небесным. Герой изображается на фоне неба, образ «синих звезд», глядящих с высоты, сквозной в произведениях Бунина, носит традиционный характер: образ «огней небес» — света, сияющего во тьме, является символом души и поисков «духа». Образ беззаботного сверчка развивает мотив «живой жизни», противопоставленной в тексте бесцельному напряженному труду, накопительству, мертвящему порядку. Этот мотив связан в рассказе с изображением итальянцев; ср.:

Но утро было свежее, на таком воздухе, среди моря, под утренним небом, хмель скоро улетучивается и скоро возвращается беззаботность к человеку...; Торговал только рынок на маленькой площади — рыбой и зеленью, и были на нем одни простые люди, среди которых, как всегда, без всякого дела стоял... высокий старик-лодочник, беззаботный гуляка и красавец...

Заметим, что путешественники, которых покинул господин из Сан-Франциско, продолжая свой путь, не встречаются ни с беспечным лодочником Лоренцо, ни с абруццкими горцами. Они посещают «остатки» дворца императора Тиберия. Образ руин, нависающих над обрывом, — деталь, обладающая в тексте перспективной силой: она подчеркивает непрочность современной цивилизации, ассоциативно указывает на обреченность пассажиров «Атлантиды». Поездка их в горы заканчивается «не открытием и свободой, а

руинами»^[367], образ которых развивает тему смерти (гибели) и связывает историческое прошлое и настоящее героев рассказа.

Следующая композиционная часть текста — путешествие тела «господина из Сан-Франциско»:

Тело же мертвого старика из Сан-Франциско возвращалось домой, в могилу, на берега Нового Света. Испытав много унижений, много чело-[246]-веческого невнимания, с неделю пространствовав из одного портового сарая в другой, оно снова попало наконец на тот же знаменитый корабль, на котором так еще недавно, с таким почетом везли его в Старый Свет. Но теперь уже скрывали его от живых...

Показательно, что оценка отношения к герою и при его жизни, и после смерти (почет — невнимание) связывается не с именем лица, а со словом *тело*: героем рассказа оказывается сначала живое тело, лишенное духовной жизни, а затем просто мертвое тело. Тема власти сменяется темой невнимания и равнодушия живых к умершему. Так, смерть «господина из Сан-Франциско» характеризуется ими как *происшествие, неприятность, пустяк*, а описаниям их действий свойственна сниженная стилистическая тональность (*замять происшествие, умчать за ноги и за голову, всполошить весь дом...*). Деньги, сила, почет оказываются фикцией. В связи с этим особое преломление получает в тексте образная параллель «жизнь—театр»: слова «господина из Сан-Франциско» повторяются в своеобразном спектакле, который

³⁶⁷ Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И.А.Бунина. — Екатеринбург, 2000. — С. 136.

коридорный Луиджи разыгрывает для горничных. Великой тайны смерти не существует уже не только для «господина из Сан-Франциско», но и для окружающих. Существенно меняются и номинации героя в последней части рассказа: слово *господин* или отрицается, или сопровождается отчуждающим местоимением *какой-то*; дважды используется словосочетание *мертвый старик*, наконец, завершает текст отстраненная фразовая номинация: *то, что стоит глубоко, глубоко... на дне темного трюма*. Цепочка номинаций в рассказе, таким образом, отражает путь героя, «возлагавшего все надежды на будущее», не жившего, а «существовавшего» в настоящем, — к небытию. Путь этот завершается «в мрачных и знойных недрах корабля», а «недра» связываются в рассказе Бунина с мотивом ада.

Образ «господина из Сан-Франциско» несет в себе обобщающий смысл. Его типичность, отмеченная уже в первых критических отзывах^[368], подчеркивается в тексте регулярным использованием лексико-грамматических средств со значением обобщения и повторяемости; см., например, описание дня на «Атлантиде»:

...Жизнь на нем [корабле] протекала весьма размеренно: вставали рано... накинув фланелевые пижамы, пили кофе, шоколад, какао; затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам, дыша холодной свежестью океана, или играть в шеффльборд и другие игры для

³⁶⁸ Ср.: «Образ героя... намеренно выдержан в тонах общей типичности» // Русское богатство. — 1917. — № 8— 10. — С. 317.

нового возбуждения аппетита, а в одиннадцать — подкрепляться бутербродами с бульоном; подкрепившись, с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака... следующие два часа посвящались отдыху...

План обобщения, расширяющий изображаемое, создается преимущественно на основе прямых (точных) и модифицированных повторов, пронизывающих весь текст. Для построения рассказа (характерно композиционное кольцо: описание плавания на «Атлантиде» дается в начале и в конце рассказа, при этом варьируются одни и те же образы: **огни корабля (огненные глаза), прекрасный струнный оркестр, нанятая влюбленная пара.**

Среди повторяющихся образов выделяются образы-архетипы и образы цитатного характера. Это образ **океана**, символизирующий **море жизни** и связанный в мифопоэтической традиции с темой смерти, восходящие к Апокалипсису образы **«трубных звуков»**, **«пустыни»** и **«гор»**. Образы Апокалипсиса — откровения о конце истории и Страшном суде — вводят в текст эсхатологическую тему, связанную уже не с судьбой отдельного человека, а с онтологическими началами жизни в их диалектике и борьбе. С этими образами в тексте соотносятся повторяющиеся образы, развивающие мотив ада:

*На баке поминутно **взвивала с адской мрачностью и взвизгивала ; с неистовой злобой сирена; стенала удушаемая туманом сирена...;** мрачным и знойным недрам **преисподней, ее последнему, девятому кругу** была подобна **подводная утроба парохода** — та, где глухо гоготали*

*исполинские топки...; В самом низу, в **подводной утробе** «Атлантиды», тускло блистали сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин, **той кухни, раскаляемой исподу адскими топками...***

Образ ада имеет в тексте рассказа сложную структуру: он строится как образное поле, в центре которого ядерный образ; с ним прямо или ассоциативно связаны другие, частные образы, являющиеся его конкретизаторами или распространителями: *мрак, огонь, пламя, раскаленные зевы, жерло, бесконечно длинное подземелье* и др. Взаимодействуя друг с другом, они передают устойчивые представления об аде как темном мире за пределами божественного, где царят «огнь вечный», тьма и «скрежет зубов». В то же время ключевой образ ада получает в рассказе и социальную интерпретацию. «Ад» — метафора, используемая для характеристики непосильного труда матросов: *...глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени...*

Конфликты в рассказе предельно обнажены. Пароход «Атлантида» — это обобщенный образ современного писателю мира, л отражающий его социальную модель с противопоставлением «верхних» и «нижних» этажей жизни; ср. со следующей записью в дневнике В.Н. Муромцевой-Вуниной: «Зашел разговор о социальной несправедливости. Лицеист был правого направления. Ян [И.А. Вунин] возражал: "Если разрезать пароход вертикально, то увидим: сидим, пьем вино, беседуем на разные темы, а машинисты в пекле, черные от угля, работают и т.д. Справедливо ли это? А главное,

сидящие наверху и за людей не считают тех, кто на них работает"»^[369]. Показательно, что в структуре текста при описании «многоярусного парохода» последовательно учитывается пространственная точка зрения «всевидящего» повествователя, взгляд которого проникает и в «уютные покои... на самой верхней крыше», и в «самый низ, в подводную утробу "Атлантиды"». Прием монтажа, делающий возможным «вертикальный разрез» парохода, одновременно выражает авторские оценки, обнаруживает контраст «верхнего» и нижнего» миров. В описании же «средины» парохода, связующей эти миры, развивается мотив обманчивости видимого, иллюзорности внешнего благополучия. Обозначаемые признаки обнаруживают свою противоположность, в описании концентрируются оксюморонные сочетания и семантически противоречивые сравнения, ср.: «грешно-скромная девушка», «нанятые влюбленные», «красавец, похожий на огромную пиявку». Социальный конфликт в рассказе, однако, есть проявление более общего конфликта — вечной борьбы добра и зла, воплощаемых в тексте в образах Дьявола и Богоматери; ср.:

Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему... за... кораблем. Дьявол был громаден, как утес...

...Над дорогой, в гроте скалистой стены Монте-Соляро, вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, мать бо-жия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к

³⁶⁹ Цит. по кн.: Устами Буниных. — Франкфурт на/М., 1972. — Т. 1. — С. 81.

небу, к вечным и блаженным обителям трижды благословенного сына ее.

Для обобщающего образа современного мира оказываются значимыми повторы единиц с семантическим компонентом «языческий», которые связывают композиционное кольцо рассказа — описание «Атлантиды» — с описанием Капри; ср.: *Океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира... похожего... на огромного **идола**; ...гигант-командир, в пароходной форме, появился на своих мостках и, как **милостивый языческий бог**, приветственно помотал рукой пассажирам; Но тут **зычно, точно в языческом храме**, загудел по всему дому второй гонг; ...надо всем кораблем восседал его грузный **водитель, похожий на языческого идола**.*

На основе повторов в тексте возникают образные параллели «капитан — языческий идол», «пассажиры — идолопоклонники», «отель (ресторан) — храм». Современная эпоха изображается Буниным как господство нового «язычества» — одержимость пустыми и суетными страстями и порабощенность, «возвращение» к «неможным и бедным вещественным началам» (Ап. Павел. Послание к Галатам 4:9)^[370]. Именно поэтому такое большое место в рассказе занимают развернутые описания занятий пассажиров «Атлантиды», в которых актуализируется сема «порок»: это мир, где царят сластолюбие, чревоугодие, страсть к роскоши, гордыня и

³⁷⁰ Ср. со следующей записью в дневнике И.А. Бунина (от 12 (25) января 1922 г.): «Христианство погубило, и язычество восстановилось уже давным-давно, с Возрождения. И снова мир погубнет...» (Бунин И. Лишь слову жизнь дана. — М, 1990. — С. 133).

тщеславие. «Мертвенно-чистыми» оказываются в нем музеи, «холодными» — церкви, в которых только «огромная пустота, молчание, тихие огоньки семисвечника»; храмом становится ресторан, а любовь заменяется игрой в нее.

Лжи и фальши современной цивилизации, погружающейся «во тьму», противопоставляется естественность абруццских горцев, слитых с миром природы и связанных в тексте с образом света: *Шли они — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем...*

Однако образы двух горцев, радостных, наивных и смиренных сердцем, связаны скорее с прошлым, что подчеркивается деталями, указывающими на древность их одежды и инструментов: *У одного под кожаным плащом была волынка, — большой козий мех с двумя дудками, у другого — нечто вроде деревянной цевницы...*

Современную же технократическую цивилизацию символизирует «многоярусный, многотрубный» корабль, пытающийся одолеть «мрак, океан и вьюгу» и оказывающийся во власти Дьявола. Характерно, что само название корабля повторяет название затонувшего когда-то острова и погибшей при этом цивилизации. Мотив обреченности «Атлантиды», ее возможной гибели и разрушения связан в тексте, с одной стороны, с образами, варьирующими тему смерти: «бешеной вьюги, проносившейся, как погребальная месса», «траурными горами океана», «смертной тоски» сирены, а с другой — с образами Апокалипсиса. Не случайно только в издании

1953 г. И.А. Бунин снял эпиграф из Апокалипсиса («Горе тебе, Вавилон, город крепкий!»), предварявший во всех прежних редакциях текст рассказа. Источник эпиграфа — рефрен плача «царей земных», купцов и моряков о Вавилоне. «Вавилонской блуднице» в Апокалипсисе вменяется в вину, что «славилась она и роскошествовала», за что ей воздается столько же «мучений и горестей»: «...придут на нее казни, смерть и плач, и голод, и будет сожжена огнем» (Апокалипсис, 18:8). Таким образом, рассказ И.А.Бунина «Господин из Сан-Франциско» содержит предостережение и пророчество о страшных потрясениях, о суде над бездуховностью, внутренней несостоятельностью и ложью Нового Вавилона, о его разрушении и грядущей гибели. В сильную позицию текста вынесены три ключевые для текста слова: *мрак, океан, вьюга*, — завершающие рассказ и отсылающие к этим же лексическим единицам в первой его композиционной части. «Смерть, непознанная, непознаваемая природа и ужасная, вышедшая из-под воли цивилизация, — вот те страшные силы, которые сливаются в одном аккорде в заключительной фразе рассказа»^[371]. Тема смерти отдельного человека объединяется в рассказе с темой возможной гибели современной цивилизации. Переплетение этих тем отражается и в пространственно-временной структуре произведения: пространство героя в рассказе максимально сужается (от безграничных просторов Америки и Европы — к «содовому ящику» в трюме) и становится закрытым, в то же время образ океана расширяет художественное

³⁷¹ Сливичкая О.В. Проблема социального и космического зла в творчестве И.А. Бунина: «Братья» и «Господин из Сан-Франциско» // Русская литература XX века: Дооктябрьский период. — Калуга, 1968. — Сб. 1. — С. 134.

пространство всего текста и во взаимодействии с образом неба делает его бесконечным. Время героя, характеризующееся повторяемостью и цикличностью, наличием рокового предела, сближается с историческим временем (см. отступление об императоре Тибериусе). Включение же в текст образов Дьявола, Богоматери, неба и ада устанавливает в нем план вечного.

Если тема смерти «господина из Сан-Франциско» развивается преимущественно на основе прямых авторских оценок, то вторая тема — тема обреченности технократической цивилизации — связана, как мы видим, с взаимодействием повторов и движением сквозных семантических рядов в тексте. Выделению этой темы способствует усиление ритмизации в контекстах, с ней непосредственно связанных (прежде всего в «композиционном кольце»), причем, по наблюдениям В.М. Жирмунского, «ритмическое движение подчеркивается обилием аллитераций. В некоторых случаях эти аллитерации, подкрепленные расширенными созвучиями внутри слов, приобретают специфическую звуковую экспрессивность, например: *последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где гулко гоготали исполинские топки, пожиравшие... груды каменного угля...*»^[372].

Текст рассказа насыщен различными видами повторов, в нем взаимодействуют повторы лексические, звуковые, деривационные (словообразовательные), повторы грамматических форм и сходных по структуре тропов, ср: *Он сидел в золотисто-жемчужном сиянии этого чертога за бутылкой вина, за бокалами и*

³⁷² Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Теория стиха. — Л., 1975.— С. 583.

бокальчиками тончайшего стекла...; мужчины до малиновой красноты лиц накуривались гаванскими сигарами и напивались ликерами в баре...; к подъездам гостиниц уже вели маленьких мышастых осликов под красными седлами, на которые опять должны были нынче, проснувшись и наевшись, взгромоздиться молодые и старые американцы и американки, немцы и немки...; и опять, опять пошел корабль в свой далекий морской путь.

Единицы с повторяющимися семантическими компонентами объединяются в ряды, которые или образуют семантические кольца, или развертываются линейно, пронизывая весь текст и создавая его лейтмотивы.

Лейтмотивность строения текста проявляется в актуализации повторов, в последовательном или прерывистом развитии сквозных образов, в распространении их на разные сферы изображаемого. Так, например, мотив смерти объединяет образы «господина из Сан-Франциско», города, «Атлантиды» и отдельных ее пассажиров, ср.: *на борту «Атлантиды» появился новый пассажир, возбудивший к себе общий интерес, — наследный принц одного азиатского государства... слегка неприятный — тем, что крупные **усы сквозили у него, как у мертвого.***

Однотипные образные средства сближают разные планы текста и участвуют в развертывании его ключевых оппозиций.

Повторы, таким образом, не только несут в произведении важную смысловую нагрузку, но и играют конструктивную роль. Они выделяют ведущие темы рассказа и актуализируют его интертекстуальные связи,

прежде всего связи с Библией и «Божественной комедией» Данте. В результате реально-бытовой план произведения дополняется символическим и метафизическим планами. Такое построение рассказа во многом сближает прозаический текст с поэтическим и свидетельствует о новых тенденциях в развитии русской прозы XX в.

Вопросы и задания

1. Прочитайте рассказ И.А. Бунина «Чистый понедельник».
2. Определите тип повествования.
3. Проанализируйте композицию рассказа.
4. Выделите сквозные оппозиции, организующие текст.
5. Рассмотрите речевые средства создания образа героини. Какие повторяющиеся средства используются в тексте? Какова их роль?
6. Выделите пространственные и временные образы, связанные с героиней и повествователем. В чем их различие?
7. Проанализируйте интертекстуальные связи рассказа. Какова их роль в организации текста?
8. Какое место занимает рассказ «Чистый понедельник» в цикле «Темные аллеи»?

Список рекомендуемой литературы

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Болотова Н. С. Филологический анализ текста. — Томск, 2001. — Ч. 1.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. - М., 1991.

Долинин К. А. Интерпретация текста. — М., 1985.

Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. — СПб., 2001.

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской прозе XIX —XX вв. — Л., 1994.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972 (и др. изд.).

Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999.

Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. — М., 1988.

Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. — М., 1996.

Тюпа В. И. Анализ художественного: Введение в литературоведческий анализ. — М., 2001.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970 (и др. изд.).

Хализев В.Е. Драма как род литературы. — М., 1986.

Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 1999-

Шанский Н.М., Махмудов Ш.А. Филологический анализ. — СПб., 1999.

194086

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Н.А. НИКОЛИНА **ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ТЕКСТА**

Рекомендовано

*Учебно-методическим объединением по
специальностям педагогического образования в качестве
учебного пособия для студентов педагогических вузов,
обучающихся по специальности 032900 — Русский язык и
литература*

УДК 800.005(075.8)

ББК 81.2-5я73

Н63

Рецензенты:

доктор филологических наук, доцент кафедры
русского языка Бурятского государственного
университета *Хамаганова В. М.*;

кандидат филологических наук, доцент, зав.
кафедрой русского языка Глазовского государственного
педагогического института *Позерт И.Н.*

Николина Н.А.

Н63 Филологический анализ текста: Учеб. пособие
для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.:
Издательский центр «Академия», 2003. — 256 с.

ISBN 5-7695-0954-6

Учебное пособие знакомит студентов с различными приемами анализа текста, его разных жанров, формирует у них представления об основных понятиях современной лингвистической поэтики, а также вырабатывает навыки анализа различных видов текста. Теоретические понятия раскрываются на конкретном материале. Для анализа привлекаются художественные произведения русских писателей XIX —XX вв.

Книга может быть интересна также преподавателям средних школ и колледжей.

УДК 800.005(075.8)

ББК81.2-5я73

ISBN5-7695-0954-6

©Николина Н.А., 2003

© Издательский центр «Академия», 2003

Учебное издание

Николина Наталия Анатольевна

Филологический анализ текста

Учебное пособие

Редактор *М.Л. Береснева*

Ответственный редактор *Г.Е. Конопля*

Технический редактор *Е.Ф. Коржуева*

Компьютерная верстка: *Г.М. Татур*

Корректоры *О.В. Куликова, Л.Л. Липова*

Изд. № А-233. Подписано в печать 05.12.2002.
Формат 60x90/16.

Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Гарнитура
«Таймс». Усл. печ. л. 16,0.

Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 -10 000 экз.). Заказ
№**2390**.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский
центр «Академия».

Санитарно-эпидемиологическое заключение №
77.99.02.953.Д.002682.05.01 от 18.05.2001. 117342,
Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс:
(095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом
комбинате.

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

Примечания

1

Выделения в цитатах, которые будут встречаться в дальнейшем, принадлежат автору учебного пособия,

2

Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С.306.

3

Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. — М, 1995. — С. 18.

4

Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С.70.

5

Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1997. — Т. 5. — С.С. 287.

6

Гадамер Х.Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 527.

7

Гадамер Х.Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 215.

8

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999. — С.132.

9

Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического Рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского ун-та. — Саратов, 1923. – Т. I. – Вып. 3. — С.59.

10

Объем сообщаемых теоретических сведений различен, что определяется учетом знаний студентов по теории литературы и теории текста.

11

Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Уч. зап. Саратовского ун-та. — Саратов, 1923. — Т. 1. — Вып. 3. — С. 59.

12

Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. — СПб., 2001. — С. 193.

13

Анненский И.Ф. Избранные произведения. — М., 1988. — С. 374.

14

Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С. 70.

15

Там же. — С. 70.

16

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 18.

17

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 136. *Зюпа В. И.* Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 38.

18

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — М, 1972. — С. 23.

19

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 254.

20

Бовин Г.И. Речевой жанр как средство индивидуации // Жанры речи. — Саратов, 1997. — С. 13.

21

См., например, перечень свойств текста в работе: *Beaugrande R., Dressier W. Introduction to textlinguistics.* — N.Y., 1981.

22

Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001. — С. 120.

23

Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М., 2001. — С. 120.

24

Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 248 — 249.

25

Державин Г.Р. Стихотворения. — М., 1958.

26

«*Жерло...* от той же основы, что *жрать, горло. Жерло* буквально — "глотка, пасть"» (*Шанский Н.М., Боброва Т.А.* Этимологический словарь русского языка. — М., 1994. — С. 87).

27

Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира: (Модели пространства, времени и восприятия). — М., 1994. — С. 88.

28

Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. — М., 2002. — С. 418.

29

Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999. — С. 233.

30

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 204. Под *селекцией* понимается выбор, который осуществляется на основе подобия, под *комбинацией* — соединение.

31

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. - Л., 1969. — С. 332.

32

Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. — М., 1967. — С. 411.

33

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 407.

34

Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М., 1959. — С. 6.

35

Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. — М., 1957. — С. 27.

36

Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А.Бунина «Легкое дыхание») // Русский язык в школе. — 1993. — № 6. — С. 5.

37

Виноградов В.В. О языке художественной прозы // Избр. труды. — М., 1980.

38

Волошинов В.Н. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. — Л., 1930. — С. 226.

39

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. — С. 120.

40

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 406.

41

Там же. — С. 14-18.

42

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. — СПб., 1996. — С. 384.

43

Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — Л., 1928. — С. 175.

44

Там же. — С. 181.

45

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 428.

46

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 230.

47

Dellofre F. La nouvelle // Litterature et genre litteraires. — Paris, 1978. — P. 77.

48

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 122.

49

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.; Л., 1931. — С. 162.

50

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 363.

51

Предложено М.М. Бахтиным.

52

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 73.

53

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 73.

54

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 252.

55

Радзиевская Т. В. Ведение дневника как вид коммуникативной деятельности // Референция и проблемы текстообразования. — М., 1988. — С. 115.

56

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 398.

57

В прозе XVIII в. активно использовалось повествование от третьего лица.

58

Цит. по кн.: *Шайтанов И. О.* Как было и как вспомнилось. — М., 1981. — С. 7.

59

Шелгунов Н.В. Сочинения. — СПб., 1891. — Т. 2. — С. 710.

60

Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 105.

61

Набоков В.В. Pro et contra: Антология. — СПб., 1997.

62

Там же. — С. 94.

63

Все цитаты приводятся по изданию: *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 4.

64

См.: *Кусаинова Т. С.* Память как одно из ключевых понятий в лексической организации текста романа «Другие берега» В.Набокова // Джансугуровские чтения. — Талдыкурган, 1996. — С. 141—146.

65

Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. — 1996. — № П. — С 60.

66

Рягузова Л.Н. Концептуализированная сфера «Творчество» в художественной системе В.В.Набокова. — Краснодар, 2000. — С. 136 — 137.

67

Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М., 1998. — С. 325.

68

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 367.

69

Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2000. — С 262.

70

Нирё Л.О значения и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 150.

71

Успенский Б.А. Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 5.

72

Черемисина Н.В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и в композиции текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. — М., 1987. — С. 19.

73

Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. — СПб., 1999. — С. 205.

74

Понятия эти предложены И.Р.Гальпериным. См.: *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

75

Зайцев Б. Осенний свет. — М., 1990. — С. 54.

76

Там же. — С. 55.

77

Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. — М., 1981. — С. 381.

78

Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. — М., 1996. — С. 332.

79

См.: *Дресслер В.* Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. VIII: Лингвистика текста. — М., 1978.

80

Термин предложен В.В. Виноградовым.

81

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. -ГЛ. — С. 173.

82

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. — Т. 7.

83

Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 54.

84

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 403.

85

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999. — С. 22.

86

См.: *Кожевникова Н.А.* «О приемах организации текста в романе М.Булгакова "Белая гвардия"» и «Слово и сюжет в романе М.Булгакова "Белая гвардия"» // Уч.

зап. Азербайджанского пединститута рус. яз. и литературы им. М.Ахундова. — Ваку, 1973.-№3; 1974. — № 3.

87

Все цитаты из романа «Мастер и Маргарита» приводятся по следующему изданию: *Булгаков М.* Избранное. — М., 1988. Отметим в этом фрагменте текста скрытую реминисценцию, источник которой — «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского (см. слова Свидригайлова: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо этого, представьте себе, будет там одна комната, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (*Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. 6 — С. 221).

88

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999.

89

Яблоков Е.А. «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. — 1988. — № 2. — С. 28.

90

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 45.

91

Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001. — С. 389.

92

Виноградова Е.М. Правда о слове и правда слова в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Человек. Язык. Искусство. — М., 2001. — С. 34 — 35.

93

Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001. — С. 241 — 243. См. там же: «Представ гениальным историком, "восстановив" историческую реальность в ее живой первоизданности, Мастер как "культурный герой" и как художник... оказался ниже Левия Матвея, слепо верившего в свою правду...».

94

Ср.: Он [Пилат] говорит, — раздался голос Воланда, — одно и то же, он говорит, что при луне ему нет покоя.

95

См., например: *Лескис Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1979. — № 1.

96

Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А.

Булгаков-драматург и художественная культура его времени. — М., 1988. — С. 287.

97

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1993. — С. 43.

98

Там же. — С. 46.

99

Прием повтора-«подхвата» отмечен И.Л. Галинской в работе «Загадки известных книг». — М., 1986. — С. 105-108.

100

Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979. — С. 185.

101

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1993. — С. 30.

102

Замятин Е. Соч. — М., 1988. — С. 470.

103

Все цитаты из «Уединенного» В. В. Розанова приводятся по изданию: *Розанов В. В.* Уединенное. — М., 1990.

104

Меньшиков М.О. Сырые мысли // Новое время. — 1914. — 9 марта.

105

Носов С. В.В. Розанов. Эстетика Свободы. — СПб., 1993. — С. 90.

106

Филат Т.В. О жанровом полигенезисе произведения В.В.Розанова «Уединенное» // Розановские чтения. — Елец, 1993. — С.9.

107

Орлицкий Ю.Б. Стиховое начало в прозе В. Розанова // Розановские чтения. — Елец, 1993. — С. 5.

108

Цит. по кн: *Голлербах Э.* Встречи и впечатления. — СПб., 1998. — С. 74—75.

109

Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе. — М., 1996. — С. 578.

110

Краткая литературная энциклопедия. — М., 1968. — Т. 5. — Стб. 363 — 369.

111

См.: *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. — М., 1959; *Кожевникова Н.А.* О

соотношении тропа и реалии в художественном тексте // Поэтика и стилистика. 1988-1990. – М., 1991.

112

Кожевникова Н.А. О соотношении тропа и реалии в художественном тексте /А Поэтика и стилистика. 1988—1990. — М., 1991. — С. 37 — 38.

113

Цитаты приводятся по изданию: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 228.

114

Арутюнова Н.Д. Образ: (Опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. — М., 1988. — С. 120.

115

Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 217.

116

Кожевникова Н.А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX в. — М., 1989. — С. 53.

117

Цитаты приводятся по изданию: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 7.

118

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1953. — Т. 5. — С. 97-99.

119

Цитаты приводятся по изданию: *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. — М., 1953. — Т. 4.

120

Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений // Теория стиха. — Л., 1975. — С. 436.

121

Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. — М., 1997. — С. 99.

122

Тургенев в школе. — М., 1981. — С. 14.

123

Стоюнин В.О. преподавании русской литературы. — СПб., 1879. — С. 117.

124

Тургенев И.С. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. — М, 1979. — Т. 3. — С. 465.

125

Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Вып. 12. — С. 15.

126

Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С 49-51.

127

В поэтической речи слову *темнота* свойственны семы 'безрадостное существование', 'стихия', 'хаос'.

128

Тургенев И.С. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1980. — Т. 5. — С. 130.

129

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 203.

130

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 129.

131

Арутюнова И.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. — М, 1979. — С. 156.

132

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978. — Т. 3. — С. 465.

133

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 432.

134

Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. — М., 1977. — С. 27.

135

Анненков П.В. О мысли в произведениях изящной словесности // Русская эстетика и критика 40 —50-х годов XIX века. — М., 1982. — С. 327.

136

«Я вовсе не желал придать рассказу фантастический характер — это не немецкие мальчики сошлись, а русские», — писал И.С.Тургенев Е.М.Феоктистову (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. - М., 1978. — Т. 3. — С. 465).

137

Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С.Тургенева. — М., 1977. — С. 71.

138

История русской литературы. — Л., 1982. — Т. 3. — С. 126.

139

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX —XX вв. — М., 1987. — С. 228. С точки зрения Юнга, архетип порождает «бессознательная мифология», недоступная «сознанию современности».

140

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1978. — Т. 4. — С. 517.

141

Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С.Тургенева. — М., 1977. — С. 46.

142

Художественная идея рассказа принципиально не сводима к «основной мысли», выраженной схематично и элементарно. Сложность идейно-эстетического содержания произведения проявляется в его финале — сообщении о гибели Павла, чего не было в первом варианте рассказа. Это «окончание на неустойчивом моменте. Как в музыке окончание на доминанте» (*Реформатский А.А.* Опыт анализа новеллистических композиций. — М., 1922).

143

Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С 52.

144

См., например: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1983 *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. — М., 1980; *Одинцов В. В.* Стилистика текста. — М., 1980; *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. — М., 1970.

145

Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. — М., 1971. — С. 118—119.

146

Chatman S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. — London, 1978. — P. 153.

147

Петрушевская Л. Тайна дома. — М., 1995. — С. 508.

148

Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М., 1971. — С. 118.

149

Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. — 1981. — Т. 40. — № 4. — С. 365.

150

Link H. Rezeptionsforschung: Eine Einfiihrung in Methoden und Probleme. — Stuttgart, 1976.

151

Iser W. Der implizite Leser. — Munchen, 1972.

152

EcoU. The role of the reader. — Bloomington; London, 1979. — P. 43.

153

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. — С. 83.

154

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. — С. 90.

155

Там же.

156

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994. — С. 86-87.

157

Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1978.-Вып. VIII. — С. 404.

158

Кожевникова Н.А. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопросы языкознания. — 1985. — № 4.— С. 107.

159

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 75, 149.

160

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. — С. 245.

161

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М., 1971. — С. 107.

162

Переписка А.П.Чехова: В 2 т. — М., 1984. — Т. 1. — С. 173.

163

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 392.

164

Чехов А.П. Избр. соч.: В 2 т. — М., 1979. — Т. 1. В дальнейшем все цитат; приводятся по этому изданию.

165

Кожевникова Н.А. Язык и композиция произведений А.П.Чехова. — Нижний Новгород, 1999. — С. 42.

166

Термин «фокализация» введен Ж. Женеттом. Исследователь различает «нулевую фокализацию» («всеведение» повествователя и отказ от передачи точки зрения персонажа), «внутреннюю фокализацию» и «внешнюю фокализацию» (восприятие того, на что или на кого направлен взгляд повествователя), см.: *Jenette J. Figures.* — Vol. 1. — P., 1966.

167

Под остранением понимается прием описания лица или предмета, состоящий в том, что автор описывает

«вещь, как в первый раз виденную» (*Шкловский В. Б.* О теории прозы. — М., 1983. — С. 15).

168

Кожевникова Н.А. Язык и композиция произведений А.П. Чехова. — Нижний Новгород, 1999. — С. 47.

169

Шкловский В.Б. Повести о прозе. — М., 1966. — Т. 2. — С. 365.

170

Паперный З. Записные книжки Чехова. — М., 1976. — С. 52.

171

Ильин И.А. Православная Русь // Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. — М., 1993. — С. 123.

172

Ильин И.Л. О тьме и просветлении. — М., 1991. — С. 178.

173

Толковое Евангелие. — М., 1871. — Кн. 2. — С. 300.

174

Шмелев И.С. Лето Господне. Богомолье. Статьи о Москве. — М., 1990. — С. 189. Далее цитаты даются по этому изданию.

175

Ельчанинов А. Записи. — М., 1992. — С. 45.

176

«При этом необходимо иметь в виду, что именно в плане пространственно-временных характеристик могут быть найдены наибольшие аналоги между литературой и другими... видами искусств» (*Успенский Б. А.* Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 139).

177

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М., 1977. — С. 139.

178

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 289.

179

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993. — С. 230.

180

«Например, в фантастических произведениях хронологический аспект изображения может быть целиком безразличен либо действие разыгрывается в будущем» (*Sierotwieriski S.* Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 55).

181

Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм «за» и «против». — М, 1975. — С. 66.

182

Форстер Э.М. Избранное. — Л., 1977. — С. 347.

183

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С 89.

184

Бобров С. Мальчик. - М,, 1976. — С. 133.

185

Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. — М., 1979. — С. 29.

186

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1975.— Т. 10. — С. 450.

187

Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. — М., 1998. — С. 23.

188

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 240.

189

Лотман Ю.М. О мифологическом ходе сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 87.

190

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — М., 1974. — С. 46.

191

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 305.

192

Там же. — С. 347.

193

Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1975. — Т. 10. — С. 188.

194

Sartre J. P. Situations. — P., 1947. — P. 71.

195

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 448 — 449. [128]

196

«В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени» (*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 398).

197

Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979. — С. 91.

198

Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. — Л., 1957. — С. 200—201.

199

Эти ступени четко выделяются и обозначаются автором: «детство», «первая молодость», «вторая молодость», «молодая юность», «новый отдел жизни... проникнутый любовью» и др. При этом переосмысливаются значения ряда лексических единиц, например слов юность и молодость, которые соотносятся как индивидуально-авторские контекстуальные антонимы.

200

См.: *Виноградов В.В.* Русский язык. — М., 1972. — С. 442.

201

Показательна здесь форма *мне* со значением адресата действия. Ее ненормативное употребление усиливает субъективность и эмоциональность описания выделяет деталь крупным планом.

202

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 240.

203

Барахов В.С. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. — Л., 1985. — С. 31.

204

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 238.

205

Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. — Л., 1957. — С. 352.

206

Золотова Г.А. Категория глагольного времени как средство дифференциации коммуникативных типов речи // Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. — М., 1982. — С. 233.

207

Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. СПб., 1999. — С. 204-205.

208

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 7. — С. 212. Все цитаты приводятся по этому же изданию.

209

Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии: Проза И.А. Вунина 1930—1940-х годов. — Омск, 1997. — С. 40.

210

Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. — СПб., 1999. — С. 212.

211

Ни причина смерти (возможно, гибели) родителей, ни события в жизни героини с 1914 по 1918 г. в рассказе не называются.

212

Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953. — М., 1994. — С. 337.

213

Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 84.

214

Клюканов И.Э. Опыт характеристики параграфемных элементов текста // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. — Калинин, 1983. — С. 124-125.

215

Kestner J. The Spatiality of the Novel. — Detroit, 1978. — P. 21.

216

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 204—205.

217

Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. — Воронеж, 1984. — С. 44.

218

Топоров В.К. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 234, 239.

219

См., например, интерпретацию образа двери в древности: «Дверь означала тот "горизонт", ту "межу", которые смотрели в противоположные стороны света и мрака и образно выражали точку "предела"» (*Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 563). Семантику предела имеет и образ порога. Лестница в мифопоэтической традиции — образ, воплощающий связь «верха» и «низа», в литературе он отражает внутреннее развитие человека, его движение к истине или отступления от нее, связывает внешнее и внутреннее пространства. Мост — образная параллель связующего средства, способа соединения различных миров, начал, пространств.

220

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 235.

221

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234.

222

Там же. — С. 235.

223

Гуревич А.Я. Категория средневековой культуры. — М., 1972. — С. 82.

224

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971. — С. 395 — 396.

225

Хейзинга Й. Осень Средневековья. — М., 1988. — С. 226.

226

См. об этом в работах В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Д.Е. Максимова и др. исследователей.

227

Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1986. — С. 196.

228

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 391.

229

Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 262.

230

Там же. — С. 263.

231

Леви Ш. За пределами чеховской сцены: (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». — М., 2001.— С. 244.

232

Все цитаты приводятся по изданию: *Вампилов А.* Прощание в июне. — М., 1977.

233

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 359—360.

234

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 360.

235

Гушанская Е. Александр Вампилов. — Л., 1990. — С. 288 — 289.

236

Винокур Г.О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи /А Избранные работы по русскому языку. — М, 1959. — С. 297.

237

А.П. Чехов о литературе и искусстве. — М., 1954. — С. 51.

238

Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. — Л., 1974. — С. 166.

239

Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1984. — Т. 4. — С. 638.

240

А. Вампилов отказался от этого заглавия после появления пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина» и очень жалел об изменении названия драмы.

241

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 290.

242

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М, 1986. — С. 280.

243

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 321.

244

Вампилов А. Записные книжки // Избранное. — М, 1999. — С. 676.

245

Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык// Пражский лингвистический кружок. — М., 1967. — С. 411.

246

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 133.

247

Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001. — С. 117.

248

Кржижановский С. Страны, которых нет. — М., 1994. — С. 13.

249

Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX—XX вв.). Автореф. дис. канд. филол. наук. — М, 1986. — С. 5.

250

Зайцев Б. Атлантида. — Калуга, 1996. — С. 46.

251

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М., 1981. — Т. 8. — С. 517.

252

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. — М, 1988. — С. 90.

253

Там же. — С. 91.

254

Шульц С.А. Гоголь: Личность и художественный мир. — М., 1994. — С. 104.

255

См.: *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста. — М., 1988.

256

Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 4. — С. 322.

257

Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982 — Т. 24. — С. 5—6.

258

Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. — М., 1979. — С. 36.

259

См. словарные толкования: *кроткий* — «тихий, скромный, смиренный, любящий, снисходительный, не вспыльчивый, негневливый, многотерпеливый» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В

4 т. — М., 1979. — Т. 2. — С.199). Ср.: *кроткий* — незлобивый, уступчивый, покорный» (МАС. — Т. 2. — С. 135).

260

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 340.

261

Альми И.Л. Лирическое начало в повести Ф.М.Достоевского «Кроткая» // Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 190.

262

Вспомним слова Мармеладова в романе «Преступление и наказание»: *А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти.*

263

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30т. — М., 1973. — Т. 6. — С. 17.

264

Там же. — С. 183.

265

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1973. — Т. 14. — С. 18.

266

Под номинационным рядом понимается вся система наименований персонажа в тексте.

267

Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 8. Все цитаты в дальнейшем приводятся по этому же изданию.

268

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982.— Т. 24. — С. 326.

269

Шанский Н.М., Боброва Т. А. Этимологический словарь русского языка. — М., 1994. — С. 157. См. там же: «Суф. производное (суф. -ък- > -к-) от *krotiti* — «укрощать», «умирять» (с. 157).

270

Значимость этих единиц в тексте подчеркивается их повтором, ср.: *Я все молчал, и особенно, особенно с ней молчал... почему молчал?.. А я усиливаю молчание, а я усиливаю молчание.*

271

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Т. 23. — М., 1982. — С. 146.

272

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 23. — С. 145-146.

273

Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. — С. 398.

274

«Демонская твердыня» — устойчивое аллегорическое обозначение гордости.

275

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 207.

276

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 5.

277

См. отсылку к евангельскому тексту в финале «Кроткой»: «"Люди, любите друг друга" — кто это сказал? Чей это завет? Ср.: «...заповедую вам, да любите друг друга» (Иоанн, 15:17).

278

Судьба Блока. — Л., 1928. — С. 128.

279

Смирнов А.А. Проблемы психологии памяти. — М., 1966. — С. 222.

280

Сахарный Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. — М., 1991.

281

Новиков Л.А., Преображенский СЮ. Ключевые слова и идейно-этическая структура стиха//Язык русской поэзии XX в. — М., 1989. — С. 24.

282

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999. — С. 109.

283

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999. — С. 109.

284

Шмелев И.С. Солнце мертвых. — М., 1991. — С. 35. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

285

Цит. по кн.: *Кутырина Ю.А.* Иван Сергеевич Шмелев. — Париж, 1960. — С. 38.

286

Кутырина Ю.А. Иван Сергеевич Шмелев. — Париж, 1960. — С. 42.

287

Это слово повторяется в тексте 19 раз.

288

Ильин И.О тьме и просветлении: Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. — М., 1991. — С. 162-163.

289

См.: *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

290

Библейская энциклопедия. — М., 1991. — Т. 2. — С. 170.

291

Клейман Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского, Достоевский: Материалы и исследования. — Л., 1978. — С. 27.

292

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — М., 1982. — Т. 24. — С. 35.

293

Компаньон А. Демон теории. — М., 2001. — С. 110.

294

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 106.

295

Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. — М., 1999. — С. 33.

296

Там же. — С. 42.

297

Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 17.

298

Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1953. — Т. 4. — С. 32—33. Все цитаты в дальнейшем приводятся по этому изданию.

299

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1980. — Т. 4. — С. 390.

300

Второй же компонент этой фамилии *яр* — основа прилагательного *ярый* ('злой', 'жестокий').

301

Эти «значащие» имена преимущественно указывают на те «искажения нормы», «идеала жизни», с которыми сталкивается Обломов.

302

Мельник В. Реализм И.А.Гончарова. — Владивосток, 1985. — С. 21.

303

Тирген П. Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер») // Русская литература. — 1990. — № 3. — С. 24.

304

См.: *Орнатская Т. И.* «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя) // Русская литература, — 1991. — № 4. — С. 229 — 230.

305

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1979. — Т. 2. — С. 593.

306

Там же.

307

Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 543.

308

«Вы отлично резюмировали характер или господствующую черту Обломова словом *потухание...* Мотив "погасания" есть господствующий в романе», — писал И.А. Гончаров П.Г. Ганзену (*Гончаров И.А. Собр. соч. и писем: В 8 т. — М., 1953. — Т. 8. — С. 473*).

309

Лошиц Ю. Гончаров. — М., 1977. — С. 172.

310

Уже современники Гончарова отметили переключку романа «Обломов» и «Фауста» Гете. Связь этих текстов обнаруживается, в частности, в том, что Штольц совмещает признаки Фауста и Мефистофеля. Обломов же последовательно выступает как «анти-Фауст».

311

Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 317.

312

Характерно, что именно Ольга видит в романе «вещий» сон, предсказывающий будущее.

313

Флоренский П.А. Имена. — М., 1993. — С. 162.

314

Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 476.

315

Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. — СПб., 1997. — С. 343.

316

Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1960. — Т. 4. — С. 360—361. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

317

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М., 1991. — С. 452.

318

Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика. Генезис. Функционирование. — М., 1987. — С. 214.

319

Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. — М., 1959. — С. 193-194.

320

Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы //Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 13.

321

Пави П. Словарь театра. — М., 1991. — С. 394.

322

Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. — Л., 1980. — Т. 1. — С. 521.

323

Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. — Л., 1980. — Т. 1. — С. 522.

324

Там же. – Т. 2. — С. 503.

325

Булгаков М. Пьесы. – М., 1986. — С. 164.

326

Там же — С. 136.

327

Пави П. Словарь театра. — М, 1991. — С. 394.

328

Пави П. Словарь театра. – М., 1991. — С. 369.

329

Вампилов А. Прощание в июне. — М., 1977. — С. 147. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

330

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 285.

331

Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы // Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 15.

332

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 255.

333

Там же. — С. 378.

334

Бычкова М.Б «Утиная охота» А. Вампилова: Попытка экзистенциалистского прочтения // Драма и театр. — Тверь, 2001. — Вып. 2. — С. 113.

335

Фарыно Е. Введение в литературоведение. — Варшава, 1991. — С. 317.

336

Стрельцова Е. Плен утиной охоты. — Иркутск, 1998. — С. 246.

337

Вампилов А. Избранное. — М., 1999. — С. 740.

338

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 88.

339

Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 241.

340

Там же. — С. 242.

341

См.: *Фатеева Н.А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25 — 38.

342

От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика. — М., 2000. — С. 37.

343

Кристева Ю. Бахтин: Слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1993. — №3. — С. 5-6.

344

Лесков Н.С. Жития как литературный источник // Н.С. Лесков о литературе и искусстве. — Л., 1984. — С. 39.

345

Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. — М, 1989. — Т. 6. Все цитаты, кроме специально оговоренных, приводятся по этому изданию.

346

Ср.: *Где от души моей, доврeменно растленной,* Так рано отлетел покой благословенный... (*Некрасов Н.А.* Родина // Собр. соч.: В 8 т. — М., 1965. — Т. 1. — С. 68.)

347

Ср.: «Земля же пуста и безвидна, и Дух Вожий носился над водою» (Быт. 1:2).

348

Имя героя баллады Жуковского приводится неточно.

349

Калмановский Е. С. Российские мотивы. — СПб., 1994. — С. 113.

350

Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. — Л., 1934. — Т. 16-18. — С.153—154.

351

Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. — Владимир, 1999. — Кн. 2. — С. 242.

352

Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. — С. 11.

353

Цит. по кн.: *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976. — С. 70.

354

Толстая Т. Любишь — не любишь. — М., 1997. — С. 22. Все цитаты в дальнейшем приводятся по этому же изданию.

355

См.: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. — М., 1999. — С. 155.

356

Кроме того, в первом стихотворении развивается тема страха, а в двух следующих — любви.

357

Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. — Екатеринбург, 2000. — С. 37.

358

Липовецкий М. Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997.— С. 213.

359

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, интертекст в мире текстов. — М., 2000. — С. 38.

360

Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание») // Русский язык в школе. — 1993. — № 6. — С. 5.

361

Цит. по кн.: *Мальцев Ю.* Бунин. — Frankfurt/M.; Москва, 1994. — С. 228.

362

Там же.

363

Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Теория стиха. — Л., 1975. — С. 582.

364

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М, 1966. — Т. 4. — С. 327. Все цитаты приводятся по этому изданию.

365

Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека // Царство духа и царство кесаря. — М., 1995. — С. 109.

366

Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И.А.Вунина. — Екатеринбург, 2000. — С. 134.

367

Марулло Т.Г. «Если ты встретишь Будду...»: Заметки о прозе И.А.Вунина. — Екатеринбург, 2000. — С. 136.

368

Ср.: «Образ героя... намеренно выдержан в тонах общей типичности» // Русское богатство. — 1917. — № 8— 10. — С. 317.

369

Цит. по кн.: Устами Буниных. — Франкфурт на/М., 1972. — Т. 1. — С. 81.

370

Ср. со следующей записью в дневнике И.А. Бунина (от 12 (25) января 1922 г.): «Христианство погибло, и язычество восстановилось уже давным-давно, с Возрождения. И снова мир погибнет...» (*Бунин И.* Лишь слову жизнь дана. — М, 1990. — С. 133).

371

Сливицкая О.В. Проблема социального и космического зла в творчестве И.А. Бунина: «Братья» и «Господин из Сан-Франциско» // Русская литература XX века: Дооктябрьский период. — Калуга, 1968. — Сб. 1. — С. 134.

372

Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Теория стиха. — Л., 1975.— С. 583.