
НАД СТРОКАМИ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

С.В. Савинков¹

*Воронежский государственный педагогический университет
Воронежский государственный университет*

СЕМИОТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА: ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИЛОЖЕНИЯ

В статье предпринимается попытка представить развернутый пример приложения теории повествовательного дискурса к конкретному тексту с целью разрешения некоторых учебно-методических задач в преподавании курса «Основы теории литературы».

Ключевые слова: текст, семиотика, дискурс, нарратив, метод, анализ, уровни значений.

S.V. Savinkov

*Voronezh State Pedagogical University
Voronezh State University*

SEMIOTICS AS A TOOL FOR THE ANALYSIS OF LITERARY TEXTS: AN ATTEMPT OF PRACTICAL APPLICATIONS

The paper attempts to present a detailed example of the application of narrative discourse theory to specific text in order to solve some educational problems in teaching the course "Fundamentals of the theory of literature."

Keywords: text, semiotics, discourse, narrative, method, analysis, value levels.

¹ Сергей Владимирович Савинков, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета и профессор кафедры истории журналистики и литературы Воронежского государственного университета (Воронеж).

Желание придать практическим занятиям по курсу «Основы теории литературы» целенаправленный и систематический характер заставило автора этого текста обратиться за поддержкой к семиотическим и нарратологическим теориям. В процессе их освоения определился круг чтения, среди которого особое место заняла книга двух британских авторов Б. Мартин и Ф. Рингхэм «Словарь семиотики» (Фелицитас Р., Бронуэн М. Словарь семиотики. М.: Либроком, 2010). Эта книга замечательна тем, что она, заключая в себе словарь и адаптированную теорию, может рассматриваться и как учебное пособие по изучению и практическому применению семиотического метода для анализа текстов. Этот метод сформирован на базовом постулате А.Ж. Греймаса о текстовых уровнях значения: поверхностные уровни значения (дискурсивный и нарративный) порождаются глубинным абстрактным идейно-тематическим уровнем. К примеру, такие абстрактные понятия, как «война» и «мир» находят в романе Л. Толстого самые разные конкретные значения и на уровне событийном и на уровне лексическом. Поэтому текст должен изучаться на различных уровнях глубины, а не только на поверхностном. Такое изучение носит характер практической рефлексии над текстом и дает возможность наблюдать, как образуются значения и, какие они претерпевают трансформации.

Однако есть у книги Б. Мартин и Ф. Рингхэм и некоторые недостатки. Дело в том, что ее авторы последовательно излагают лишь одну семиотическую теорию – теорию Парижской школы А.Ж. Греймаса. В связи с этим, важные аспекты нарратива (время, система точек зрения, позиция повествователя) остаются за скобками. Предлагаемый ниже пример приложения семиотического анализа к конкретному тексту этот пробел учитывает.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СКАЗКИ Г.Х. АНДЕРСЕНА «ГАДКИЙ УТЕНОК»

I. Дискурсивный уровень значений. Фигуративный компонент

Обратимся к *фигуративному компоненту* дискурсивного уровня значений [Фелицитас, Бронуэн, 2010, с. 26-27].

Фигуративные элементы – это элементы текста, которые соответствуют конкретному физическому миру и могут восприниматься пятью чувствами. Они являются существенными компонентами в создании эффекта действительности, или иллюзии реального мира. Иными словами, их основная функция – создавать ощущение времени, места и персонажа.

Начнем с изучения лексики «Гадкого утенка» и сгруппируем наименования, относящиеся к месту (включая объекты), времени и акторам (персонажам). Эти группы слов со схожими значениями (т.е. по меньшей мере с одним схожим значением) известны как лексические поля, или, в более строгих семиотических терминах, как *фигуративные изотопии*. Например, «дом», «магазин», «улица» имеют общее значение «город» («город» — это общий знаменатель), поэтому мы говорим, что эти лексические единицы принадлежат к изотопии «город».

Как выглядит мир Андерсена? Первое предложение сообщает нам: «Хорошо было за городом». Что такое «за городом»? За городом находятся поля, леса, луга, глубокие озера. Города в тексте Андерсена эксплицитно нет, но имплицитно он присутствует, образуя оппозицию значению «за городом». В городе нет и не может быть ни полей, ни лугов, ни глубоких озер. Город, если учесть его этимологическое значение, есть то, что связано со значением огороженности. За городом, соответственно, напротив никакой огороженности нет. Таким образом, конкретно противопоставленные «за городом» и «город» на более абстрактном, тематическом уровне значений противопоставляются как то, что имеет отношение к понятию «безграничное» к тому, что имеет отношение к понятию «ограниченное». Как только мы перешли от конкретных значений к более абстрактным, уже в этот момент мы прикоснулись к искомому – к тому, что называется *идейно-тематическим содержанием*. И уже сейчас могли бы сказать, что сказка Андерсена повествует о безграничном и ограниченном. Однако это только первый шаг на пути к постижению смысла целого. Для того чтобы абстрактные значения вновь обрели уже не предметную, как ранее, но все же осязаемую

смысловую плотность, нужно, чтобы ограниченное и безграничное стали означающими для новых означаемых.

В связи с этим обратим внимание на такую пространственную фигуру, как «старая усадьба». Формально усадьба тоже находится «за городом», но по тем значениям, которыми она наделяется, ее следует отнести к «городу». Так следует поступить потому, что общей семей в описании старой усадьбы является значение «огороженности».

Внутри огороженной усадьбы находится другое огороженное пространство птичьего двора, представляющего собой некое социальное устройство со своими кодами и конвенциями в отношении того, что такое хорошо и что такое плохо, что красиво и что безобразно. По меркам птичьего двора красота и знатность определяется степенью жирности. Поэтому возглавляет птичье сообщество самая жирная утка. А безусловным знаком такого отличия для представителей птичьего сообщества оказывается привязанный к ее лапе красный лоскуток.

«Крякните и поклонитесь вон той старой утке! Она здесь знатнее всех! Она испанской породы и потому такая жирная. Видите, у нее на лапке красный лоскуток? Как красиво! Это знак высшего отличия, какого только может удостоиться утка. Люди дают этим понять, что не желают потерять ее; по этому лоскутку ее узнают и люди, и животные. Ну, живо! Да не держите лапки вместе! Благовоспитанный утенок должен держать лапки врозь и выворачивать их наружу, как папаша с мамашей! Вот так! Кланяйтесь теперь и крякайте!»

При этом птичьему сообществу и невдомек, что тот же красный лоскуток для хозяев усадьбы может означать совсем иное: утка достигла такой степени жирности, что ее как можно скорее следует съесть. А вот для создателей замечательного советского мультфильма красный лоскуток на лапке жирной утки был воспринят как идеологически опасный знак (красный цвет – цвет красного знамени, цвет пролитой крови за счастье народов), и поэтому его покрасили в цвет голубой.

Представление о мире у обитателей птичьего двора весьма ограничены, и эта ограниченность оказывается в знаковой связи с пространственной ограниченностью. Сему ограниченность, которую

мы выявили на основе наблюдений над оппозицией «за городом» vs. «город» обретает в процессе семиозиса новое – уже непространственное означаемое – «узость мышления», «ограниченность кругозора».

С точки зрения птичьего двора вылупившийся из небывало большого яйца утенок безобразен. И безобразен только потому, что он не похож ни на одно знакомое птичьему двору существо: он не похож ни на уток, ни на кур, ни даже на выделяющегося своими размерами индюка. Не случайно поэтому, что, глядя на такое безобразие у утиной элиты, возникает желание каким-то образом произвести операцию по стандартизации нестандартного существа. «Славные у тебя детки! – сказала старая утка с красным лоскутком на лапке. – Все очень милы, кроме одного... Этот не удался! Хорошо бы его переделать!»

Относительно птичьего двора утенок, не вписывающейся ни в один из известных этому двору типов существ, и не может не быть безобразным. Обратим внимание на то, как образуется в тексте «Гадкого утенка» значение относительности. «Относительное» становится означаемым и для вступающих между собой во взаимодействие разного рода фигур: композиционных и речевых.

Об относительности говорит уже наблюдаемая в первых двух абзацах текста смена точек зрения. Панорамная точка зрения, возможная только с высоты птичьего полета («За полями и лугами шли большие леса с глубокими озерами в чаше») сменяется крупным планом усадьбы. При таком ракурсе «глубокие канавы с водой» и «чаща лопуха» для проживающих в этой усадьбе ребятишек (а также всего птичьего сообщества) оказываются сопоставимыми с настоящими большими лесами и глубокими озерами. И в самом деле, относительно ребятишек разросшийся вокруг усадьбы лопух вовсе и не лопух, а целая лесная чаща, в которой они могут запросто прятаться, стоя в полный рост.

Для только что вылупившихся из яиц птенцов открывшийся им мир, ограниченный крышей из листьев лопуха, кажется им великим: «Еще бы! Теперь у них было куда больше места, чем тогда, когда они лежали в яйцах». Исполняя роль наставницы, утка-мать вносит поправку в такое представление: относительно ее кругозора мир значительно больше: «А вы думаете, что тут и весь мир? – сказала мать. – Нет! Он идет далеко-далеко, туда, за сад, в поле священника,

но там я отроду не бывала!..». Увидеть по-настоящему великий мир (тот мир, который обзревается с высоты птичьего полета) утке-матери так же не дано, как не дано птичьему двору распознать в Гадком утенке представителя этого большого мира – прекрасного лебеда.

Оппозиция «безобразное» vs. «прекрасное», как мы уже поняли, также вписывается в заданную значением «относительное» парадигму. Оппозиционной парой понятия «относительное» является понятие «абсолютное», которое, хотя и не получает такой разнообразной репрезентации как «относительное», тем не менее имплицитно в тексте Андерсена присутствует как то, что должно быть в идеале, как то, что должно стать объектом поиска и для автора, и для читателей. Наличие абсолютного, его присутствие в мире придало бы этому миру ценностную определенность и завершенность. Поиск такого абсолюта и может быть рассмотрен в качестве глобальной нарративной программы сказки Г. Х. Андерсена как таковой, сказки как автономного, сложного, высокоорганизованного целого.

Итак, мы выявили наиболее значимые смысловые оппозиции в тексте Г. Х. Андерсена: ограниченное / безграничное; безобразное / красивое; относительное / абсолютное. Отношения между ними и определяют тематическое поле значений этой сказки.

Для обретающегося же «внутри» этой сказки гадкого утенка поиск имеет несколько иную направленность. На событийном уровне значений всеми отвергнутому гадкому утенку нет никакого дела до разрешения метафизических вопросов бытия. Ему, униженному и отвергнутому, для того, чтобы не погибнуть, во что бы то ни стало нужно найти близких ему существ, его принимающих и любящих.

2. Нарративный уровень значений

Перейдем теперь к рассмотрению нарративного уровня значений сказки Андерсена.

Семиотический анализ этого уровня значения пользуется, как мы знаем, двумя базовыми нарративными моделями [Греймас, 2004, с. 248-278]: (1) *актантной нарративной схемой* и (2) *канонической нарративной схемой*. Эти модели совместно формируют структуру

поиска или, точнее, глобальную нарративную программу поиска. Их можно применить, например, к отрывку, отдельному абзацу или целому тексту [Фелицитас, Бронуэн, 2010, с. 26-27].

Построение этих моделей должно проводиться с учетом *нарративной семантики*. Нарративная семантика актуализирует ценности на уровне повествования, их отбирая и помещая в состояние соединения или разъединения с субъектами. Иными словами, нарративная семантика говорит о требующих трансформации состояниях бытия.

При этом следует помнить, что наблюдения за нарративной семантикой могут позволить выявить, условно говоря, новые (или другие) смысловые оппозиции и определить новые (или другие) тематические линии. Эти новые значения непременно вступят во взаимоотношения со старыми (уже найденными) и обогатят смысловую палитру произведения.

Изначально состояние бытия Гадкого утенка – субъекта актантной нарративной структуры – заключается в его разъединении с обитателями окружающего его мира. Завершается же повествование актом соединения с близкими ему существами и одновременно – со всем миром. Несчастье, выражаемое положением изгоя, терпящего издевательства и нападки, трансформируется в счастье, выражаемое всеобщей любовью и всеобщим признанием.

Однако изначально счастье не является *объектом поиска* Гадкого утенка. Ведь он о нем, как заметит всезнающий повествователь, даже и не мечтал. Изначально у Гадкого утенка объекта поиска даже и нет, и в строгом смысле слова он и сам долгое время не может быть определен как *субъект действия*. Как известно, Гадкий утенок бежит с птичьего двора, не в силах долее выносить над собой его издевательства. Но есть в этом побеге и что-то другое. Если присмотреться, утенок бежит не столько потому, чтобы в самом бегстве найти для себя спасение, сколько потому, что испытывает чувство невыносимого стыда за свою безобразность. Бежит, чтобы избавить других от своего присутствия. Заметим, что Гадкий утенок начисто лишен какой бы то ни было озлобленности по отношению к своим истязателям, и это косвенно подтверждает одно единственное доброе слово сказанное матерью-уткой в его адрес: «Он некрасив – это правда, но у него доброе сердце». Все выглядит так, что, не

обитатели птичьего двора виноваты в том, что они жестокосердны по отношению к Гадкому утенку, а он сам, его провоцирующее на такое к нему отношение безобразие.

Путь утенка – это путь удаления от мира, но в то же время он оказывается и путем его приближения и к миру, и к себе. И в этом его движении к цели (им, конечно, не осознаваемой), он проходит, согласно *канонической нарративной схеме*, сначала ряд *предварительных испытаний*, а затем – и *решающее испытание*. Каждая встреча на его пути может рассматриваться как испытание на готовность к отдельному существованию, требующему либо смирения со своей отвергаемой всеми инаковостью (а в пределе – и равносильного самоуничтожению отрешения от самого себя), либо – также в пределе – обретения в такой своей отдельности царственной самодостаточности. Превращение Гадкого утенка в лебедя одновременно является и превращением отвергнутого всем миром изгоя в царя всего этого мира, но такого, который по-прежнему испытывает чувство стыдливой неловкости, только теперь не за свое безобразие, а за свой необыкновенный образ.

Обратим внимание на то, как в тексте «Гадкого утенка» репрезентируется «царский» мотив. Он образуется рядом парадигматических значений. Значение «исключительность самого высшего рода» пародийно связывается и с жирной испанской уткой (о ее знатности говорит не только красный лоскуток, но и ее коннотирующая «аристократические» ассоциации испанская порода) и с индейским петухом, «который родился со шпорами на ногах и потому воображал себя императором» и, конечно, с самими лебедями, царственность которых обуславливается не какими-либо внешними специальными знаками, а принадлежащей их собственной природе величавой красотой.

Обретение самодостаточности для безобразного существа (или – если поставить смысловое ударение – существа без образа) непременно требует от него постановки и разрешения вопроса о том, кто он. Заметим, что от гусей и уток никакого самоопределения и самоосознания не требуется: пребывая во множестве себе подобных, они и могут быть только подобными друг другу членами этого множества.

Важным этапом на пути обретения своего собственного «я», как представляется, стала для утенка встреча с обитателями покосившейся избушки – старушкой, курицей и котом. В отличие от стадной психологии утино сообщества (где каждый его член живет с убеждением, что нет ничего лучшего, чем принадлежать утиному роду¹), психология обитателей покосившейся избушки принципиально иная – сугубо индивидуалистическая: и кот, и курица пребывают в абсолютной убежденности, что лучше их нет никакого на свете:

Настоящим хозяином в доме был кот, а хозяйкой - курица, и оба всегда говорили:

– Мы и весь свет!

Они считали самих себя половиной всего света, и притом лучшей половиной.

В этом случае гадкого утенка открыто даже и не прогоняют (хотя понятно, что и терпеть не будут), он уходит «куда глаза глядят» потому, что впервые обретает собственное мнение, которое не вписывается в догматическую картину мира кота и курицы. Согласно этой картине в мире есть только два самых важных, самых необходимых и самых почетных занятия – вынашивать яйца и пускать искры. Все, что близко утенку, в нее никак не вписывается:

– Ах, плавать так приятно! – сказал утенок. – Такое удовольствие нырять вниз головой в самую глубину!

– Вот так удовольствие! – сказала курица. – Ты совсем с ума сошел! Спроси у кота – он умнее всех, кого я знаю, – нравится ли ему плавать и нырять. О себе самой я уж и не говорю! Спроси, наконец, у нашей старушки госпожи, умнее ее никого нет на свете! По-твоему, и ей хочется плавать или нырять?

– Вы меня не понимаете, – сказал утенок.

¹ Вспомним, какое предупреждение вынесли дикие утки гадкому утенку: «Ну и страшлище ты! – сказали дикие утки. – Впрочем, нам все равно, только не думай породниться с нами».

– Если уж мы не понимаем, так кто тебя и поймет! Ты что ж, хочешь быть умнее кота и хозяйки, не говоря уже обо мне? Не дури, а будь благодарен за все, что для тебя сделали! Тебя приютили, пригрели, ты попал в такое общество, в котором можешь кое-чему научиться. Но ты пустая голова, и разговаривать-то с тобой не стоит. Уж поверь мне! Я желаю тебе добра, потому и браню тебя. Так всегда узнаются истинные друзья. Старайся же нести яйца или научись мурлыкать да пускать искры!

– Я думаю, мне лучше уйти отсюда куда глаза глядят, – сказал утенок.

В этом испытании утенок узнает и о том, что безобразие может иметь отношение не только к внешности, но и к мыслям. Безобразие есть у тех мыслей, которые не соответствуют узаконенному мыслительному порядку, в котором может быть только так, а не иначе. Мир кота и курицы (иронически размещившейся в полуразвалившейся избушке) покоится на незыблемых основаниях; в нем, где все разложено по полочкам, не должно быть места тому, что может этот порядок разрушить. Нет места непознанному, незнаемому, неопределенному, странному и чудесному. По другим причинам нет этого всего и на социально четко организованном птичьем дворе, где каждый знает о своем в нем месте и где в порядке вещей, когда борьба утиных семейств за угриную головку заканчивается тем, что головка достается кошке: «Вот видите, как бывает на свете! – сказала утка и облизнула язычком клюв – она и сама была не прочь отведать угриной головки».

Безобразного же (без имени и без определенной видовой принадлежности) утенка все время сопровождают мотивы с такими значениями, как «случайное», «неизвестное», «необъяснимое», которые вступая в контротношения с такими значениями как «упорядоченное», «обычное», «рациональное» образуют еще одну важную тематическую линию. Значения эти образуются и номинальным и ситуативным образом.

К примеру, остается без объяснения, почему во время охоты на диких уток, не пострадал только гадкий утенок. Почему его не тронула охотничья собака? Или почему от холодной смерти его

должен был спасти случайный прохожий? А вот как необъяснимое тематизируется лексически. При первой встрече с лебедями утенка охватывает какая-то «непонятная тревога», а при второй такая же «непонятная грусть». К тому же непонятно почему утенок полюбил этих ему неизвестных птиц так, «как не любил до сих пор никого на свете».

Решающим испытанием (таким испытанием, которое ведет к трансформации) в этой истории становится, конечно, ситуация, когда гадкий утенок совершает отчаянный бросок навстречу прекрасным лебедям. И именно в этот момент он в полной мере соответствует актантной функции *Субъекта действия*.

Итак, как же могут быть распределены акторы сказки «Гадкий утенок» по актантам нарративной схемы? Миссия *Отправителя* может быть присвоена мысли Гадкого утенка о невозможности продолжать прежнюю жизнь («Лучше быть убитым ими, чем сносить щипки уток и кур, толчки птичницы да терпеть холод и голод зимою!»), *Получателя* – гадкому утенку, согласившемуся с мыслью о такой невозможности и потому обретшему возможность стать *Субъектом поиска*, а *Объекта поиска* – тому, что нельзя отчетливо выразить, но без чего жить невозможно, а если невозможно, то лучше не жить, а погибнуть.

Такая самоотверженность вознаграждается обретением безобразным существом собственного прекрасного образа, родной лебединой семьи, смысла существования и всеобщего признания.

И происходит это, конечно, не на птичьем дворе и не на болоте, а на зеркально-чистой воде рядом с прекрасным весенним садом, таким фигуративным пространственным компонентом, который, актуализируя райскую тематику и символику, еще больше усиливает ощущение финального счастья в истории про гадкого утенка.

Функцию *Оппонентов* выполняют, конечно, все гонители бедного утенка, но они же могут рассматриваться и в качестве своеобразных его *Помощников*: без их участия утенок не смог бы вступить на путь поиска самого себя и своего места в мире и продолжать его до счастливого конца. Но главным помощником утенка является он сам и та невидимая сила, которая зовется судьбой: не зря же с ним связываются необъяснимые вещи. А вот

Антисубъекта этой истории определить не столь легко. Кто главный враг утенка? По всей видимости, опять-таки следует назвать и его самого (а точнее, наличие в нем того, что долгое время мешало ему стать самим собой) и все то, что олицетворяет и представляет несущую зло воинственную ограниченность.

Итак, мы рассмотрели *фигуративный компонент дискурсивного уровня значений и нарративный уровень значений*, применяя для его анализа актантную нарративную и каноническую нарративную схемы.

3. Композиционный уровень значений

Однако при семиотическом анализе текста должны учитываться и другие измерения дискурса, согласно терминологии Ж. Женетта – *временной, модальный и залоговый* [Женетт, 1988, с. 60-278]. Эти измерения следует отнести к *композиционному уровню значений*: каждое из них имеет отношение к тому, что может быть обозначено словом «строение».

Временной композиционный уровень значений имеет два аспекта – *порядковый и темповый*. При рассмотрении порядкового временного аспекта учитывается то, в каком временном порядке излагаются события в дискурсе. Это порядок может существенно отличаться от хронологического (прямого) событийного порядка истории (той истории, которая изначально существует как бы независимо от дискурса): повествование может отступать назад и забегать вперед, в дискурсе событие может быть упомянуто раньше или позже, чем положено по истории.

Порядковое событийное время (способ размещения элементов истории в последовательности реального повествования) в «Гадком утенке», как можно видеть, разворачивается без нарушения хронологии – от начала к концу. Однако конечное время принципиально иного качества, чем начальное, и это различие имеет уже отношение к тематическому уровню значений. Качественное разделение времени на «тогда» и «теперь» образуется в результате преодоления гадким утенком решающего испытания – события, в результате которого происходит коренное изменение всего, в том числе и смыслового

наполнения времени. «Теперь он был рад, что перенес столько горя и бедствий: он лучше мог теперь оценить свое счастье и все окружавшее его великолепие».

Не случайно, конечно, что трансформация событийного времени в идейно-тематическое время усиливается архетипической семантикой времен годового цикла. Календарно-природное событийное время в «Гадком утенке» охватывает период с лета по весну: от состояния сметанного в стога сена до состояния цветения сада. Осень и зима – время испытания на выживание. Переход от осени к зиме – это переход от плохого к еще более худшему состоянию гадкого утенка. Зима – период наибольшей близости к смерти. Весьма существенным для понимания сути решающего испытания является то обстоятельство, что выбор гадкого утенка – «лучше быть убитым...» – делается им весной: он выжил, пережив холод и голод, но при этом готов отказаться от жизни, в которой может не быть белых лебедей. Таким образом, то, что имело для гадкого утенка значение жизни («сносить щипки уток и кур, толчки птичницы да терпеть холод и голод зимою») в критический момент его существования стало означать «не жизнь». Согласно семиотическому квадрату, «не жизнь» тяготеет к смерти. В свою очередь настоящая жизнь в этом квадрате уравнивается со «смертью». Поэтому бросаясь в сторону смерти, утенок обретает настоящую жизнь и иное временное измерение.

Теперь рассмотрим, как организуется в сказке Андерсена рассказывание о событиях с точки зрения его темповой организации.

Повествователь, рассказывая об истории, продвигает ее во времени, используя различные *темповые режимы*.

Повествование начинается с *дескриптивной паузы*, при которой временная позиция повествователя-наблюдателя остается неизменной. Глаголы несовершенного вида обозначают одновременные события и состояния, которые повествователь может обозревать в одно и то же время.

«Хорошо было за городом! Стояло лето, рожь уже пожелтела, овсы зеленели, сено было сметано в стога; по зеленому лугу расхаживал длинноногий аист и болтал по-египетски – он выучился этому языку от матери. За полями и лугами шли большие леса с глубокими озерами в чаще. Да, хорошо было за городом! Прямо

на солнышке лежала старая усадьба, окруженная глубокими канавами с водой; от самого строения вплоть до воды рос лопух, да такой большой, что маленькие ребяташки могли стоять под самыми крупными из его листьев во весь рост. В самой чаще лопуха было так же глухо и дико, как в густом лесу, и вот там-то сидела на яйцах утка. Сидела она уже давно, и ей порядком надоело это сидение – ее мало навещали: другим уткам больше нравилось плавать по канавам, чем сидеть в лопухе да крякать с нею».

Нарративное время [Падучева, 1996, с. 362-383] – продвижение повествователем повествования во времени – начинается с того момента, когда в дело вступает глагол совершенного вида, указывающий на произошедший сдвиг во времени: «Наконец яичные скорлупки затрещали».

Затем нарративное время вновь перестает продвигаться вперед, уступая место *речевой паузе*. «Повествователь останавливается не в том смысле, что перестает повествовать, а в том, что его повествование не продвигает время вперед» [Падучева, 1996, с. 366]. Повествователь передает разговор между только что вылупившимися из яиц утят и матерью-уткой и находится во временных рамках первого дня жизни гадкого утенка. Переключение его внимания с одной ситуации на другую не затрагивает его временную позицию: она остается неизменной. Затем нарратив продвигается ко второму дню, в рамках которого происходит несколько важных событий: купание в канаве, знакомство с птичьим двором и его обитателями. Дальнейшее движение нарратива обозначится фразой: «Так прошел первый день, затем пошло еще хуже». (И далее каждый новый шаг движения нарратива будет сопровождаться и последовательным усилением состояния ухудшения, которое достигнет своего апогея к моменту решающего испытания¹). Утром следующего дня он встречается с не принявшими его в свою стаю дикими утками. Следующий сдвиг нарратива во времени обозначается фразой: «Два

¹ И этот пропуск, по терминологии Ж. Женетта, соответствует такой темповой фигуре, как *эллипсис*.

дня провел он в болоте, на третий явились два диких гусака». Третий день ознаменовался такими событиями, как: встреча с двумя дикими гусаками, с охотниками, охотничьей собакой и пальбой из ружей, которая стихла только к вечеру. К ночи этого же дня утенок добирается до избушки курицы, ката и старушки. Обнаруживают утенка на утро следующего дня.

Темп рассказывания о событиях и движение во времени самих событий так или иначе подчиняются троичной логике: сдвиги нарративного времени происходят либо «на третий день», либо «недели через три». Та же троичная логика наблюдается и в более крупном временном масштабе: утенок должен был пережить два холодных месяца, чтобы на третий обрести счастье. Рассказывание об этих сдвигах становится замедленно-обстоятельным (ретардируется). А на время, которое оказалось за их пределами, оно либо только указывает, либо дает ему лаконичную обобщенную характеристику.

Первые два дня жизни утенок проводит в усадьбе (и эти дни достаточно подробно представляются), затем два дня на болоте (об этих днях повествователь ничего не рассказывает, он о них только упоминает). Зато рассказывание о третьем дне (когда утенок чудом уцелел: не был убит охотниками и не растерзан охотничьей собакой) происходит в замедленном темпе: в поле зрения повествователя попадают утро, день и вечер этого дня.

Рассказывание о пребывании утенка в избушке начинается с пропуска уже значительно большего промежутка времени: «И утенка приняли на испытание, но прошло недели три, а яиц все не было».

Далее темп рассказывания становится еще более динамичным: повествователь все активнее пользуется такой темповой фигурой, как *резюме*. Так, к примеру, изо всей долгой осени повествователь сосредоточивает внимание только на одном из ее вечеров, и – потому, что в это время происходит наиважнейшее для нарратива событие – встреча с лебедями. Таким же резюмирующим образом повествователь поступает и с зимой («Было бы чересчур печально описывать все злоключения утенка во время суровой зимы») с тем, чтобы подробнее остановиться на главных событиях весны. Эти события представляются в такой временной последовательности: утенок совершает перелет от заросшего камышами болота к весеннему цветущему саду, вновь встречает белых лебедей и бросается им

навстречу. А далее нарративное время вновь останавливается. Представляя самый счастливый день в истории о гадком утенке, повествователь занимает неизменную временную позицию наблюдателя, как бы переключая свое внимание с одной ситуации на другую. Действия, за которыми он наблюдает объединяются рамками счастливого дня: в сад прибежали маленькие дети, побежали за отцом и матерью, лебеди склонили головы, все говорили, что «новый красивее всех».

Как мы помним, анализ модального композиционного плана следует начинать с выявления точек зрения в тексте и исследования отношений между ними.

Воспользуемся методикой анализа точек зрения, предложенной В. Шмидом [Шмид, 2003, с. 109-144].

Очевидно, что в «Гадком утенке» мы встречаемся с разными *точками зрения*. Прежде всего следует выделить *нарраториальную точку зрения*. Нарратор (повествователь), повествуя, продвигает историю во времени, и это продвижение, как мы видели, связано и с продвижением точки зрения: повествователь рассказывает о том, что видит. Мы знаем, что нарраториальная точка зрения (в зависимости от пространственной компетенции нарратора) может быть связана или с ограниченной позицией нарратора, или, наоборот, с его вездесущностью. В нашем случае можно говорить о вездесущности нарратора: его точке зрения доступен весь пространственно-временной плацдарм, на котором разворачивается история. Мы также знаем, что в плане времени нарраториальная точка зрения соотносится с временной позицией повествовательного акта. Для обозначения повествуемого времени в этом случае употребляются не дейктические, а анафорические наречия времени, т.е. такие обороты, как «в тот момент», «в этот день», «день тому назад», «в следующий день после описываемых происшествий» и т.п., отсылающие к моменту времени, фиксированному в тексте.

Кроме нарративной точки зрения модальную композицию образуют *следующие персональные перцептивные точки зрения*: точка зрения птичьего двора, точка зрения диких уток, точка зрения двух диких гусаков, точка зрения курицы, точка зрения самого гадкого утенка. Эти точки зрения выражаются с помощью реализуемой в

языковой структуре прямой речи *перволичной повествовательной формы*.

В плане идеологии [Успенский, 1970, с. 16 – 24] каждая из персональных перцептивных точек зрения имеет свою специфику. Эта специфика определяется и прикрепленностью того или иного персонажа к определенной пространственной позиции, которая существенно сужает поле его зрения. Как мы видели, идеологическая (оценочная) точка зрения птичьего двора отличается узостью и ограниченностью, во многом обусловленной пространственной ограниченностью этого двора. Той же идеологической ограниченностью, но другого значения отличаются и другие персональные перцептивные точки зрения. Так, для курицы безобразность утенка связывается прежде всего не с его внешностью, а с его мыслями.

Однако идеологически доминирующей является точка зрения повествователя (нарратора), которая возвышается над всеми остальными и определяет *оценочную стратегию повествования*. Тон нарратора, проникнутый неподдельным сочувствием к судьбе Гадкого утенка на протяжении всего повествования, достигает к финалу эпической высоты. Повествование начинается с оценки состояния мира «хорошо было за городом» и заканчивается такой же оценкой «хорошо...». И это «хорошо» обретает у Андерсена едва ли не онтологическое измерение, перекликаясь с библейским повествованием о сотворении бытия, в котором каждый акт творения сопровождался тем же оценочным «хорошо» вплоть до завершающего дня. И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой. (Книга Бытие 1:31). Поэтому финальное «хорошо» в сказке Андерсена может быть проинтерпретировано как то, что имеет отношение уже не к самому Гадкому утенку, не к его истории, а ко всему Божьему миру.

Такой эпической завершенности повествование о Гадком утенке достигает и благодаря *залоговому* (по терминологии Ж. Женетта) аспекту композиции, который обяывает повествователя находиться вне рассказываемой истории. А это положение, и позволяет производить обобщения эпического порядка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Греймас, А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. / А.-Ж. Греймас. – Москва: Академический проект, 2004. – 368 с.

Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1 – 2 / Ж. Женетт. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. – 470 с.; Т.2. – 472 с.

Падучева, Е.В. Семантические исследования. / Е.В. Падучева – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.

Успенский, Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология художественной формы / Б.А.Успенский. – Москва: Искусство, 1970. – 256 с.

Фелицитас, Р., Бронуэн, М. Словарь семиотики./Р. Фелицитас, М. Бронуэн. – Москва: Изд-во Либроком, 2010. – 256 с.

Шмид, В. Нарратология. / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры., 2003. – 312 с.