

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Факультет журналистики
Кафедра русского языка и литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.
_____ Е. В. Пономарева
« ____ » _____ 2017 г.

**ПОЭТИКА ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА А. И. ПРИСТАВКИНА
«МАЛЕНЬКИЕ РАССКАЗЫ»**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ НИР
ЮУрГУ– 45.03.01.2017.382.ПЗ ВК НИР

Руководитель НИР, д. ф. н., профессор
_____ Е. В. Пономарева
« ____ » _____ 2017 г.

Автор НИР
студент группы ФЖ-409 _____
_____ А. В. Козлова
« ____ » _____ 2017 г.

Нормоконтролер
_____ Л. В. Выборнова
« ____ » _____ 2017 г.

Челябинск 2017

РЕФЕРАТ

Козлова А. В. Поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы». — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-409, 2017. — 84 с., библиогр. список — 68 наим., презентация.

Ключевые слова: цикл, малая проза, поэтика, А. И. Приставкин, «Маленькие рассказы».

Выпускная квалификационная работа выполнена с целью исследования поэтики прозаического цикла «Маленькие рассказы». Для достижения поставленной цели необходимо комплексно решить следующие задачи: изучить проблемы художественного феномена цикла; обосновать использование А. И. Приставкиным циклической формы как способа сверхжанровой организации текста; выявить жанроформирующие принципы, обусловившие циклообразующие связи в этой сверхжанровой форме. Объектом исследования является поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы». Предмет работы — жанроформирующие и жанромоделирующие факторы прозаического цикла «Маленькие рассказы», структурные механизмы, особенности образно-мотивных, хромотопических и стилевых параметров, а также принципы моделирования циклического единства. Автор изучает основные научные труды, посвященные теории прозаических циклов, исследует циклическую структуру текстов А. И. Приставкина «Маленькие рассказы», выявляет структурные факторы и семантические закономерности, обуславливающие художественную целостность данного сверхжанрового образования. Научная новизна работы заключается в выборе предмета исследования и введение материала в научный оборот. Практическая значимость данной работы заключается в том, что она может быть использована студентами-филологами при изучении теории прозаического цикла XX века, а также поэтики малой прозы А. И. Приставкина.

ESSAY

Kozlova A. V. Poetics of the prosaic cycle of A. I. Pristavkin «Small stories». — Chelyabinsk : SUSU, SH-409, 2017. — 84 pp., bibliography.
list — 68 denominations, presentation.

Keywords: cycle, small prose, poetics, A. I. Pristavkin, «Small stories».

Graduation qualification work was accomplished with the aim of study the poetics of the prose cycle of short stories «Small stories». To achieve the stated goal, it is necessary to comprehensively solve the following tasks: to generalize and systematize the experience of understanding the problem of the artistic phenomenon of the cycle available in modern literary criticism; to substantiate the use of the cyclic form by A. I. Pristavkin as a method of super-genre organization of the text; to reveal the genre-forming principles that caused the cyclic-forming links in this super-genre form.

The object of the study is the poetics of the prose cycle by A. I. Pristavkin «Small Stories». The subject of the work is genre-forming and genre-modeling factors of the prosaic cycle «Small Stories», structural mechanisms, and features of figurative-motive, chronotopic and style parameters, and the principles of cyclic unity modeling.

The author studies the main scientific works devoted to the theory of prosaic cycles, explores the cyclic structure of A. I Pristavkin's «Small Stories», and reveals the structural factors and semantic regularities that conditional the artistic integrity of this super-genre education.

The scientific novelty of the work lies in the choice of the subject of research and the introduction of the material into scientific circulation.

The practical significance of this work thing is it can be used by students-philologists in the study of the prose theory of the twentieth century, as well as the poetics of small prose of A. I. Pristavkin.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	10
1.1. Циклизация в литературном процессе.....	10
1.2. Феномен прозаического цикла в русской литературе.....	13
1.3. Типология прозаических циклов.....	17
2. КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА	
А. И. ПРИСТАВКИНА «МАЛЕНЬКИЕ РАССКАЗЫ»	22
2.1. Субъектная организация, образ автора в цикле.....	22
2.2. Ассоциативный фон прозаического цикла.....	28
3. УРОВЕНЬ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА	39
3.1. Пространственно-временная организация повествования	39
3.2. Заголовочно-финальный комплекс прозаического цикла	52
3.3. Интонационно-речевая организация прозаического цикла.....	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	78

ВВЕДЕНИЕ

Имя писателя Анатолия Игнатьевича Приставкина широко известно не только в России, но и за рубежом. Автор многих романов и эссе, в том числе легендарной повести «Ночевала тучка золотая», выдающийся педагог, общественный и культурный деятель, председатель первой в России комиссии по помилованию — человек, которого Марина Приставкина — жена писателя — считала олицетворением «...верности, благородства, умения любить, верности слову, немыслимого, редкого для такого подлого и страшного века благородства, верности памяти ушедших друзей, которую он берег изо всех сил» [50, с. 8], а журналисты — писателем-документалистом и человеком-гуманистом, знаменовавшим собой новую Россию, действительно умел жить и писать по совести. «Надо писать правду, — говорил Приставкин. — Какая бы она ни была, а она не всегда веселая» [2].

Несмотря на широкую популярность произведений Приставкина в читательской среде, а также в кругу профессиональных литераторов, научных работ, посвященных его прозаическому творчеству, крайне мало, а по исследуемому нами произведению («Маленькие рассказы») диссертационные работы отсутствуют. Это позволяет заключить, что **новизна** данной научно-исследовательской работы — в возможности впервые ввести в научный оборот цикл «Маленькие рассказы», рассмотрев специфику организации художественного единства в исследуемом прозаическом цикле посредством анализа художественной модели. **Объектом** нашего исследования является поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» как модели художественного единства малой прозы, созданного в 1960-х гг.

Актуальность исследования обусловлена концептуальным содержанием материала, непреходящим значением транслированных в произведении гуманистических ценностей, а также необходимостью выработки современного научного представления о цикле малой прозы

Приставкина, потребностью изучения и дополнения механизмов циклизации, распространяющихся на все уровни сверхжанровой формы.

Материалом нашего исследования является первое произведение А. И. Приставкина — прозаический цикл «Маленькие рассказы» (1962 г.), до сих пор не являвшийся объектом научного осмысления. **Предметом** исследования являются жанроформирующие и жанромоделирующие факторы прозаического цикла «Маленькие рассказы», структурные механизмы, особенности образно-мотивных, хронотопических и стилевых параметров — принципы моделирования циклического единства.

Цель научной работы — исследование поэтики прозаического цикла коротких рассказов «Маленькие рассказы», анализ циклической структуры, выявление структурных факторов и семантических закономерностей в прозаическом цикле, обуславливающих художественную целостность данного сверхжанрового образования.

Для достижения поставленной цели необходимо комплексно решить следующие **задачи**:

- 1) обобщить и систематизировать имеющийся в современном литературоведении опыт осмысления проблемы художественного феномена цикла, охарактеризовать природу как особого литературного явления;
- 2) описать прозаический цикл как сверхжанровое единство особого типа;
- 3) исследовать структуру цикла;
- 4) обосновать использование А. И. Приставкиным циклической формы как способа сверхжанровой организации текста;
- 5) выявить жанроформирующие принципы, обусловившие циклообразующие связи в этой сверхжанровой форме;
- 6) ввести в литературоведческий оборот художественный материал, прежде не являвшийся предметом научной рецепции.

Теоретическую базу исследования составляют работы, в которых изучаются феномены лирических и прозаических циклов, среди них научные

труды таких ученых, как: Л. Д. Гутрина, М. Н. Дарвин, Ю. В. Доманский, О. Г. Егорова, Л. Е. Ляпина, О. В. Мирошникова, Ю. Б. Орлицкий, Е. В. Пономарева, Ю. К. Руденко, В. А. Сапогов, А. В. Тагильцев, В. И. Тюпа И. В. Фоменко, Л. С. Яницкий и др.; работы по теории жанра, в частности жанров малой прозы: Ю. П. Агеевой, М. М. Бахтина, Н. В. Барковской, А. Н. Веселовой, М. М. Гиршмана, Л. Д. Гутриной, А. В. Козловой, А. В. Кубасова, Н. Л. Лейдермана, А. В. Тагильцева, Н. Д. Тмарченко, Л. В. Чернец, С. М. Эйзенштейна, и др.

При проведении научного исследования был использован комплекс общенаучных методов, включая описательный метод, а также методы лингвистического, жанрового литературоведческого анализа.

Апробация результатов научного исследования проводилась на международных, всероссийских и региональных конференциях, среди них:

- XXIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ — 2016);
- Международная конференция «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ — 2016);
- Международная студенческая очно-заочная научно-практическая конференция «Русская литература глазами современной молодежи» (Магнитогорск, МГТУ — 2016);
- XII Международная научно-практическая конференция молодых ученых «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, ЮУрГУ — 2017);
- XX Открытая конференция студентов-филологов (Санкт-Петербург, СПбГУ — 2017).
- XII Всероссийская студенческая научно-практическая конференция: «Язык. Культура. Речь» (Санкт-Петербург, СПбГИКиТ — 2017).

После представления и защиты работы были признаны лучшими, а также отмечены дипломами и благодарственными письмами; по материалам

конференций имеются публикации в четырех российских научных сборниках [29], [30], [31], [32], [33].

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка использованных источников и литературы. Общий объем работы составляет 84 страницы, библиографический список включает 68 наименований.

1. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Циклизация в литературном процессе

В последнее время цикл как явление и сам процесс циклизации все чаще становятся объектом изучения литературоведов и культурологов. При этом вопрос о широте употребления этих понятий остается выясненным не до конца. Так, Л. Е. Ляпина разграничивает понятия цикл и циклизация и обозначает последнее как «объективный процесс, порождающий различные типы художественных единств, главным из которых является собственно цикл» [37].

Л. С. Яницкий отмечает, что «объединение произведений в ряды, группы, последовательности, серии, ансамбли было характерно для искусства изначально и всегда являлось органичной чертой существования искусства» [68, с. 3]. Ученый считает, что «у феномена циклизации нет ни временных, ни культурных рамок, а сам процесс формирования циклов, понимаемых как сложившиеся художественные единства присущ многим социокультурным эпохам и практически любой национальной культуре» [68, с. 3].

В основе понятия цикл (от греч. *kuklos* — «круг, колесо») лежит идея кругового движения, символизирующего повторяемость, циклическое развитие мироздания. Дэйвид Слоун представляет круг как единство, целостность, свойственные конечному результату, что и становится основополагающим принципом при формировании циклов [68, с. 96].

По мнению исследователей, изначально формы циклического построения появились в Древней Индии. В качестве первого образца принято рассматривать произведение «Брихаткатха» («Океан сказаний»), которое

является источником для древнеиндийских новелл «Панчатантра» и «Шукасаптати».

В античности циклы были представлены такими формами, как мифы и трилогии пьес античных драматургов, которые были созданы для театральных состязаний.

Характерными являются формы циклического построения художественных единств и для устного народного творчества. Обрядовая поэзия: свадебные, заклинательные, похоронные циклы; календарная поэзия, отражающая смену времен года и возвращающая к культурным и природным первоосновам. Позже в древнерусской литературе появляются летописи, которые по своей структуре также напоминают циклические единства.

В эпоху Возрождения образцами цикла считались итальянские новеллы Джованни Бокаччо «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера. Вслед за ними появились и другие произведения: книги Франко Саккетти, Сэра Джованни, «Новеллино» («Сто древних новелл») Томмазо Мазуччо, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, циничные новеллы Маттео Банделло, Аньоло Фиренцуолы, «Пентамерон» Джамбаттисты Базиле, «Приятные ночи» Страпаролы.

На рубеже XVIII—XIX вв. в искусствоведческой науке возникает само понятие цикл. В литературе же в этот период цикл представлен произведениями Дж. Байрона «Еврейские мелодии», Генриха Гейне «Северное море», Е. Баратынского «Сумерки», А. С. Пушкина «Повести Белкина» и т. д.

Благодаря сложившейся в XIX веке общественной и литературной ситуации, когда разрушились прежние нормы художественной целостности, а система абсолютных ценностей оказалась неподходящей для новой переходной эпохи, наиболее удобной литературной формой освоения действительности, складывающейся на рубеже XIX—XX веков, становится цикл. «Органика его природы объясняется как экстра-, так и внутрилитературными факторами. Природный жизненный круг — алгоритм

временного мышления человека, который складывался на протяжении тысячелетий во всех без исключения культурах. Поэтому объединение жанровых единиц в циклические образования можно охарактеризовать как явление, соприродное самому человеческому мышлению» [1, с. 35].

В XX веке циклизация играет главенствующую роль в организации и построении художественного образа мира в произведениях литературы и смежных видов искусств. В качестве основных причин всплеска развития циклизации в это время Л. С. Яницкий отмечает специфические функции цикла, к ряду которых им причисляются [68, с. 68]:

1. Компенсаторная функция цикла. Когда разрушаются традиционные формы целостности, цикл выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения. По мнению исследователя, так развивается цикличность художественного мышления, когда автор задумывает и создает свое произведение в рамках более широкого контекста из нескольких произведений.

2. Архетипическая функция цикла. В периоды кризисов, когда ставятся под сомнение устоявшиеся представления о произведении искусства, реализуется процесс возвращения искусства к первоосновам, к глубинным проявлениям человеческой культуры, мифам и архетипам. Цикл устойчив как композиционная форма, потому что базируется на первоосновных архетипах (круга, колеса, спирали, кольца, сферы) и мифах, которые складываются в мифотектонику цикла, а иногда преломляются в мотивы на содержательном уровне текста. Цикл распространяется в литературе XX века как способ воплощения представления о повторяемости, взаимозависимости и взаимосвязанности мироздания на формальном уровне.

3. Еще одна причина широкой распространенности циклизации в XX веке заключается в том, что цикл представляет собой коммуникативное или гиперкоммуникативное событие, в котором сообщаются в полилоге, с одной стороны, части между собой, а с другой стороны, — части и целое. Будучи композиционной и дискурсивной суперструктурой, цикл становится

осуществлением процесса коммуникации на уровне композиции и архитектоники художественного произведения.

Цикл в литературе этого периода представлен целым корпусом произведений, строящихся на основе объединения малой формы (А. Неверова «Строгий муж», Н. Никитина «Американское счастье», А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» и др.).

На сегодняшний день в XXI веке продолжается процесс циклизации. Он связан с тенденцией активизации массовой литературы, формированием новых коммуникативных стратегий, позволяющих воздействовать на читателя эпохи цифрового телевидения и Интернета. Подводя итог, можно отметить, что процесс циклизации происходил во все времена, так как человеческое сознание неизбежно обращалось к архаическим формам, позволяющим удержать окружающую действительность от гибели и сохранить ее в удобной форме. Расцвет циклизации пришелся на эпоху Возрождения, романтизма, а также XX век, примерно к середине этого столетия прозаические циклы приобрели особую популярность и стали объектом изучения многих литературоведов. Феномен прозаического цикла в русской литературе будет рассмотрен в следующем параграфе.

1.2. Феномен прозаического цикла в русской литературе

В литературоведении не существует единого подхода к определению понятия цикл. Так, некоторые исследователи рассматривают цикл как формообразование (А. А. Жук) [24, с. 14], своеобразный синтетический жанр (К. Н. Григорян) [19, с. 66], самостоятельное художественное целое (М. Н. Дарвин) [20, с. 6], жанровое образование (И. В. Фоменко) [62, с. 1], супержанр (В. Г. Одинокоев) [41, с. 138-145], крупномасштабное образование (Ю. К. Руденко) [55, с. 185], новый жанр (В. А. Сапогов) [57, с. 90], многокомпонентное циклическое единство (Л. Е. Ляпина) [37, с. 170], сверхжанровое единство (О. Г. Егорова) [22, с. 5] и др.

Н. Н. Старыгина обозначает, что сложилось три основные концепции цикла. Первая группа ученых в лице Ю. В. Лебедева, В. Ф. Козьмина, А. С. Бушмина, считает, что цикл — это «жанровое образование», С. Е. Шаталов, А. В. Чичерин и другие придерживаются мнения, что цикл — это наджанровое объединение, рассматривают цикл в качестве «художественной лаборатории новых жанров» Б. М. Эйхенбаум, Г. М. Фридлиндер.

Циклические единства подобного рода не обладают набором устойчивых признаков, именно этот критерий не позволяет нам соотнести их с каким-либо из существующих известных нам жанров, а также выделить в качестве нового жанра. Потому мы берем за основу точку зрения О. Г. Егоровой, которая определяет прозаический цикл как «...сверхжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом структуры, жанровыми признаками, тяготеющее иногда к большим жанровым формам (“поэмой”, “романной”）」 [22, с. 5].

Большинство ученых используют понятия «сверхжанр» и «наджанр» в качестве синонимов. Однако Е. В. Пономарева и Ю. П. Агеева утверждают, что данные термины не являются тождественными, а потому считают более корректным использовать формулировку «сверхжанровое единство», которое стоит в одном ряду с понятием «художественное единство». Такой подход отражает мысль большинства исследователей, рассматривающих жанрообразующие факторы как СВЕРХфакторы по отношению к жанрообразующим факторам отдельных произведений, входящих в цикл.

Кроме того, многие литературоведы отмечают, что контекстное поле цикла, созданное за счет объединения отдельных компонентов в единое художественное целое, рождает СВЕРХсмысл каждого произведения.

На уровне общих циклообразующих принципов, определяющих внешний уровень целостности лирических и прозаических циклов, выделяют заглавие и композицию. Эти факторы подчинены авторской задумке, в то время как остальные циклообразующие связи могут проявиться на любом

уровне структуры вне зависимости от заложенной автором идеи, возникая в воображении читателя при знакомстве с произведениями.

Циклообразующие принципы прозаического цикла в отечественном литературоведении формируются на базе принципов, характерных для лирических циклов. В числе главных выделяют: общую атмосферу произведения, сквозной образ читателя, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особенную пространственно-временную организацию, лейтмотивность повествования, образ автора, заголовочно-финальный комплекс, ассоциативный фон произведения, монтажную композицию и т. д.

Особое внимание стоит уделить принципу дополнительности, который разработал Н. Бор [9, с. 30]. В соответствии с этим принципом употребление взаимоисключающих единиц содержит в себе черты целостности и взаимодополнения, несмотря на их противостояние. В теории литературоведения данный принцип становится концептуальным, так как все внутренние компоненты цикла находятся в отношении со- и противопоставления.

Таким образом, важным становится то, что отдельные произведения, попадающие в цикл, в некоторой степени теряют свою независимость, вступая в контакт друг с другом, хотя все же, по большей части сохраняют за собой возможность оставаться самостоятельными. Вслед за В. И. Тюпой такую особенность цикла называют «двухмерностью» [60, с. 20], или, как считает Е. В. Пономарева «сегрегативностью» [48, с. 113], при которых целостность цикла достигается за счет сохранения первичной целостности его компонентов.

Учитывая общность принципов циклообразования, характерных как для прозаического, так и для лирического циклов, стоит отметить отличительные особенности прозаического цикла. По мнению теоретиков лирических циклов М. Н. Дарвина, В. А. Сапогова, И. В. Фоменко, отличие состоит в том, что прозаические циклы заключены сюжетом и системой

персонажей, поэтому их границы закрыты. В свою очередь исследователи прозаических циклов О. Г. Егорова, Л. В. Ляпина, Е. В. Пономарева, утверждают, что благодаря этой «закрытости» на границах внутренних компонентов цикла возникает особая смысловая напряженность, которая создает дополнительные смысловые поля и расширяет контекстуальное пространство.

Контекстуальные отношения между компонентами цикла расширяют изначально сложившиеся интертекстуальные связи за счет трансформированного и углубленного характера. Таким образом, возникающая двойственность, характерная для природы цикла, позволяет ему одновременно выполнять роль текста и контекста.

Также Е. Ю. Афолина отмечает, что цикл обладает еще и такими свойствами, как «комплиментарность», или взаимодополнительность элементов различных уровней текста в процессе циклообразования [3, с. 27]; «концентричность», или «механизм развертывания начального сегмента текста» [3, с. 29]; метасмыслообразование, — все они создают целостную канву текста цикла, определяя его специфику.

Таким образом, в литературоведении до сих пор окончательно не сформировалось единое понимание прозаического цикла. Для нас наиболее удобным представляется использование концепции О. Г. Егоровой о «сверхжанровом единстве» как о наиболее полном и точном определении природы циклического образования. Стоит отметить, что как феномен прозаический цикл, с одной стороны, имеет множество сходств с лирическим циклом и его структурными принципами, которые проявляются в общей атмосфере произведения. С другой стороны, прозаический цикл имеет специфические особенности, которые выражаются за счет «закрытости» границ циклического образования, рождающей дополнительные смысловые поля и расширяющей контекстуальное пространство.

1.3. Типология прозаических циклов

Прежде всего, стоит отметить, что циклы подразделяются на лирические и прозаические, в зависимости от особенностей речевой структуры, опоры на базисный род литературы (лирику, прозу, драму). В качестве первого критерия циклостроения, следуя за классификацией М. Н. Дарвина, можно рассмотреть композиционные особенности. На основании внутреннего расположения компонентов цикла, согласно авторскому замыслу, их количеству и порядковому номеру в содержании цикла, выделяют авторские (термин дан И. Фоменко), или связанные (термин дан Е. Хаевым). Цикл А. И. Приставкина, послуживший материалом нашего исследования, можно рассмотреть в качестве примера данного вида цикла. Авторский прозаический цикл — это не просто композиционно структурированный набор произведений, это особая форма целостного художественного произведения, где каждый элемент содержит в себе дополнительные возможности для расширения смыслового поля всего текста. По словам Е. Ю. Афониной, «Единство структуры обеспечивается связями на уровне изображения картины мира и выражения точки зрения, на уровне сюжета, композиции, системы персонажей, повествования. Поэтому авторский прозаический цикл функционирует не как группа текстов, а как единый текст» [3, с. 103]. Намеренное решение автора расположить внутренние элементы цикла в том или ином порядке подчинено авторской концептуальной идее, на которой основывается семантическое значение текста. Особенностью связанного цикла также является наличие авторского заглавия или эпиграфа, а также последовательное расположение его внутренних компонентов.

Авторский прозаический цикл в свою очередь делится на первичный и вторичный. Основным критерием здесь выступает первичная задача автора — создать целостное произведение: если все тексты сразу написаны для цикла, то это первичный цикл. Если в цикл включены произведения,

которые были написаны в разное время и по разному поводу, то это вторичные циклы.

Противопоставлены авторским циклам группы произведений, собранные и созданные не самими авторами, а объединенные на основании читательского восприятия. Такие циклы называют несобранными, традиционно их выделяют в творчестве писателей на основании общности тем или объектов изображения, представленных в цикле. Л. Е. Ляпина называет такие циклические единства — рецептивными циклами, где целостное восприятие текста целиком и полностью зависит от намерений читателя, его читательской рецепции. В этой же классификации выделяются и редакторские циклы, которые создаются не собственно автором текстов, а его редактором, который объединяет произведения таким образом, чтобы представить творческую индивидуальность писателя с наиболее полной идейно значимой стороны.

Немецкий ученый Л. Ланг предлагает делить все циклические единства на содержательные и формальные. Основным критерием для первой группы выступает наличие общей сквозной темы, которая пронизывает все повествование. Наиболее важным принципом, объединяющим внутренние компоненты цикла, становится сюжет. Переключки на уровне персонажей, хронотопа и лейтмотивов помогают связать отдельные части целого в единый текст. К таким циклам относятся «Абхазские рассказы» К. Федина, «Путина» В. Лидина, «Три рассказа о посторонних» В. Сольского, «Записки обывателя» Д. Фурманова и др.

Отличительной особенностью формальных циклов является система лейтмотивов, представленная в циклическом единстве последовательно. Первоначально в данных циклах авторы не стремятся объединить внутренние компоненты в единой целое. Отдельные произведения могут публиковаться в разные годы, в разных изданиях. Позднее такие тексты все же объединяются в формальные циклы на основании жанрового признака, что в свою очередь не мешает читателю воспринимать их как

самостоятельные произведения. В качестве примера можно привести цикл А. Толстого, состоящий из трех рассказов: «Гидра», «Тараканьи бега», «Тухлый дьявол».

Далее обратимся к классификации Е. В. Пономаревой: на основании четко зафиксированного / незафиксированного порядкового номера внутренних компонентов циклического единства исследователь выделяет нумерованные и нумерованные циклы. Важную роль играет количество произведений, входящих в цикл, если это произведения минимального объема, куда входит два или три текста, то классифицироваться они будут как двухкомпонентные или трехкомпонентные микроциклы. Анализируя тексты циклических единств в отношении их родовой принадлежности выделяют: эпические и лиро-эпические. Такое деление производится на основании сочетания жанрового содержания и типа повествования.

Циклические единства можно классифицировать и по характеру жанровой организации. Так, микроциклы чаще всего относят в моножанровым, так как тексты принадлежат к одному конкретному жанру: новелла, очерк, сказка и т. д. Кроме того, подобные циклы предполагают наличие единой тематики и проблематики, ассоциативного фона и широкого контекста смысловых полей художественного творчества автора.

Выделяют также художественные, публицистические, художественно-публицистические циклы. В качестве основного критерия выступает стиль речи.

По классификации Е. Ю. Афоной циклы можно разделить по типу полицентрической картины мира. Если в циклическом единстве нет героя-рассказчика, все персонажи действуют только в рамках своего отдельного пространства, при этом они попадают в схожие по сюжету ситуации и находят примерно одинаковый выход из них, то подобные микроциклы называют циклами без «сквозных персонажей». В качестве особого циклообразующего элемента исследователь предлагает рассматривать циклическую композицию, где каждая часть цикла замкнута на системе

своих персонажей. Соответственно, если один и тот же герой присутствует в активной позиции в каждом из эпизодов цикла, то такой микроцикл называют циклом со «сквозными» персонажами, или «плавающей» иерархией. Позиция героя-рассказчика в системе персонажей непостоянна, он изображается объемно, но не линейно (позиция Е. В. Пономаревой).

Р. Лунден классифицирует циклы по степени «открытости и закрытости», выделяя составной, завершённый и организованный цикл.

Цикл с закрытой структурой, изначально созданный автором как единый текст от первого до последнего произведения называется составным. Циклическое единство менее строгой формообразующей организации, где до объединения текстов в единое целое некоторые его части уже были написаны и существовали свободно, называют завершённым циклом. Наконец, циклы, куда входят произведения, написанные до того, как автор задумал создать целостное художественное полотно, называют организованными. За счет объединения разных частей в одно целое рождаются дополнительные значения и смыслы, которые помогают наиболее полно раскрыть авторский замысел всего произведения.

Подводя итог, отметим, что в данном параграфе представлена классификация циклических единств, позволяющих разносторонне описать анализируемый материал, выделить ключевые признаки цикла и объяснить проявление тех или иных циклических свойств в конкретном тексте. Циклы делятся на прозаические и лирические, авторские, рецептивные и редакторские, собранные и несобранные, первичные или вторичные, содержательные и формальные и т. д. В данной работе более всего для нас представляет интерес авторский, прозаический, формальный, собранный, завершённый цикл А. И. Приставкина «Маленькие рассказы», особенности которого будут изучены в следующей главе.

В литературе циклу присущ целый ряд характеристик, таких как: общая атмосфера произведения, сквозной образ читателя, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особенная пространственно-временная

организация, лейтмотивность повествования, образ автора, заголовочно-финальный комплекс, ассоциативный фон произведения, монтажная композиция, а также принципы дополнительности, интегративности и сегрегативности. Стоит особо отметить, что прозаический цикл имеет специфические особенности, которые выражаются за счет «закрытости» границ циклического образования, которые в свою очередь создают СВЕРХсмысл, функционируя в контексте цикла.

Интерес для нас представляет авторский, прозаический, собранный, формальный, завершенный цикл, поэтика которого является предметом изучения в следующей главе.

2. КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА

А. И. ПРИСТАВКИНА «МАЛЕНЬКИЕ РАССКАЗЫ»

2.1. Субъектная организация, образ автора в цикле

В ряду жанрово-стилевых тенденций 50—60 х годов XX века выделяется «лирическая проза» как специфическая форма эпического произведения, содержащая в себе лирический потенциал. Ее своеобразие заключается в особом характере достоверности, который репрезентируется в прозаическом цикле А. И. Приставкина, благодаря введению особого типа повествователя. Транслятором авторских мыслей и чувств в «Маленьких рассказах» становится герой-рассказчик, который от первого лица повествует о суровой судьбе детей военного времени, о простых людях, спасших из огня целое поколение. Избранный тип повествования показывает, что речь рассказчика является не только «средством, но и предметом изображения» [11, с. 47]. При такой речевой организации текста голос автора обращен к внутреннему слуху читателя, именно поэтому представленные в тексте события освещаются не только с внешней, но и с внутренней стороны, что указывает на достоверность, точность и глубину передачи авторской установки и сближает художественно-прозаическую манеру письма Приставкина с исповедальной.

Герой-рассказчик — моделирующий центр цикла. Он является «сквозным» персонажем, который присутствует во всех рассказах произведения, вокруг него строится повествовательная линия. Рассматривая композицию «Маленьких рассказов», мы видим, что именно рассказчик неприкрыто организует ход повествования: он намеренно отмечает переходы от одного микрособытия к другому, сводя фрагментарные «картинки» в мозаичное целое. Обратимся к первым строчкам нескольких рассказов: «Это случилось под Сернаводском, на Кавказе» [52, с. 81], «Это

случилось в войну» [52, с. 31], «Было так» [52, с. 38]. На наш взгляд, в данных предложения совмещаются два субъекта сознания (сознание взрослого и ребенка), причем субъектом речи выступает все тот же герой-рассказчик. Такое предположение позволяет нам сравнить два голоса, звучащих в этом произведении: собственно-авторский голос (сознание взрослого субъекта) и голос героя-рассказчика (сознание ребенка), и отметить, что в одном и том же субъекте речи раскрывается диалогическое сознание автора. В данных предложениях — перекрестный авторский взгляд и субъективные мысли героя. Рассмотрев их в синтезе, читатель может ощутить проявление сразу двух голосов повествования, а это — один из самых сложных способов организации речевых партий автора и персонажа. Важным стилеобразующим фактором являются многочисленные парцеллированные вопросительные конструкции, звучащие из уст рассказчика, на самом деле они принадлежат взрослому, авторскому сознанию: «Да разве разрешил бы горсовет одной старухе Ситягиной жить во всем доме? И зачем ей весь?» [52, с. 25]. Такие вопросы имеют оттенок адресованности персонажу или читателю, но этот оттенок — иллюзия, это авторское вкрапление, авторское субъективное рассуждение, мысль, ответ на которую можно получить только за пределами данного текста. Автор позволяет себе вмешаться в повествование для того, чтобы оттенить детскую наивность и искренность и показать серьезность и глубину детских переживаний.

Важно отметить, что автор не дает герою-рассказчику имени, все обращаются к главному персонажу на «ты»: «Твои родители трудились где — на заводах или на колхозных полях» [52, с. 35]. Автор избрал такую тактику повествования намеренно, он хотел показать, что герой-рассказчик живет в том же мире, что и другие персонажи. Каждая история, которую «слышит» читатель, — это воспоминание, в котором точно и детально представлены место и время происходящего действия. Такая документальность позволяет провести параллели между художественным

текстом и биографическим авторским контекстом и сделать следующий вывод: возникающая в повествовании глубоко личная нота, одушевляет каждый из 40 представленных в цикле рассказов. По словам Игоря Волгина, это делает границу между вымыслом и былью практически стертой и именно поэтому «слово художника сливается со свидетельством очевидца» [17, с. 11]. Отчасти рассказчик предстает перед читателем как персонифицированный повествователь. Он знакомит читателя с фактами своей биографии, раскрывает свое истинное «я», становится настоящим, видимым. Так, в первом рассказе «Человеческий коридор», который был создан для этого цикла, мы находим явные автобиографические черты. В одной из газетных статей сам А. И. Приставкин так комментирует предысторию создания этого рассказа: «Не случайно же один из первых в своей жизни рассказов я так и назвал “Человеческий коридор”. Голодные эвакуированные дети пробиваются через многотысячную толпу беженцев, осаждающих ресторан, и люди, незнакомые, чужие люди берутся за руки и создают для детей Человеческий коридор» [2, с. 190].

Заголовок данного рассказа стал главной метафорой всего творчества А. И. Приставкина. Данная метафора соотносится также и с содержательно-концептуальным эпиграфом цикла, где актуализируется смысловая доминанта текста: «Мама, знаешь какое дело самое трудное в жизни? Жить во время войны!» [52, с. 20]. Слова шестилетнего ребенка выявляют эмоциональную идею прозы Приставкина, его обостренное чувство справедливости и желание защитить всех детей от жестокого вмешательства исторических обстоятельств. Художник поднимает ребенка на большую эмоциональную высоту: глагол «жить», услышанный из детских уст, становится ключевым выражением авторского настроения, через которое раскрывается главная метафора его творчества. Правильное понимание эпиграфа позволяет точно прочитывать смысл целостного произведения. Эпиграф занимает сильную позицию в архитектонике произведения, он представляет собой небольшой текст, находящийся в препозиции, с помощью

которого автор дает своим читателям ориентацию на правильное установление «иерархии смыслов». Образ рассказчика в эпиграфе сливается воедино с образом самого автора, для него обращение к маме, является сакральным. В биографии А. И. Приставкина есть сильная фраза, сказанная им о своей маме, которая умерла в 32 года: «У меня есть теория: если ребенка при рождении поцеловала мама, его жизнь совсем по-другому складывается...» [46].

Но для того, чтобы читатель ощутил реалистичность целостной картины, он должен увидеть события глазами человека, который повествует о них с «места событий», то есть глазами героя-рассказчика. Так как прозаический цикл «Маленькие рассказы» начинается со слов героя-рассказчика, который без каких-либо пояснений или предыстории начинает вести свое повествование, можно предположить, что автор дает читателю некую подсказку о том, что рассказчик — это не конкретное лицо, имеющее имя, а собирательный образ ребенка, пережившего эту жестокую войну. И это действительно так, ведь рассказчик, являясь главным героем всего цикла, не акцентирует внимание на том, что все события, которые он описывает, происходили только с ним, читатель просто смотрит на все происходящее его глазами.

Личное местоимение «я» редко выступает в качестве одного из способов формальной фиксации образа рассказчика. Во всех рассказах, за исключением шести, где повествование начинается с местоимения «я», используется форма множественного числа «мы», «нас», что говорит о полуперсонифицированном литературном «я»: «Нас было в спальне одиннадцать человек» [52, с. 40]. Таким образом, смысловая значимость высказывания заключается в акценте на местоимениях множественного, а не единственного числа, в которых концентрируется обобщенный образ детей, являющихся друг другу абсолютно чужими по крови, но родными по духу.

Рассказчик в прозе Приставкина постоянно сдвигает модус повествования от своей личности к другим персонажам или группам

персонажей. Он называет всех своих друзей по именам, причем часто использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, что придает его обращениям нежность, заботу, теплоту и еще раз подчеркивает авторскую позицию: те, кто прошел с тобой войну, становятся тебе чем-то большим, чем просто друзьями: «Володька Фасенко потерял связь с отцом» [52, с. 67].

Безусловно, автор вкладывает в своих героев свои мысли, пытается таким образом донести свою точку зрения, доказывает правдивость событий через реальные истории реальных людей. Все же читатель вынужден совмещать авторскую точку зрения и повествование рассказчика, воспринимать точку зрения героев как отдельно существующую. Герой-рассказчик всегда оценивает события и факты в явной форме, часто он также даже дает оценку и другим персонажам, встречающимся в повествовании: «Мать Вальки, маленькая и сварливая тетя Нюра, загремела кастрюлями» [52, с. 21].

Авторское повествование всего прозаического цикла часто сопровождается диалогами, хотя для малой прозы эта форма организации речи не является обязательной, в данных рассказах большую смысловую и эмоциональную нагрузку несет речь героя-рассказчика, персонажей, действующих лиц, структурно организованная именно в этой форме. Безусловно, по функционально-стилевой принадлежности диалог относится к разговорной речи, которая в свою очередь, является одним из главных организующих компонентов прозаического цикла «Маленькие рассказы». Диалоги — это выхваченные из реальности фрагменты разговоров, жизненных ситуаций, обрывки воспоминаний; а поскольку в качестве повествователя выступает герой-персонаж, другие участники коммуникационного процесса либо знакомы ему, либо находятся в пространственной близости, то есть имеют возможность, осуществлять обратную связь. Разберем фрагмент диалога, представленный в самом объемном рассказе «Трое»:

— Вот это сделано! Вы посмотрите, как здорово сделано!

— А что жрать? — спросил Шибает, у него опять начался «гуд в животе» [52, с. 82].

Среди характерных диалогических особенностей можно выделить следующие: персональную адресацию — индивидуальную направленность реплик; спонтанность и непринужденность — собеседники вмешиваются в речь друг друга, меняя тему разговора, — все эти черты усиливают эмоциональную окраску речи, выдвигают на передний план эмоционально-индивидуальное восприятие говорящих. Далее следует голос автора (проявление авторского сознания в виде ремарки), где наибольший интерес представляет фраза, заключенная в кавычки «гуд в животе». Данное словосочетание употреблено без восклицательной интонации, но ударное просторечное слово «гуд» растягивает пространство и начинает звучать (гудеть), причем мы на себе ощущаем физическое воздействие этого слова.

Еще одним способом, помогающим раскрыть образ рассказчика, считается использование графического словесного ряда. Шрифтовое (графическое) выделение фрагментов текста появляется в рассказе «Ноги»: «Только однажды я услышал, как у соседей торжественно и звонко заиграл оркестр и забил барабан. Бум-бом. БЫЛ-БЫЛ человек — и не БУдет БОльше. Бом-бум» [52, с. 88]. Выделенные прописными буквами слова и слоги заключают в себе интонационную нагрузку, так как сопровождаются синтагматическим ударением. Из контекста становится понятно, что речь идет о похоронной процессии и о том, что люди навсегда прощаются с человеком. Графическое выделение позволяет нам услышать тяжелые томные звуки: одновременный удар колокола «БЫЛ-БЫЛ» пресекает земную человеческую жизнь смертью, но далее следует краткий перезвон «БУ... БО», который символизирует радостную христианскую веру в жизнь вечную.

Итак, образ рассказчика в прозаическом цикле Приставкина идентифицируется, прежде всего, с самим автором. Его присутствие в повествовании — ключевой структурный элемент текста, позволяющий читателю увидеть автора в качестве персонажа художественного

повествования, проекции эксплицируемого автора. Образ героя-рассказчика является главным организующим центром динамически развивающейся языковой композиции, он представлен взаимодействием двух голосов (авторского или взрослого сознания и сознания ребенка-персонажа). Манера художественного повествования Приставкина тяготеет к жанру исповедальной прозы, поэтому выбранные формы 1 лица единственного и множественного числа еще раз указывают на достоверность и правдивость изложения. Они также подчеркивают персонификацию образа рассказчика, который выступает в качестве организующего центра композиционных приемов прозаического цикла, позволяющих объединить в целостную картину сюжетно разорванные, построенные по принципу монтажа рассказы.

2.2. Ассоциативный фон прозаического цикла

Ассоциативный фон прозаического цикла в качестве носителя жанра на уровне формы произведения, по Н. Л. Лейдерману, обнаруживает действенные внутритекстовые и внетекстовые переключки между всеми рассказами и сферами художественного мира, представленными в цикле «Маленькие рассказы», а также в его литературно-художественном контексте [36, с. 141]. Декодирование открытых ассоциаций и скрытых сигналов, заложенных автором в тексте (мотивов, образов, идей, аллюзий), позволяет находить ключ к наиболее полной и глубокой интерпретации произведения.

Так, определяющее значение из всех видов ассоциативных связей в данном прозаическом цикле «Маленькие рассказы» приобретает система мотивов. Центральный мотив, возникающий в цикле, — это мотив холода. Характеристика пространства войны, в которое погружен главный герой, как пространства холода достигается за счет описания хронотопа, портретных характеристик, колористики и звукового фона. Все в военное время поглощено холодом как физически, так и духовно: помещения не отапливаются, согреться едой невозможно, потому что ее практически нет, а

сердце сжимается от пустоты и одиночества, потому что холодная и безжалостная война отняла все самое дорогое: дом, семью, родителей, детство. Холод приобретает характеристики лейтмотива, он проявляется практически в каждом из 40 рассказов: «Нетопленная спальня», «лютая зима сорок первого года», «леденящий январь» — рассказ «Николай Петрович» [52, с. 36—37]; «серая мгла» — рассказ «Рабочая порция» [52, с. 91—92]; «крошечные синеватые ладошки», «наша холодная спальня», «морозный день, когда подушки... покрывались пышным инеем», «мерзли кончики пальцев» — рассказ «Фотографии» [52, с.44—45]; «совать коченеющие пальцы в рот», «в комнате будет морозить» — рассказ «Свет в окне» [52, с. 71—72]; «и стало холодно», «поежилась и засунула руки дальше в карманы» — рассказ «Мышь» [52, с. 75—76]; «промерзая до слез», «да стыл на морозе и парень» — рассказ «Папиросы» [52, с. 89—90], «в стылую, леденящую зиму», «черные, мерзлые кургляши» — рассказ «Яблоко» [52, с.47—48]; «провалился я в белый снег» — рассказ «Товарищи Гонцовы» [52, с.38—39] и т. д.

Образы мглы, вьюги, мороза, зимы, инея, холодной спальни, коченеющих пальцев выступают контекстными синонимами образов одиночества, боли и смерти, но самих слов «смерть», «гибель» здесь нет, выразительнее всего о них говорит умолчание: «Где же мама? Наверное, затерялась...» — рассказ «Фотографии» [52, с. 44—45].

Из перечисленных выше примеров можно выявить следующую закономерность: холод — это ощущение героя, которое становится не просто ключевым сюжетообразующим мотивом, но и психологической деталью, за которой скрываются глубокие эмоциональные переживания маленького героя.

Не менее важную роль в данном цикле играет мотив голода, он выходит на первый план при анализе заглавия «Трудное детство», под которым цикл «Маленькие рассказы» был опубликован в журнале «Юность» в 1959 году. В данном контексте прилагательное «трудное» выступает

синонимом слова «голодное», так как одно из самых страшных испытаний, с которым пришлось бороться ребенку войны, — это отсутствие пищи. На лексическом уровне мы видим, что мотив голода также является постоянным и присутствует в большинстве рассказов: «страдающая от голода», «там раздавали горячую, дымящуюся жизнь», «отвалили по целой порции жизни, горячей жизни, наполнив ею до краев дымящиеся тарелки» — рассказ «Человеческий коридор» [52, с. 29—30]; «он был слаб от голода и лежал в постели» — рассказ «Бинокль» [52, с. 57—58]; «отдавали талоны, и им сыпали горячую картошку с мясом» — рассказ «Рабочая порция» [52, с. 91—92]; «у него подымался гуд в животе», «а что жрать», «возвышалась целая горка красивых, но несъедобных муляжей» — рассказ «Трое» [52, с. 81—84] и т. д.

Мотив голода является сюжетообразующим для рассказа «Козье молоко» [52, с. 61—62]: родная сестренка главного героя тяжело болела, и ее обязательно нужно было поить молоком, именно поэтому брат решил украсть для нее у старой сторожихи немного молока. Подобный сюжет вызывает аллюзию на повесть В. Г. Короленко «Дети подземелья», где Валек крадет булку хлеба для своей сестренки Маруси, которая сильно плакала и страдала от голода. А. И. Приставкин на собственном опыте проверил все законы выживания на войне: сам умирал от голода, видел, как умирала от голода его родная сестра. Ассоциативная связь текстов, раскрывающих эту проблему, также прослеживается с рассказом Приставкина «Золотая рыбка», носящим автобиографические черты. В военные годы Анатолий Игнатьевич вместе со своей сестрой жил в детском доме, голод там был настолько силен, что его маленькой сестре приходилось по ночам есть живых рыбок из аквариума. Исследуя мотивную структуру прозаического цикла «Маленькие рассказы», мы наблюдаем, как параллельно этому раскрывается образ героя-рассказчика: субъект повествования предстает перед читателем как нежный и заботливый брат, спасающий от голода свою сестру, думающий, прежде всего не о себе, а о своем ближнем. Проявление подобных чувств по

отношению к близким мы находим в рассказе «Джафар» [52, с. 33—34], где в роли ключевого образа выступает яблоко, которое покупает мальчик для старого, нелюбимого всеми, сторожа на свой единственный сбереженный рубль. «Исторически сложилось, что в европейском сознании райским плодом является яблоко (хотя в библейском тексте нет на это прямого указания)» [58, с. 16], поэтому в рассказе Приставкина именно образ традиционного русского яблока, как символа жизни, стал основным, развился в мотив сострадания — главный философский мотив произведения и один из ключевых в творчестве писателя. Сострадание — одна из главных черт души маленького героя, именно оно помогает ему пережить все тяготы суровой реальности и остаться после всего этого настоящим человеком.

Мотив сострадания наиболее ярко проявляется в центральном рассказе цикла «Человеческий коридор» [52, с. 29—30], где автор показывает нам ситуацию, возникшую на челябинском вокзале, когда беженцы проявили сострадание к детям-сиротам, уступив им свою очередь за едой. Они образовали коридор, по которому смогли пройти ребята, именно этот путь стал в тот момент для них спасительным. Сам А. И. Приставкин вспоминал этот «человеческий коридор» всю жизнь, он же и стал главной метафорой его творчества — призывом к вере в человека, в его мужество, стойкость и внутренний свет.

Посредством анализа лейтмотивов и лейтмотивных образов, рассмотрения внутренних ассоциативных связей, рождающихся на всех уровнях организации цикла (в системах персонажей, пространственно-временной организации, сюжетных схемах, интонационно-ритмической организации), выявляются механизмы реализации «сверхсмысла» (единого концептуального пространства), характеризующего цикл в целом и выходящего за границы отдельно взятого произведения. Так, проводя анализ отдельных рассказов, можно обнаружить «сверхсмысл» на уровне заглавий.

Одиннадцатый по счету рассказ «Товарищи Гонцовы» [52, с. 38—39] неслучайно носит именно такое название. В СССР слово «товарищи»

употреблялось при фамилии и выражало форму вежливого и официального обращения. Но, как известно, слово «товарищ» также употребляется в значении «друг» и входит в устойчивые выражения, пословицы, поговорки, среди которых самая известная — «товарищ по несчастью» — «тот, кто вместе с кем-то попал в беду» [59]. Вспоминая военное время, мы легко представляем формальное советское обращение «товарищ», а подключая ассоциации, возникающие при прочтении уже известных нам рассказов Приставкина, понимаем, что дополнительная коннотация «товарищ по несчастью» также дополняет образ героев, с которыми нас знакомит автор. Война у каждого отняла самое близкое и дорогое, именно поэтому все люди, погруженные в обстоятельства войны, невольно стали друг другу товарищами по несчастью. Но авторский пафос не направлен на обвинение войны, он указывает дорогу к свету. Товарищи, которых встречает на своем пути главный герой, носят фамилию Гонцовы, они становятся вестниками добра, гонцами: заботливо ухаживают за заплутавшим в сибирской ночи мальчиком, выхаживают его, а на прощание, тайком кладут в его карман горячую бутылку с молоком и кусок теплого хлеба. Важно, что герою помогают две женщины с одинаковыми фамилиями Гонцовы, а в тексте говорится: «В нашей Зырянке пятьдесят Гонцовых. В Михневе тридцать четыре семьи, да и в Таловке пятнадцать...» [52, с. 38], — это значит, что, несмотря на всю тяжесть войны, очень многие люди, автор подчеркивает, что это взрослые, хранили в себе светлые и добрые качества и помогали детям спастись от смерти. Приставкин намеренно не дает им разные фамилии, потому что настоящие герои тихо и скромно делают добрые дела, не выставляют на показ ни себя, ни свое имя. Стоит обратить особое внимание на данный рассказ, так как именно в нем автор подчеркивает роль взрослого человека в судьбе ребенка. Во многих публицистических статьях А. И. Приставкин обвиняет взрослых в том, что именно их социальные ошибки ведут к неустройству жизни и порождают хаос.

Тема военного детства в прозе А. И. Приставкина продолжает лучшие гуманистические традиции русской литературы XX века: писателю знакомо все, что испытывают и переживают его герои, но несмотря ни на что, общее ощущение, которое оставляет автор читателям после прочтения всего цикла, — светлое и доброе. Действие происходит в военное время и хотя в героев «Маленьких рассказов» не стреляют, все они ранены осколком войны, который навсегда вошел в их сердца и память. Так, главный герой рассказа «Осколок» [52, с. 46] детдомовский мальчик Вовка постоянно носит с собой маленький отколовшийся кусок железа «тяжелый, железный, с острыми краями» [52, с. 46], но в тоже время «почти безопасный, безымянный, неизвестно чей» [52, с. 46]. Этот безымянный осколок стал отражением внутреннего состояния героя: «Он прилетел неведомо откуда в тревожную московскую ночь, пробив крышу дома. Тогда еще были у Вовки и мать, и отец» [52, с. 46]. Этот осколок не стал причиной гибели родителей мальчика, скорее наоборот, оказался символической деталью и появился у героя как напоминание о том времени, когда он еще не был так одинок, именно поэтому мальчик так дорожил им. Также как этот осколок, прилетевший «неведомо откуда» [52, с. 46], главный герой оказывается занесенным войной в детский дом. Там же происходит и пропажа осколка, которая завершается символическим эпизодом: из вывернутых карманов ребят на столе сложилась «целая кучка тяжелых железных осколков» [52, с. 46]. Подобные ассоциации рождает и картина В. В. Верещагина «Апофеоз войны»: оставшиеся у детей осколки — это маленькие «зеркала» памяти, это след войны, глубоко ранящей не только физически, но и духовно. Детская душа искалечена войной, но она помнит ту жизнь, когда рядом были близкие люди и царил мир. Так, контрастное сопоставление двух миров — прежней и настоящей жизни — чаще всего выражается в цикле Приставкина с помощью повторяющихся символических образов: письма, как звучащего голоса близкого человека [52, с. 31—32], фотографии как воспоминания родных глаз и теплой заботы [52, с. 44—45], осколка как связи с прошлой жизнью

[52, с. 46], бинокля как драгоценной довоенной вещи [52, с. 57—58], яблока как символа жизни [52, с. 47—48], шинели как атрибута костюма отца [52, с. 21].

Образ шинели лег в основу первого одноименного рассказа, открывающего авторский цикл А. И. Приставкина. Безусловно, первая ассоциативная связь, возникающая при прочтении названия данного рассказа, происходит с повестью Н. В. Гоголя «Шинель». Во-первых, знаменитая фраза: «Все мы вышли из шинели Гоголя», принадлежащая французскому критику Эжену Вогюэ, которая употребляется для характеристики гуманистических традиций русской классической литературы, в данном контексте звучит как очередное утверждение страстного авторского гуманистического пафоса, который берет свое начало в этих ранних рассказах о войне и продолжает звучать в следующих произведениях А. И. Приставкина: «Кукушата», «Ночевала тучка золотая» и т. д. Во-вторых, образ Акакия Акакиевича перекликается с образом отца героя-рассказчика, так как оба они простые люди (отражение темы «маленького человека»): Башмачкин — мелкий чиновник, а отец мальчика «шел за Лениным против богачей» [52, с. 21], к тому же сама шинель в обоих произведениях — это не просто предмет. Для Акакия Акакиевича — это цель, смысл жизни, ради которых стоит жить, ограничивать себя, а для мальчика — это доминанта воинского подвига его отца. Схож и внешний вид шинели, описанный в повести и рассказе: у Гоголя шинель «потертая», а у Приставкина — «ржавая от времени, с подпалинами и дырками» [52, с. 21]. Но если в первом произведении шинель с таким внешним видом является главной причиной неприятия обществом героя, то во втором, наоборот, мальчику дорога именно эта старая, забытая вещь, как память об отце. Герой-рассказчик гордится тем, что у него сохранилась эта «героическая» [52, с. 21] вещь, ведь именно в ее образе на протяжении всего цикла воплощается идея победы над войной, мирного неба и гладкой дорожки, по которой ступает нога ребенка.

Символичен и цвет шинели, которую надевает герой-рассказчик: она стала ржавой от старости, от того, что после войны ее нещадно отправили в чулан за ненужностью, но мы понимаем, что только такой вещью может гордиться мальчик, потому что она хранит следы героических поступков и побед отца. Отголосок ржавой шинели отца встречается в рассказе «Шурка» [52, с. 94—95]: маленькая деталь, которая сводит воедино эти рассказы, — это веснушки на переносице маленького Шурки, похожие «на головки медных заклепок», доставшиеся ему по наследству от отца, которого убили на фронте. Доминирующая семантика рыжего цвета несет идейное значение: у отцов после войны остались ржавые шинели, а у детей только маленькие веснушки, так как война коснулась их только косвенно. На наш взгляд, авторский замысел заключается в том, чтобы детские веснушки служили определенной памятной меткой того, что было, чтобы военная шинель и воспоминания не ржавели, а были нужны и с трепетом хранились годами.

Мотив памяти также выражен в тексте через предметный и образный мир, который в цикле «Маленькие рассказы» довольно аскетичен: самыми дорогими для героев становятся маленькие вещицы, или вещные детали: фотография, рисунок, камень с горки, отцовский ножик, бинокль. Причем каждая из этих вещей памятна потому, что отражает связь с прошлой жизнью или является маркером определенного жизненного этапа героя: фотография, как единственное связующее звено между сыном и ушедшим на фронт отцом — рассказ «Портрет отца» [52, с. 31—32], сравниваемая с землей горка, как философское осмысление темы детства и зрелости — рассказ «Огонь» [52, с. 22].

Повторяемость определенной словесной формулы, лексическая выраженность мотива памяти проявляется на контрасте: перед нами предстает антонимическое сочетание «забыл — помню»: «это шинель моего отца» — рассказ «Шинель» [52, с. 21]; «я почти забыл его» — рассказ «Портрет отца» [52, с. 31—32], «и тут же забыли о стороже, а я плакал» — рассказ «Джафар» [52, с. 33—34]; «оказалась совсем не той женщиной,

которую я запомнил» — рассказ «Товарищи Гонцовы» [52, с. 38—39]; «вспомнил осколок, вспомнил начало войны, вспомнил крышу и свой дом, вспомнил отца с матерью» — рассказ «Осколок» [52, с. 46], «я даже помнил, как их покупали» — рассказ «Мышь» [52, с. 75—76] и т. д.

В литературном произведении мотивы существуют в системе, объясняя и дополняя друг друга: мотив воспоминаний сюжетно тесно объединен с образом-мотивом фотографии, который в произведении связан с пространством для проживания прошлого. Фотографии свойственна магия соприсутствия, именно с помощью нее происходит тот самый момент запоминания, фиксации в памяти. Неслучайно каждая история, помещенная в рассказ прозаического цикла «Маленькие рассказы» — фактически «фотография», запечатлевшая трагедию целого поколения. «Страданием памяти» называл В. Семин невозможность не писать о военном детстве, этими же словами можно определить и жанр автобиографической прозы, в котором писал сам А. И. Приставкин.

Исследуя мотивно-образную структуру данных прозаических текстов, можно обнаружить в данном цикле черты других жанров. Мотив изгнания главного героя из дома — переключка с мотивами волшебной сказки — рассказ «Шефы» [52, с. 42—43], покидание дома, а также мотив дороги — важнейшие элементы сказочного повествования. Так, в рассказе «Мышь» [52, с. 75—76], герой-рассказчик на день покидает детский дом, чтобы сходить туда, где он жил до войны. Подойдя к своему родному дому, он видит, что в его комнате кто-то поселился, это значит, что дом больше не принадлежит ему, он стал чужим. Именно после этого момента, читатель понимает, что герой-рассказчик остался один, без родителей, без крова, он должен выбрать свою дорогу и идти по ней до конца. Данный рассказ обязательно нужно рассматривать в контексте последнего произведения цикла «Шаги за собой» [52, с. 96], где мотив дороги раскрывается наиболее полно. Жизнь каждого человека — это путь, и каждый из нас, шагая, оставляет за собой следы, по которым, возможно, кто-то когда-то может

ступать, поэтому нужно быть очень внимательным и мужественным, когда прокладываешь свою дорогу. Таким является и герой, в его отношении к жизни проявляется удивительное сочетание детскости и взрослости: он не совершает героических подвигов, он просто живет во время войны.

Исследуя ассоциативный фон прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы», мы приходим к выводу, что сильная ассоциативная связь между текстами складывается за счет повторяющихся идей, мотивов, образов, аллюзий, возникающих на произведения искусства и литературы других жанров. Мотивы холода, голода, памяти, сострадания и пути образуют целую мотивную систему цикла, образы фотографий, шинели, яблока, осколка, детского дома становятся доминирующими, они обуславливают лейтмотивный тип повествования, посредством которого реализуется сюжетное движение. Фабульно-сюжетная разорванность текстов скрепляется внутренними текстовыми и сверткстовыми связями, расширяет эстетические и семантические возможности как отдельного рассказа, так и всего цикла в целом. Ассоциативный фон прозаического цикла в качестве носителя жанра обнаруживает действенные внутритекстовые переключки между всеми рассказами. «Таким образом, цикл одновременно выполняет и роль текста, и роль контекста» [1, с. 28], что в свою очередь позволяет рассматривать концептуальное содержание прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы», с точки зрения внутритекстовых и внетекстовых ассоциативных сфер художественного мира.

В данной главе были рассмотрены особенности субъектной организации прозаического цикла А. И. Приставкина. Моделирующим центром прозаического цикла становится герой-рассказчик, он же является проекцией эксплицируемого автор, транслятором авторских мыслей и чувств. В данной главе осмыслены два аспекта субъективного сознания (взрослого голоса и голоса ребенка). Повествование в прозаическом цикле ведется от 1-го лица, что указывает на достоверность и точность повествования. Также

рассмотрено концептуальное содержание прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» с точки зрения внутритекстовых и внетекстовых ассоциативных сфер художественного мира. Исследован круг мотивов, образов, идей, способствующих определению жанровой модели. Среди них главными стали мотив холода, голода, памяти, дороги. В качестве организатора монтажной композиции в цикле выступил образ «детского дома», в котором предельно точно и емко опредмечивается идея внутреннего родства между детьми, живущими в тяжелые военные годы.

3. УРОВЕНЬ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ ПРОЗАИЧЕСКОГО ЦИКЛА

3.1. Пространственно-временная организация повествования

Основными категориями освоения реального и художественного мира являются время и пространство. Они же в художественном тексте создают вторичную семиотическую реальность, знаковый смысл которой реализуется только посредством изучения целостного контекста произведения. Так, М. М. Бахтин считал, что временные и пространственные представления, запечатлеваемые в литературе, составляют некое единство, которое принято называть хронотопом. Вместе с тем ученый говорил, что всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов [6, с. 128].

При осмыслении художественного пространства прозаического цикла «Маленькие рассказы» представляется необходимой акцентировка пространственных локаций. Ключевое место, где происходят важные для героев события, — это спальня детского дома. Этот локус имеет несколько коннотаций: во-первых, самый главный предмет, который встречается в спальне — это кровать. Как известно, кровать — это «топос детства», место, где ребенок «скрывается от любой внешней угрозы» [34, с. 139]. Во-вторых, это пространство — также прообраз колыбели, где совсем еще беззащитное дитя окутано заботой, вниманием, теплом (с духовной и физической точек зрения). В постели ребенок защищен от внешнего мира, погружаясь в сон, он переходит в другую реальность — сновидческое пространство — прекрасное и волшебное место, где нет страшных событий и боли, где все наполнено красками и теплом. Но в данных рассказах этот пространственный образ наполнен другими смыслами: действие рассказов происходит в эпоху Великой Отечественной Войны, то есть в советское время. Герой-рассказчик большую часть времени находится в детском доме, там же и располагается спальня, в которой происходит действие. Пространство спальни в данном

случае теряет интимность, герой спит «на людях», ведь комната в интернате и детском доме для мальчиков общая, вместе с героем там одновременно живут еще 11 ребят, к тому же часто в их спальню приходит воспитатель, то есть дети находятся под контролем. Но именно в этой спальне все ребята по-настоящему становятся одной семьей: они переживают там потери, рассматривают довоенные вещи, рассказывают и вспоминают истории из детства...

Рассмотрим описание данного места в разных рассказах: «Николай Петрович часто бывал в спальне у ребят. Пел песни, рассказывал разные истории. Но больше говорил о своем сыне и родном городе Волоколамске» — рассказ «Николай Петрович» [52, с. 36—37], «Мы жили далеко от дома, я и моя сестренка, которой было шесть лет: Чтобы она не забывала родных, раз в месяц я приводил сестренку в нашу холодную спальню, сажал на кровать и доставал конвертик с фотографиями» — рассказ «Фотографии» [52, с. 44—46]. В данных примерах образ спальни становится особенным сакральным местом — проводником в довоенный мир, в мир воспоминаний о близких и родных людях. В тексте пространственному образу спальни сопутствует мрачное описание: «Казалось, что в спальню вошла еще большая чернота. И все ж мы видели, знали, что сидит Николай Петрович, поджав белые губы, строгий, как у могилы сына» [52, с. 36—37], — подобное описание наталкивает нас на мысль о втором возможном значении данного образа. В подлинно советском восприятии спальня представляет собой прообраз усыпальницы, а кровать является атрибутом смерти, не случайно появляется и образ могилы. Темные тона, в которые окрашена спальня (действие чаще происходит ночью, в темноте), связаны с детскими страхами. Дети на эмоциональном уровне (подсознательно) боятся темноты в прямом смысле и переносном (войны), но в то же самое время, когда на их хрупкие плечи наваливаются тяжелые события, они воспринимают их как кошмар, как страшное сновидение, которое обязательно пройдет. Именно поэтому в их маленьких сердцах не поселяются

обида, злость, ненависть, боль, они проходят после того, как дети просыпаются, хотя о моменте пробуждения в тексте напрямую не говорится.

Детдомовская спальня напрямую противопоставляется в произведении родному дому героя-рассказчика: «Я стоял и глазел через окно на комнату. Такую теплую и знакомую. И стало холодно. И чего-то жалко» — рассказ «Мышь» [52, с. 75—76]. Место, которое в довоенное время герой-рассказчик считал своим родным домом, становится ему чужим, после того, как родители мальчика умирают, а в доме появляются другие хозяева. Сердце героя заполняют одиночество и пустота. Проходит детство, и радужные воспоминания, которые раньше грели душу, уже не кажутся такими теплыми. Даже описание дома становится другим: «Наш двухэтажный дом, который был самым большим в округе, показался мне удивительно маленьким среди новых каменных домов» — рассказ «Огонь» [52, с. 22]. Взрослея, герой понимает, что дом — это то место, где тебя любят и ждут, поэтому привязанность к фактическому месту жительства у него быстро проходит: «Домой я мог не торопиться — там никто не ждал» — рассказ «Папиросы» [52, с. 89—90].

Образ дома также становится местом, которое определяет нравственные качества его владельцев. Война охватила и города, и села, и бедных, и богатых людей, но каждый проявил себя в этом тяжелом бою по-разному. Так, дом Дядя Васи (главного начальника угольного склада) — человека, взявшего шефство над героем-рассказчиком, оказался местом разочарования, боли и предательства. Первый визит в его дом стал для мальчика настоящим чудом: «Жена охала, долго расспрашивала о родных, но в конце концов принесла душистый борщ и сладкую печеную тыкву. А дядя Вася подмигнул и нацедил из бочонка красного вина. И себе и мне. Стало весело. Я расхаживал по комнатам, словно плавал в каком-то счастливом дыму, и мне совсем не хотелось уходить» — рассказ «Шефы» [52, с. 42—43]. Но второй опыт прикосновения к «домашней жизни» прошел для героя уже совсем в других красках: «Странные они, эти дети. Неужели они не

понимают, что все время ходить нельзя? Неудобно. Мы же не родственники какие, чтобы их кормить» — рассказ «Шефы» [52, с. 42—43]. Жена дяди Васи своими словами очень глубоко ранила маленького мальчика, она дала понять ему, что он чужой, что он обуза для их семьи. Взрослые люди, приютив мальчика на время, ввели его в заблуждение, только подразнили его теплотой и заботой. Они поступили жестоко и нечестно по отношению к герою, ведь жила эта семья совсем не бедно, и им не составило бы большого труда взять мальчика к себе на попечение. Тем более ему не требовались еда или кров, ему нужно было получить всего лишь чуточку любви и заботы. Автор подчеркивает несостоятельность взрослых, живших в этом доме, образом «счастливого дыма», в который погружается мальчик. Создается ложное пространство — ловушка, приносящее только временное счастье. Герой-рассказчик действительно попадает туда только на время, ведь любой дым обязательно рассеивается. На передний план выступает обнаженная правда, которая заключается в том, что этим людям чужие дети не нужны. Другое пространство предстает перед нами в рассказе «Товарищи Гонцовы» [52, с. 38—39]: герой-рассказчик, возвращаясь из больницы, теряет верную дорогу домой, обессилевший, падает в белый снег, где и засыпает, в чувства его приводит старая крестьянка, которая забирает мальчика в свою избу. Образ избы — архетипическая модель русского мира, которая наиболее полно раскрыта в русском фольклоре. Автор погружает своего героя в такое пространство намеренно: изба крестьянки Гонцовой, которая спасает мальчика, — это населенный жизнью сокровенный мир, свободный от повседневной суеты, который становится точкой встречи земного и божественного пространства. Старая крестьянка относится к мальчику, как к своему сыну, ведь на войне все дети становятся своими, автор акцентирует внимание, что падает герой в белый снег — в чистое пространство, которое укрывает героя и защищает, поэтому он остается там в безопасности. В избе крестьянка оттирает мальчика — совершает определенный обряд, смывает с него страхи, боль, одиночество, готовит его к новым свершениям. Только на

следующее утро она выводит его на дорогу и показывает путь домой. Мотив дороги, который появляется в этом рассказе, имеет концептуальное значение. Именно женщина из народа может дать правильный ориентир: крестьянка Гонцова поселила в душе у героя-рассказчика веру в светлое будущее, в человечность, дала ему кров, пищу и самое главное — любовь, которой мальчик «заразился», он шел своей дорогой, самостоятельно преодолевая все препятствия и невзгоды. Важно, что спустя месяц он пытается найти ту женщину, чтобы отблагодарить ее, а это значит, что ее поступок заронил в его сердце добрые помыслы и стремление к хорошим делам. Противопоставление городского пространства и пространства деревенского становится психологически значимым: оно говорит о холодности людей, занятых на производстве и открытости людей, трудящихся на земле.

Важную роль в осмыслении образа дома играет окно. В данных рассказах оно выступает как визуальный способ связи с внешним миром. Окно — это своеобразный выход в другое пространство. В контексте «Маленьких рассказов» окно — это граница, которая отделяет маленький «детский мир» от большого, сурового «взрослого мира». Этот образ связан с преодолением войны, с границами «чужого» и «своего» мира. В рассказе «Звезды» [52, с. 40—41] этот образ становится одним из центральных: «Это случилось в чистое майское утро, когда к голубому небу прилипали первые клейкие листочки. Кто-то тихо вздохнул и открыл настежь окно. Раздался непривычно громкий смех. И вдруг все мы, одиннадцать человек, поняли, что мы победили, что мы дождались отцов» [52, с. 40]. Именно открытое окно становится первым сигналом к тому, что пространство изменилось: больше нет войны — наступил мир, опасность больше не грозит, можно смело смотреть в счастливое будущее. Образ победы создается за счет описания природы, которую герои рассказов видят из окна. Неслучайно в этом фрагменте упоминаются «клейкие листочки», именно этот образ создает аллюзию на текст Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Реплика Ивана: «Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в

порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорос иной подвиг человеческий, в который давно уже может быть перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтишь его сердцем» [21, с. 806], — говорит о большой любви к жизни. Именно этой любовью, этой верой в светлое и доброе отличаются и маленькие герои Приставкина.

Особое место в прозаическом цикле занимает макрообраз военного города, который подчиняет и включает в себя разные составные характеристики: реальную топонимику (географическое пространство: названия городов, улиц, памятников, учреждений), погодные условия, звуки и запахи, урбанистические пейзажи, цветовую палитру. В прозаическом цикле «Маленькие рассказы» образ военного города складывается за счет пребывания героя-рассказчика в разных городах. Война изматывает ребенка, ему постоянно приходится переезжать: из одного города в другой, из дома в интернат, из интерната в детский дом, из одного детского дома в другой детский дом... Перемещения героя представляют собой модель железнодорожного путешествия с остановками на разных «станциях»: Москва — Челябинск — Сибирь — Дагестан — Москва — Кавказ — Москва. Доминирующим становится г. Москва, именно там, неподалеку, в г. Люберцы, родился и вырос сам А. И. Приставкин. Там находился и старый двухэтажный дом, о котором с большой тоской вспоминает герой на протяжении всего цикла. Бродяжничал в детстве А. И. Приставкин, бродяжничает и его герой: в городах, где пришлось пожить герою-рассказчику, жил и писатель, именно поэтому в тексте детально точно описаны улицы, памятники, железнодорожные станции: «Он клал свой хлеб в карман и ехал на Люберецкое кладбище. У входа на мгновение восторженно замирал перед памятником революционеру Ухтомскому. Это был самый необычный и красивый памятник: красный из железа флаг, цепь, огромный меч» — рассказ «Родня Малышка» [52, с. 59—60]. В центре

путешествия происходит одна из наиболее важных остановок. В рассказе «Человеческий коридор» детей высаживают на железнодорожном вокзале г. Челябинска, где они, пройдя через человеческий коридор, образованный беженцами, получают пищу, которая спасает им жизни.

Не будет преувеличением сказать о том, что история, которая легла в основу этого произведения, подтолкнула А. И. Приставкина к тому, чтобы заняться литературным творчеством, а метафора, положенная в название этого произведения, стала главной метафорой всего творчества писателя. На протяжении всей жизни Приставкин шел по этому коридору, защищенный любовью Бога и поддержкой близких людей, которые были готовы вывести его к свету, в большое будущее.

Вот как рассказывается об этом случае на библиографическом ресурсе «Чтобы Помнили»: «К писательскому ремеслу Приставкина подтолкнул случай... Детей почти месяц везли в вагонах товарняка, в день выдавали по кусочку хлеба. В Челябинске, куда их привезли, на станции находилась столовая, которую осаждали беженцы, и ребята не могли пробиться через толпу взрослых. Тогда их воспитатель Николай Петрович стал кричать людям, чтобы они пропустили детей. И дети прошли сквозь толпу по освободившемуся пространству, как по коридору» [49].

Необходимо более подробно рассмотреть эту метафору, так как она организует всю лексическую структуру рассказа «Человеческий коридор». Мотивированность метафоры поддерживается обилием слов (прилагательных, глаголов) со значением движения, преодоления испытания, а также многократным повторением слова «свет» со значением светоизлучения: «А люди вдруг зашевелились. Они подались назад, и маленькая трещинка расколола черную толпу. А потом мы увидели еще: какие-то люди взялись за руки и образовали коридор. Человеческий коридор...

Я потом побродил немало, но всегда мне казалось, что я не перестаю шагать этим человеческим коридором. А тогда — мы шли через него,

качающийся, живой, трудный. И мы не видели лиц, просто стена больших и верных людей. И яркий свет вдали. Свет, где нам было очень тепло, где и нам отвалили по целой порции жизни, горячей жизни, наполнив ею до краев дымящиеся тарелки» [52, с. 29—30].

Выразительное умолчание, используемое после первого абзаца текста, позволяет нам войти в созданное автором пространство и прочувствовать самим, что значит ощущать запах «дымящейся жизни» и понимать, что вот-вот сейчас ты получишь порцию «тепла», которая спасет жизнь. Ассоциативно возникает еще одно близкое понятие — «воздушный коридор», которое также связано с ограничением пространства, но в то же самое время имеет еще и такое значение, как «обеспечение безопасности воздушного движения» [16].

Выводя главное значение метафоры, нужно учитывать все добавочные лексические оттенки. Особое внимание стоит обратить на последнее толкование, так как Анатолий Игнатьевич окончил авиационный техникум и не понаслышке знает, что значит дать воздушный коридор. Стоит сказать, что эту обязанность выполняют радисты, а как мы знаем, у Приставкина был опыт работы на этой должности.

Таким образом, основное значение метафоры — узкий, длинный, сложный путь, который выслан заботой и поддержкой близких, равнодушных людей — путь, дающий жизнь. Только пройдя такой путь, можно было достойно справиться со всеми испытаниями, которые война положила на детские плечи.

Человек — это жертва большой истории, а война — самое ужасное пространство, в которое можно быть погруженным, но даже в таких страшных условиях Приставкин видит выход. Он, детдомовский ребенок, испытавший на себе все трудности военного детства, наделяет своих героев главным умением — хранить свою душу, по словам М. Ю. Приставкиной, «любить жизнь и жить этой жизнью, никому и никогда не завидуя, выпив ее до капли, до дна» [50, с. 8].

Еще одной пространственной координатой в данном прозаическом тексте выступает образ чулана. Это внутреннее помещение дома, его функция в данном тексте — отграничение пространства. Темное, практически лишенное света место скрыто от посторонних глаз, именно поэтому там хранят самое дорогое, то, что нельзя видеть чужим людям. Также добавим, что этот образ становится символом души ребенка. В чулане мальчишки находят старые отцовские шинели — рассказ «Шинель» [52, с. 21], там же в «таинственном полумраке» они впервые высекают из камней огонь — рассказ «Огонь» [52, с. 22]. Часто в чулане хранят ненужные вещи, то, чем не пользуются в быту, то, что занимает много места. Но в данном цикле вещи, которые хранятся в чулане, занимают большое место в сердце героев. Такая организация пространства показывает, что в военное время люди с трепетом хранили и берегли подлинные ценности, не выставляли их на всеобщее обозрение. Именно поэтому чудо, которое происходит с героями в темном чулане, остается только среди них. Людям войны не свойственно громко заявлять о себе или хвалиться чем-то, даже о своей биографии они не могут ничего рассказать, кроме того, где служил их отец, откуда родом мать, куда пошел воевать брат, именно на этих фактах основывается их собственная биография — об этом повествует рассказ «Наша биография» [52, с. 69—70].

Еще две локации, занимающие особенное место в данном цикле, — это образ сада и образ голубого канала. Первый — традиционно ассоциируется с ушедшим детством, которое в свою очередь с «утраченным садом-раем»: привычная беззаботная детская жизнь сменяется в военные годы строгой взрослой осмысленной жизнью со своими проблемами и испытаниями. Трансформация этого образа происходит от одного из первых в цикле рассказов «Первые цветы» [52, с. 27—28] к почти последнему «Танцверанда» [52, с. 93]. Герой-рассказчик, живя во время войны, духовно и физически растет, в его отношении к жизни удивительно сочетаются детскость и взрослость. Так, в рассказе «Голубой канал» [52, с. 77—78] автор показывает,

что герой трансформирует окружающую его реальность: «Где-то за горизонтом, далеко-далеко, там, куда уходят каждый день веселые поезда, лежит Голубой канал. Очень красивый канал. И люди там и жизнь красивые...» [52, с. 77]. Мальчик, который ничего не видел в жизни, может только смотреть на пачку сигарет «Беломор» (жаргонное название сигарет «Беломор канал»), где изображен другой счастливый мир. Он начинает визуализировать этот голубой канал, рисует его в качестве проекции на идеальную, счастливую жизнь, тем самым, преобразует свою сегодняшнюю реальность. Герой-рассказчик очень мудро и философски воспринимает окружающий мир, он мечтает и верит, что когда-то сядет в вагон поезда и уедет в этот «новый» мир.

Категория времени в рассказах А. И. Приставкина обычно трехмерна: она прямо представлена в языковых формах прошедшего, настоящего и будущего времени. Причем форма прошедшего времени явно доминирует в данном цикле, так как все рассказы представляют собой «вспышки памяти» — воспоминания о военном детстве героя-рассказчика: «Это было в сорок первом году» — рассказ «Человеческий коридор» [52, с. 29—30], «У нас не было тетрадок» — рассказ «Между строк» [52, с. 35], «У каждого из нас был на фронте отец» — рассказ «Звезды» [52, с. 40—41], «В стылую, леденящую зиму сорок третьего года мы не знали ни яблок, ни груш» — рассказ «Яблоко» [52, с. 47—48], «Осколок был тяжелый, железный, с острыми краями» — рассказ «Осколок» [52, с. 46]. Так как события, всплывающие из памяти героя-рассказчика, — это чаще всего эпизоды из его жизни, время в них часто замедляется. Продолжая погружаться глубже и глубже в недра своей памяти, герой-рассказчик удерживает некоторые картины: «Потом я шел домой. И мне казалось, что я стал теперь шире в плечах и выше немного... А навстречу шли и шли по дороге люди» — рассказ «Рабочая порция» [52, с. 91—92]. Повторение глагола «шли» автор использует для того, чтобы показать, что в военные годы было очень много людей, желающих получить порцию еды, которая необходима для спасения

жизни. Война тянулась много лет, а потому еды постоянно не хватало, именно поэтому Приставкин подчеркивает, что люди продолжают и продолжают идти. Формы прошедшего времени удерживают в памяти события прошлого, а будничные картины жизни в детском доме показывают формы настоящего времени: «Я сплю... Вовка, Вовк... Ты не веришь, что мы жили в Саратове?» — рассказ «Честная правда» [52, с. 51—52], «Почему ты, Галкин, пропускаешь в словах букву?» — рассказ «Буква “К”» [52, с. 53—54], «Не для себя, честное слово, сестренка моя болеет...» — рассказ «Козье молоко» [52, с. 61—62], «Здесь заведующий магазином живет...» — рассказ «Мышь» [52, с. 75—76]. Будущее время глаголов, в свою очередь, помогает проявить в данных текстах мотив надежды и веры в светлое будущее: «Приходи ко мне в гости, Боря. Чай будем пить. Не с сахарином, а с настоящим сахаром. Я тебе письма от папы почитаю» — рассказ «Обманутые письма» [52, с. 49—50], «Талоны будут каждый день» — рассказ «Рабочая порция» [52, с. 91—92], «А знаете, ребята, мы после войны все города заново отстроим. Чудесные у нас будут города...», «А знаете, ребята, сколько хлеба у нас будет после войны? Мягкого, чудесного... Милые мои мальчики, у нас будут подаваться к столу полные тарелки хорошего хлеба! Уж тогда мы отъедемся за всю войну», «Кончится война, у нас будет много-много капустных корней...» — рассказ «Николай Петрович» [52, с. 36—37].

Художественное время также обнаруживает себя в тексте в исторических датах: «Это было в сорок первом году» — рассказ «Человеческий коридор» [52, с. 29—30], «Это случилось в войну», «Третий год шла война, а я не получал от него даже писем» — рассказ «Портрет отца» [52, с. 31—32], «В стылую, леденящую зиму сорок третьего года мы не знали ни яблок, ни груш» — рассказ «Яблоко» [52, с. 47—48], «Сорок первый год — это примерно тут» — рассказ «Родня Малышка» [52, с. 59—60]. Фактическая точность придает тексту документальный характер, подчеркивает, что каждая история прочно вошла в память героя, навсегда

отпечатав в сознании точный год, порой даже месяц: «Стоял леденящий январь» — рассказ «Николай Петрович» [52, с. 36—37].

Мы понимаем, что на протяжении всего цикла, в разных рассказах действие происходит в разное время года. Годовой цикл не соблюдается: месяцы сменяются в зависимости от событий, о которых вспоминает герой-рассказчик, а не по порядку следования сезонов года: то это осень — рассказ «Джафар» [52, с. 33—34], то зима — рассказ «Николай Петрович» [52, с. 36—37], то победительная весна — рассказ «Звезды» [52, с. 40—41], то снова зима — рассказ «Фотографии» [52, с. 44—45].

Интересное движение времени показано в рассказе «Фотографии» [52, с. 44—45]: «Шли дни, месяцы», затем несколькими абзацами ниже «Шли месяцы, годы». Синтаксический параллелизм показывает, что действия чередуются и продолжаются длительное время. Война шла очень медленно, поэтому время тянулось очень долго. Это подчеркивается многократным использованием умолчания в данном рассказе: «Вот папа наш, он на фронте, и тетя, и маленькая Людочка...», «Вот наша тетя. Посмотри, какая у нас удивительная тетя! Просто замечательная тетя. А здесь Людочка и я...», «Мы написали вашей тете, спрашивали, может ли она вас принять. Она, к сожалению...» [52, с. 44—45]. Из данного контекста мы понимаем, что времени между этими событиями прошло очень много. Сам образ фотографии, который является сюжетообразующим в данном рассказе, также выступает в качестве маркера категории времени: фотография связывает прошлое с настоящим, то есть поддерживает связь с историей.

Таким образом, реалистические представления о времени и пространстве определяют содержание и принципы организации художественного текста. Действие всех рассказов разворачивается с 1941 по 1945 год, то есть изображается реальное время, совпадающее с историческим. Но герой-рассказчик, а также читатель уже отдалены от описываемых событий, которые представляются в виде воспоминаний.

А. И. Приставкин использует реалистический метод, он точно и детально воссоздает эпоху Второй Великой Отечественной войны. Реальная топонимика: географические локусы Москва, Люберцы, Челябинск, Сибирь, название деревень, памятников, улиц помогает читателю чувствовать правдоподобность всех рассказов. Главный образ, вокруг которого строится повествование, — образ детского дома, он же является организатором монтажной композиции всего прозаического цикла. Этому образу противопоставляется образ дома, который дети теряют вместе с тем, как уходят из жизни их родители. Символический смысл приобретает и прощание с садом, танцверандой, маленькой горкой, как прощание с детством. Мотив дороги становится главным: герой-рассказчик, преодолевая те или иные испытания, проходит определенные жизненные уроки, получает опыт. Время в рассказах течет медленно, оно показывает продолжительность военных лет, которые для детского сознания кажутся вечностью.

Герой-рассказчик понимает, что пережить войну можно, только сохранив внутри себя свет и доброту. Он также понимает, что гладкая дорожка и человеческий коридор, по которому он сумел пройти в своей жизни, — это заслуга его отца и многих других советских героев, он ощущает свою ответственность за свой путь, ведь «...нужно всегда правильно идти, чтобы не обмануть других людей, которые доверились нам и идут во след» — рассказ «Шаги за собой» [52, с. 96].

Таким образом, условно категории топоса можно выстроить в иерархию, в которой ключевыми образами являются кровать, спальня, дом, город. Эти образы трансформируются от привычного понимания: детдомовская спальня перестает быть местом уединения, становится особенным сакральным пространством, которое объединяет детей, потерявших на войне дом и родителей. Оппозиционное представление образов родного дома и детского дома переворачивает привычное понимание этих пространственных категорий. Происходит подмена родного дома приютом, где герой-рассказчик приобретает вторую семью. В свою очередь

родной дом, напротив, становится чужим, после того, как он стал принадлежать другим людям. Военные города и детские дома, в которые попадает герой-рассказчик, связывает между собой мотив дороги, который не всегда вербально выражен в тексте, но постоянно незримо присутствует в нем. Категория времени в цикле выражена трехмерно, происходят постоянные переключки прошедшего, настоящего и будущего времен. Доминирует категория прошедшего времени, так как рассказы представляют собой вспышки-памяти.

3.2. Заголовочно-финальный комплекс прозаического цикла

«Маленькие рассказы»

В общей архитектуре прозаического текста отдельные компоненты рамочного комплекса выступают в качестве «ступеней», ведущих к основному тексту произведения. Они графически отделены от основной содержательной части книги для того, чтобы предварить погружение реципиента в художественный мир автора и настроить его на правильное понимание авторской концепции в предложенной ему литературной действительности.

Вслед за Е. В. Пономаревой в структуру рамочного, или заголовочно-финального комплекса (далее — ЗФК), мы включаем совокупность элементов текста, с помощью которых задается специфический вектор восприятия произведения. К ним относятся заглавие, подзаголовок, предисловие, посвящение, эпиграф, зачин, концовка, послесловие, дата, образующие так называемую раму. В качестве сильной позиции текста ЗФК является одной из форм воплощения «структурно-концептуальной составляющей жанра». [48, с. 22].

«Большая роль в установлении контакта между автором и читателем принадлежит важнейшему рамочному компоненту — заглавию» [54]. Именно заголовочный комплекс прозаического цикла А. И. Приставкина

«Маленькие рассказы» дает первую расшифровку смыслового кода всего произведения: читатель готовится к восприятию маленьких по объему текстов, тяготеющих к жанру рассказа. Это значит, что предположительно текст будет строиться на основании следующих характерных жанровых признаков: в центре повествования один герой, находящийся в разных ситуациях в моменты жизненного перелома, в рассказе будет наличествовать драматический конфликт, который в финале завершится событием-переосмыслением, обязательно проявятся глубокий психологизм, концептуальность, будет задействовано небольшое число персонажей. Такое отображение авторской концепции, в основании которой лежит жанровая структура, Н. А. Веселова называет обращением к «жанрово-родовой памяти», когда «заголовок соотносит текст с другими образцами того же жанра / рода, как бы оговаривая законы, по которым этот текст существует и в соответствии с которыми следует его воспринимать» [15, с. 86].

Жанровая номинация «Маленьких рассказов» в контексте литературы 60-х годов позволяет возводить их к «Крохоткам» А. И. Солженицына, также написанным во времена оттепели. В его миниатюрных рассказах со свойственной писателю сдержанностью поднимаются глубокие проблемы: радости жизни и страха смерти, свободы, боли о стране, красоты и творчества. Ключ к их решению автор находит не в субъективных впечатлениях о тех или иных событиях, а в самой их сути, переданной по большей части эпически-повествовательно, в то время как более поздние миниатюры носят лирический характер, а их жанровая природа приближается к стихотворениям в прозе. Произведения малой прозы Солженицына и Приставкина объединяет стремление писателей выхватить из действительности маленькие по масштабу события, детали, факты и придать каждому из них существенное идейное значение.

Сам Анатолий Приставкин все свои книги прозы (более тридцати) искренне считал своими «крохами», а о своем писательском труде говорил так: «Вы знаете, что писать книги очень тяжело. Литература — огромный и

сложный мир, и надо бесконечно много работать и очень многое познать, чтобы добавить свои крохи в тот общий котел, который сварили до тебя (и за тебя) твои предшественники» [52, с. 5]. Добавим, что исследуемые нами рассказы В. П. Катаев метафорически охарактеризовал «маленькими шедеврами» [цит. по: 52, с. 5]. Связь произведений Солженицына, метафоры Катаева и текстов Приставкина прослеживается не на структурном, а на идейном уровне, ведь первоначально авторский цикл «Маленькие рассказы» был опубликован в журнале «Юность» за 1959 год под другим названием — «Трудное детство». Принцип замены заголовочного комплекса целого цикла («Трудное детство» — 1959 г., «Военное детство» — 1959—1960 г., «Маленькие рассказы» 1962 г.), связан с изменением концепции, в основе которой изначально лежали оценочность и тематическое содержание, а в окончательном издании на передний план выступила его жанровая структура. Первые два варианта названия прозаического цикла А. И. Приставкина представляют собой атрибутивные словосочетания, где главное слово выражено отвлеченным существительным (детство), а в роли зависимых слов выступают противоположные по разряду прилагательные — качественное (трудное) и относительное (военное). Поэтапная смена заголовочного комплекса связана с поисками новой художественной модели, способной отразить собственно авторское понимание мира. Объясняется это и с языковой точки зрения: в первой редакции качественное прилагательное ‘трудное’ «обозначает свойство, присущее самому предмету или открываемое в нем», при вторичной редакции относительное прилагательное ‘военное’ «содержит указание не признака, а признаковой функции слова» [38, с. 186], поэтому отношения в словосочетании складываются между двумя предметами. В первом случае детство окрашивается в хмурые, темные тона, субъект сам дает такую оценку своему детству, но она не критична, что доказывает автор в каждом из 40 включенных в цикл рассказов. Во втором случае возникает оппозиция «война / детство», где существительное «война» оказывается сильнее существительного «детство», что ставит под сомнение

подвиг, совершенный «ребенком войны». Третья модификация названия связана с идеей Приставкина — дать читателю философский подтекст и задать циклизующий, эмоциональный, интертекстуальный камертон. Качественное прилагательное ‘маленькие’ не только дает установку на лаконичность формы, но и указывает на характер рассказов: простые, обычные, негероические истории. Множественное число существительного «рассказы» указывает на множественность эпизодов, из которых будет сплетена содержательно-тематическая канва текста.

Используя такой прием, автор определяет модус восприятия произведения как лаконичного, емкого, характеризуя при этом специфику дискурса, тип повествования и интонационную доминанту. Данная жанровая номинация указывает еще и на организацию повествования: автор умышленно акцентирует интонацию рассказывания, что создает эффект диалогичности повествования: Приставкин доверяет читателям, позволяет им стать «собеседниками» — участниками диалога с героем-рассказчиком.

Интертекстуальность, выраженная в заголовочном комплексе прозаического цикла, реализует метатекстовую функцию: идентичное заглавие встречается в одноименных циклах А. С. Неверова и Е. Д. Зозули «Маленькие рассказы», которые были изданы значительно раньше (20-е гг. XX века). Эти произведения различаются по тематике и идейному наполнению, но имеют общие стилевые черты: три прозаических цикла тяготеют к притчеобразности, а заголовки отдельных рассказов, входящих в каждый из этих циклов, представляют собой отдельный текст, который можно интерпретировать. Повествовательная манера и притчеобразность, а также малая форма прозаического текста лирических миниатюр Бунина также вступают в литературный диалог с циклом «Маленькие рассказы»: повествование также ведется от 1-го лица, раскрывается тема войны, автором используются предельно сжатые и энергоёмкие фразы.

Опираясь на концепцию Н. А. Веселовой, рассматривающей заглавие «в качестве предтекста» [15, с. 86], можно констатировать, что за счет

специфического названия создается достоверная читательская установка на то, что внутреннее содержание цикла А. И. Приставкина будет представлено рассказами, редко превышающими размером одну страницу, которые стали настоящей исповедью, правдивым откровением о невыносимой боли, страданиях и испытаниях, выпавших на долю детей военного времени.

Заглавие соотносится также и с содержательно-концептуальным эпиграфом цикла, где актуализируется смысловая доминанта текста: «Мама, знаешь какое дело самое трудное в жизни? Жить во время войны!» [52, с. 20]. Эпиграф начинается с обращения к матери, эта фигура речи напрямую связана с интонацией рассказывания, мы понимаем, что нас ждет доверительный разговор между очень близкими друг другу людьми. Образ матери для ребенка — один из самых дорогих и значимых, особенно в те моменты, когда мать не может быть рядом. Мужество детей, переживших войну, брошенных, оставленных бороться с суровой жизнью «один на один» как раз и заключается в укрепляющей силе любви, которая оставалась жить в их сердцах, несмотря ни на что.

Н. К. Гей метафорически отмечает, что «заглавие и эпиграф — это главное и придаточное предложение. Одно называет явление, другое стремится его прояснить... Но художественная функция у них одинакова» [18].

Слова шестилетнего ребенка выявляют эмоциональную идею прозы Приставкина, его обостренное чувство справедливости и желание защитить всех детей от жестокого вмешательства исторических обстоятельств. Художник поднимает ребенка на большую эмоциональную высоту: глагол «жить», услышанный из детских уст, становится ключевым выражением авторского настроения, через которое раскрывается главная метафора его творчества. Правильное понимание эпиграфа позволяет точно прочитывать смысл целого произведения: рассказывать о военном детстве будет ребенок, который сам прошел через тяжелейшие испытания того времени.

Эпиграф занимает сильную позицию в архитектонике произведения, он представляет собой небольшой текст, находящийся в препозиции, с помощью которого автор дает своим читателям ориентацию на правильное установление «иерархии смыслов». Читателю становится понятным, что образ рассказчика в эпиграфе сливается воедино с образом самого автора, ведь для него обращение к маме, является сакральным: рассказчик представляет собой «alter-ego» автора.

Рассматривая заглавие текста в качестве маркера темы, можно сказать, что эпиграф в таком случае выступает тезисом, заявленным для ее обозначения, а первое предложение — носителем основного образа, работающим на раскрытие и пояснение основной мысли. Так, в рассказе «Шинель» появляется один из центральных образов всего цикла — одноименный образ шинели. Именно первый в цикле рассказ начинается с доминанты воинского подвига, который олицетворяется для маленького мальчика в образе отца, ушедшего служить на войну в этой героической вещи. С этим образом мы связываем и зачин всего текста, который выражается уже во втором абзаце данного рассказа: «...Тогда я надел шинель и, волоча за собой длинные полы, гордо прошел в ней по улице до соседского дома. На песке за мной оставалась гладкая дорожка» [52, с. 21]. Эти два предложения — явное выражение авторской позиции, они имеют глубокий психологический и философский смысл. Во-первых, ребенок, надевающий шинель, гордится тем, что он удостоился чести пройтись в ней по всей улице, потому что именно в ней воевал его отец, совершивший подвиг. Благодаря жизни, отданной отцом героя, а также жизням, положенными на «алтарь войны» тысячами других солдат, за детской спиной осталась «гладкая дорожка» — мирная, спокойная земля, на которой больше нет тяжелых ухабов, ям и рытвин — она стала гладкой.

Жизнь, которую прожил во время войны герой-рассказчик, стала достойной того подвига, который совершил его отец, это становится понятным из контекста всех 40 рассказов, особенно из финального рассказа

цикла «Шаги за собой»: «Только я подумал после: а ведь вправду, мы часто забываем, что за нами остаются отзвуки наших шагов. И нужно всегда правильно идти, чтобы не обмануть других людей, которые доверились нам и идут во след. Вот и все» [52, с.96]. Эта финальная строка, которую Ю. Б. Орлицкий называет «холостая финальная строка, специальная финальная фраза» [43] является концовкой прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы», она сводит все компоненты рамочного комплекса в единое целое.

В качестве еще одного структурно-концептуального рамочного компонента в данном цикле выступает содержание. Функция этого элемента — познакомить читателя с составом текстов, вошедших в цикл, а также дать представление о тематическом содержании всего произведения. В прозаический цикл «Маленькие рассказы» входит 40 коротких рассказов, каждый из которых имеет собственное заглавие и может рассматриваться в качестве относительно самостоятельного произведения. Наличие общей рамы наиболее отчетливо обнаруживает взаимосвязь всех составных частей, а также указывает на их подчиненность единому замыслу. Различные заглавия, представленные в цикле, можно типологически сгруппировать. Номинативные заголовки отражают тематический состав цикла и работают на раскрытие проблематики всего текста. Часто в заглавиях отдельных рассказов встречаются конструкции с усложненной семантикой — это так называемые символические заглавия: «Шинель», «Огонь», «Деньги», «Козье молоко»... Выведенный в заглавие образ становится ключом к пониманию авторской трактовки описываемых явлений. В заглавиях часто обозначается сюжетная деталь, которая оказывается важной для завязки рассказа и в то же время значимой для мотивной структуры всего произведения: «Фотографии», «Яблоко»... Встречаются и персонажные заглавия, сообщающие читателю сведения о профессии того или иного героя, степени его родства главному герою-персонажу, его национальности или эмоциональной оценке, которую дает ему автор: «Джафар», «Николай Петрович», «Шефы», «Военные люди»,

«Отец Фасенко», «Тринадцатый», «Родня Малышка», «Врачиха», «Шурка». Таким образом, заглавия, сжатые до одного-двух слов «высвечивают кульминационный момент, динамическую «пружину» повествования [14, с. 103]. Внутренняя связь всех представленных заглавий позволяет говорить о содержании как о сюжетном конспекте всего произведения в целом, что еще раз подчеркивает взаимосвязь всех частей прозаического цикла, придает произведению характер завершенности и усиливает его внутреннее и внешнее единство.

Тематическое содержание рассказов складывается за счет скупо прописанных микросюжетов:

- сын находит героическую отцовскую шинель «Шинель»;
- герой научился высекать огонь из камня «Огонь»;
- мальчик рисует для друга картину «Рисунок»;
- перед смертью старого охранника мальчик покупает ему яблоко «Джафар»;
- дети пишут письмо своим отцам «Между строк»;
- сироты смотрят фотографии и чувствуют, что они не одиноки «Фотографии»;
- из нового сукна отец шьет две пары военных галифе «Штаны»;
- главного героя выгоняют из дома «Шефы»;
- герой продает свой бинокль, чтобы спасти жизнь другу «Бинокль»;

На основании изучения сюжетов рассказов предпринимается попытка разделить их на 3 тематические группы: рассказы о войне — «Шинель», «Военные люди», «Рабочая порция», «Штаны» и т. д.; рассказы о дружбе — «Рисунок», «Бинокль» и т. д.; рассказы-притчи с внутренней классификацией: рассказы о сострадании «Козье молоко», «Николай Петрович», «Яблоко», «Бинокль» и др.; рассказы о памяти — «Фотографии», «Портрет отца», «Осколок»; рассказы о детских переживаниях — «Свет в окне», «Мышь», «Шефы».

В качестве еще одного циклообразующего фактора цикла отметим устойчивость текста в нескольких изданиях. Указанный в конце «Маленьких рассказов» год публикации (1962) говорит о том, что этот цикл собран автором намеренно: в первоначальной редакции в него вошли не все рассказы, а во второй к известным нам сорока рассказам был добавлен еще один, который впоследствии был исключен, что говорит об изменении авторской концепции.

Таким образом, анализ заголовочно-финального комплекса цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» позволяет судить об организующей, интегративной роли заглавия, эпиграфа, зачина, подзаголовков как традиционных элементов циклической рамы.

Мы приходим к выводу, что заглавие выполняет в данном цикле важнейшую организующую роль. В отличие от первоначальных заглавий цикла данное заглавие «Маленькие рассказы» выражает жанровую доминанту, опуская предыдущие значения оценочности и тематического содержания. Также заглавие рождает интертекстуальные связи с одноименными произведениями таких авторов, как Е. Зозуля, А. Неверов, а также лирическими циклами И. Бунина, «Крохотками» А. Солженицына, что вводит данное произведение в широкий литературный контекст. Также большое значение приобретает эпиграф, служащий связующим звеном между читательским восприятием и идейным наполнением произведения. Из эпиграфа мы узнаем, что в качестве героя-рассказчика выступает шестилетний ребенок, он же, обращаясь к своей матери, погружает читателя в атмосферу доверительного разговора. Важными элементами ЗФК также являются заглавия отдельных рассказов, создающие дополнительное смысловое поле, прочитывающиеся в данном цикле в качестве самостоятельного текста, а также устойчивость компонентов цикла в разных изданиях.

3.3. Интонационно-речевая организация цикла

Интонационно-речевая организация текста, которую Н. Л. Лейдерман называет «четвертым носителем жанра», несет стилеобразующую функцию [36, с. 136]. Внешние коммуникативные факторы оказывают существенное влияние на речевую организацию текста, следовательно, все его функции прагматически ориентированы; при определенной установке и коммуникативных условиях происходит процесс создания текста, базирующегося на «мелодии, которая цементирует произведение, придает дополнительную крепость художественному миру текста» [36, с. 137]. Таким образом, мы можем прийти к выводу, что интонационно-речевая организация текста — это структурный элемент, входящий в принципы жанровой организации текста, который «строит» произведение не только на внешнем, но и на внутреннем уровне.

Речевая организация прозаического цикла А. Приставкина «Маленькие рассказы» обращена к внутреннему слуху читателя. Она вбирает в себя средства фонетического, интонационно-синтаксического, лексического, идейно-образного и стилистического уровней текста, которые в свою очередь, при «изобразительном минимализме и предельной экономии повествовательных средств» [52, с. 8], позволяют автору достичь максимального художественного эффекта и создать атмосферу присутствия в литературно-художественном тексте живого голоса. По словам Б. М. Эйхенбаума, «Интонационно-голосовая выразительность речи придает ей особое качество — колорит непреднамеренности и импровизационности» [цит. по: 63, с. 235]. Строгая организованность речи, точные, скупо прописанные микросюжеты, нейтральные номинативные заголовки, образ детдома, выступающий организатором монтажной композиции, — все это лаконичные и простые приемы, которые одновременно раскрывают содержание и сверхзадачу произведения на глубинном уровне. Это, в свою

очередь, говорит об универсальности циклообразующих связей и определяет внешний уровень целостности текста.

Особое внимание стоит обратить на то, что рассказ, открывающий авторский цикл, совершенно не имеет отсылки к действующему лицу (я или мы). Первое предложение «Шинели» звучит так: «В самом дальнем углу, за печкой, висела шинель» [52, с. 21]. В этой фразе мы не слышим детской интонации, мы получаем из нее четкую, подробную информацию, как будто знакомимся с военной сводкой. Данное предложение — это погружение читателя в пространство военного времени: ключевое слово «шинель» становится здесь прообразом русского солдата, отца, защитника; автор подразумевает под этим словом воспоминание о человеке, о герое, которому она принадлежала. Писатель использует этот точный ход именно потому, что на первый план военного времени, безусловно, выступает солдат. И начать рассказ о войне, потеряв связь с главным действующим лицом, было бы неправильно. Инверсированное начало помогает читателю лучше запомнить всю информацию, связанную с объектом, который перенесен в самый конец. Описание придает тексту фактурность, делает его «зримым».

Акцентируя внимание на окружающей обстановке, вводя слушателя в определенное пространство, автор сразу погружает нас в удивительное двухмерное время. Аналитическая форма превосходной степени относительного прилагательного «дальний», максимально экспрессивная, в соединении с глаголом прошедшего времени дает сразу две перспективы — в прошлое: шинель убрана за печку, висит в самом дальнем углу, значит, ее перестали использовать уже давно, и в настоящее, где мы находимся вместе с рассказчиком, описывающим эту историю.

Следующий рассказ под названием «Огонь» начинается с местоимения первого лица «я», такое смещение в сторону субъективного взгляда оправдывается желанием достоверно и правдиво описать то, что когда-то было пережито самим героем. Но фокус на собственном «я» (в эгоистическом плане) никогда не делается в произведениях Приставкина.

Герой-рассказчик лишь только делится своими наблюдениями, рассказывает о том, что пережил сам и пропустил через свое сердце: он не хвалится и не хвастает тем, чего достиг, он бережно приоткрывает для нас тот опыт, который сумел приобрести за время тяжелого военного детства. Основное внимание, с повествовательной точки зрения, уделяется все-таки местоимениям первого лица множественного числа «мы».

В произведении отсутствует интонация обличения, осуждения. Автор намеренно не использует такие понятия, как смерть, потеря отца, отказ на усыновление, гибель на фронте. С этим, скорее всего, связано отсутствие в сборнике «Маленькие рассказы» более жесткого произведения под названием «Первый комсорг», которое было напечатано в цикле «Военное детство», опубликованном в 1960 году, где все-таки проступила жестокая и суровая правда войны, стали слышны холодные оттенки слов «похороны», «траурные листки», «гибель». Позитивная лирическая интонация, мотивы надежды и сострадания не утрачиваются автором цикла, но появляется скупое взрослое переживание военных событий, которое по своей силе намного уступает детскому естественному переживанию горя: дети боятся произносить такие слова, но не боятся проявлять чувства. Скрытый драматизм, выраженный в остальных рассказах писателя, проявляется в речевой организации текста через выразительное умолчание — средство выражения незаконченности высказывания и непрекращающейся внутренней работы в душе ребенка.

В рассказе «Фотографии» [52, с. 44—45] используется такая форма речи, как диалог. В общение между братом и сестренкой, живущими в детдоме, вклинивается третий участник — воспитатель, в речи которого используется умолчание. Эта синтаксическая фигура — один из основных способов формирования глубинной структуры подтекста. Оставленные без попечения дети бережно хранили фотографии своих родных, с которыми очень давно расстались, когда им становилось тяжело, они с теплом рассматривали эти фотокарточки и вспоминали, что где-то у них есть семья

(мама, папа, тетя). Но как мы узнаем из рассказа, мама и папа ребят умирают, а тетя: «Она, к сожалению...» [52, с. 45]. Эта щемящая фраза, произнесенная из уст взрослого человека, обрывает не только повествовательный ход, но и пронзает нас своей несправедливостью и жестокостью в самое сердце. Бесспорно, фигура умолчания воздействует на читателя, заставляя его вовлечься в творческий процесс и стать соавтором, заполнив появившиеся смысловые лакуны, но в данном контекст такого желания у читателя не возникает, подтекст, выраженный многоточием, звучит гораздо сильнее слов.

Умолчание, которое мы находим на страницах рассказа «Николай Петрович», носит совершенно другой интонационный и смысловой характер. Герой произносит следующую фразу, которая заканчивается умолчанием: «Кончится война, у нас будет много-много капустных корней...» [52, с. 36]. Происходит полная остановка эмоционального движения, мы понимаем, что дети — это жертвы голода, но они не жалуются на свою судьбу, стиснув зубы, они продолжают верить в лучшее и поддерживают друг друга. Повторяющиеся перед умолчанием наречия «много-много» усиливают драматизм, заложенный автором, но неподдельная детская искренность звучит здесь не как отчаяние, а как стойкость и мужество, которые помогут маленьким мальчишкам пройти эту войну.

Ощущение боли и понимание утраты сбивают импульсивный темп речи, но волнение не приводит к обрывам в логическом развитии мысли. Так, в рассказе «Шинель» мы находим такие строки: «Это не грязь. Это шинель моего отца. Он в ней воевал» [52, с. 21]. Строгие, отрывистые, лишённые громких восклицаний, простые предложения, построенные по принципу синтаксически-параллельных конструкций, делают детскую речь более выразительной, серьёзной, даже категоричной. Расставленные точками акценты позволяют выделить наиболее важную для понимания смысла информацию. Парцелляция также выступает средством организации темпоритма произведения, в последнем предложении синтаксически-парцеллированной конструкции появляется глагол, это говорит читателю о

том, что динамика повествования нарастает, глагол несет на себе фразовое ударение, причиной этого является не только его конечное положение, но и построенное по принципу антитезы парцеллирование всей синтаксической конструкции.

Другой пример парцелляции мы находим в рассказе «Папиросы»: «Не узнаешь? А ты вспомни: ночь! Я возвращаюсь вот этой электричкой» [52, с. 89—90]. В парцеллированной конструкции используются три совершенно разных по эмоциональной окраске предложения. Усиливается изобразительный контраст, наступает длительная пауза после двойного эмоционального подъема и возникает эффект замедленного кадра. В этот момент герой прокручивает все эти события, пытаясь проследить их причинно-следственную связь. Следующий абзац, начинается с предложения: «Я вспомнил» [52, с. 89], композиционная и логическая связи в абзацном членении не нарушаются, однако отсутствие эмоциональной окраски говорит о том, что это воспоминание не является приятным, и герой не хочет воспроизводить его в своей памяти. Так, синтаксические фигуры и поэтическая пунктуация помогают нам правильно понимать смысл рассказа. Став взрослым, герой понимает все уже совсем по-другому.

Рассматривая другие произведения, можно отметить, что в построении высказывания героев эмоциональный тон повышается ближе к концу предложения, отсюда частое использование восклицательных и вопросительных предложений и выразительная авторская пунктуация: «Где?!!» [52, с. 81], которая транслирует эмоциональность и взвинченный темп речи. Восклицательный знак в сочетании с вопросительным обозначают резкий взлёт интонации, усиление вопрошания.

В рассказе «Первые цветы» находим очень эмоциональное предложение: «Цветы нужны сейчас!» [52, с. 27]. Данное восклицательное предложение характеризуется дугообразной фигурой тона, которая концентрируется на восклицательно-ударном слове «сейчас», обращаясь к мальчику, девочка настоятельно требует, чтобы ее желание было немедленно

исполнено. Проанализировав ритм данного предложения, можно сделать вывод, что повторение второго ударного слога в каждом слове придает тексту живость и динамичность, увеличивает скорость движения не только данного предложения, но и всего следующего абзаца, который начинается с сильного стремительного глагола «ринулся». Этот глагол закручивает дальнейший сюжет и позволяет повествованию набирать ход, закономерно организуя речевое пространство текста. В этом плане важно отметить, что глаголы движения, создающие рисунок темпо-ритма прозы, являются показателями идиостиля писателя, а также характеризуются художественно-намеренным употреблением.

Ритмическое начало прозы, заложенное в лексических повторах, представляет собой важное интонационно-речевое средство построения текста, а также структурный элемент композиции цикла. Так, в рассказе «Танцверанда» в трех следующих друг за другом предложениях мы находим пример повторяющегося глагола «играть», который употреблен в разных значениях: «Там можно было целиться в красивые статуи спортсменов, пугать из кустов девчонок, играть в салочки... Больше всего мы любили играть на дощатой просторной танцплощадке. Но наступал вечер, сюда приходили взрослые люди, играл оркестр» [52, с. 93]. Две одинаковые повторяющиеся формы «играть» употреблены в значении: развлекаться, забавляться; прошедшая форма глагола «играл» употреблена в значении: исполнять музыкальное произведение на музыкальном инструменте. Синтагматическое ударение падает на глагол «играл», который относится не к героям-повествователям, а к другому объекту. Такой фокус смещения говорит о том, что интонационная напряженность снижается, дети, ведущие повествование, акцентируют внимание на том, что они не вовлечены в это действие, оно становится для них неинтересным, скучным. Дважды употребляя глагол «играть», автор показывает для нас важность этого процесса для детского сознания: игра ассоциируется у ребят с жизнью, она позволяет детям погрузиться в другую реальность, на миг забыть о своих

проблемах, трудностях и испытаниях, но все меняется с их взрослением. Герои понимают, что война сильно изменила их, и они уже не могут с той легкостью и беззаботностью веселиться на танцплощадке.

Еще одним ярким синтаксическим средством, участвующим в интонационно-речевой организации текста, является сравнение. Обратимся к рассказу «Джафар»: «Хотя он и стригся наголо, голова у него была как серебряный шар. Из щек и подбородка торчали толстые белые волосы, вроде как проволока на терке, которой Джафар скоблил пол» [52, с. 33]. Являясь организатором композиции, сравнение формирует такое текстовое пространство, которое способно помочь в раскрытии внутреннего мира героя. Мальчик описывал сторожа детского дома, овеществляя его портретную характеристику. Подробные выразительные детали, отмеченные героем, работают вместе с цветовой характеристикой: цвета белый и серебряный, указывающие на возраст (старость, седину), передают еще и эмоциональное отношение мальчика к сторожу: светлые, чистые цвета означают, что человек добрый, открытый, простой. За счет точно подобранных сравнений речь героя становится образной, выразительной, к тому же, сравнительные конструкции находятся в сильной позиции, на них падает логическое ударение, такое построение предложений определяет ритмико-интонационную окраску слов, выражающих смысловую направленность.

На лексическом уровне в прозаическом тексте мы также можем встретить пример употребления народного песенного жанра в рассказе «Звезды»:

Окна светятся весь вечер,
Как подснежники весной.
Скоро мы дождемся встречи
С нашей армией родной [52, с. 40].

Песня — один из сильнейших эмоционально и интонационно-окрашенных жанров, она не просто придает тексту звучание и мелодичность,

но и выполняет большую смысловую функцию: мы знаем, что песня всегда помогала солдатам преодолевать трудности и лишения фронтовой жизни, поднимала боевой дух, спланивала солдат. В рассказе эта песня не смогла зазвучать вживую, но она отозвалась в сердцах всех мальчишек, когда они узнали, что отец Витьки Козырева не вернулся. Музыка трагического молчания, усиливающаяся внутренним сердечным криком мальчика, звучит и в наше время. Уменьшительно-ласкательная форма слова «песенка», употребленная в этом тексте, имеющая на себе лексическое ударение, в конце повествования потеряла силу своего звучания, слившись в одно целое с тишиной в спальне детского дома.

Требуют анализа предложения, представляющие несобственно-прямую речь автора-персонажа, они позволяют увидеть перекрестный авторский взгляд и его субъективные мысли. Пример такого предложения мы находим в рассказе «Осколок»: «Так они и жили — Вовка и его осколок» [52, с. 46]. Проникая в самые глубокие уголки души героя, автор раскрывает его мысли, чувства и переживания. Мы получаем сразу две точки зрения на героя: первая, явно выраженная в тексте, вторая — сформирована во внутреннем представлении о герое. Дополнительный голос, вносит в повествовательный ритм глубокую задумчивую паузу, во время которой происходит «эмоциональная разгрузка», а также начинает формироваться определенное настроение: мы сопереживаем герою, разделяем его внутренние ощущения не потому, что он сам нас увлекает, а потому что мы становимся вовлеченными извне.

Анатолий Приставкин — писатель, который честно занимался литературным трудом на протяжении всей своей жизни. В своих «Маленьких рассказах» автор от первого лица представил историю суровой военной судьбы детей, глубокие раздумья о себе и о Родине. Всю жизнь он отдал на служение людям, и все, кто был знаком с писателем лично или через литературные тексты, отмечали, что главная черта его характера —

«согласие слова и дела» [52, с. 55]. Так же, как и в жизни, в литературе Приставкин творил гармонично.

Простота, лаконичность, естественность, чистота, вера только в самое светлое и доброе, предельная честность, с которой он жил и работал, — все это сделало его прозу настоящим откровением, а цикл «Маленькие рассказы» — большой книгой жизни. Частая парцелляция, многочисленные инверсии и синтаксически-параллельные конструкции, которые использует Анатолий Игнатьевич в своих текстах, делают художественную речь прозы отрывистой, а абзацы-предложения помогают чувствовать напряженность и лирическую взволнованность повествования, акцентируют экономность каждой фразы. Все эти средства интонационно-речевой организации текста помогают нам определить идиостиль писателя. Каждый из сорока представленных рассказов — маленькая трагедия или притча, которую автор пропустил через свою собственную душу: он облек в литературную форму свои живые воспоминания, не приукрашивая и не умаляя то, что довелось ему пережить. «Где просто, там ангелов со сто», — гласят слова Святого Амвросия [27], на наш взгляд, эти слова — лучшее отражение подлинной силы и духовной высоты, которые так просто и так искренне передал писатель через свои рассказы.

А. И. Приставкин внес свои «маленькие крохи в общий литературный котел» [52, с. 5], главное, что в них прорастают большие зерна, которые способны давать настоящие плоды.

Интонационно-речевая организация прозаического цикла А. Приставкина «Маленькие рассказы» как носитель жанра выполняет, прежде всего, стилеобразующую функцию.

Жанроформирующая роль интонационно-речевой организации состоит в том, что ею создается интонационно-мелодическое единство текста. Интонационно-голосовой аспект речи в рассказах Приставкина раскрывается в особой диалогизированной форме: читатель становится очевидцем событий, он видит и слышит все, что происходит. Непреднамеренность и

импровизационность речи — результат гармоничного слияния повествовательной речи и высказываний героев, которые возникают в тексте как реакция на увиденное событие, они же создают основу композиционно-речевой структуры прозаического цикла.

В данной главе была рассмотрена пространственно-временная организация прозаического цикла. В роли главных компонентов организующих пространство выступили образы спальни, дома, детского дома, города. Сквозной мотив дороги, соединяющий внутренние компоненты цикла подчеркивает его концептуально-идейное значение: жизнь, которой живет герой-рассказчик, досталась ему благодаря подвигу его отца, именно потому он чувствует свою ответственность за каждый поступок и каждую мысль, которые впоследствии могут стать нравственным ориентиром для будущего поколения. Образ детского дома становится организатором монтажной композиции, а также сакральным пространством, выступающим в роли основы для формирования духовно близких связей.

Анализируя цикл А. Приставкина, в качестве основных элементов ЗФК рассмотрены заглавие, эпиграф, зачин и концовка циклического единства как основные циклообразующие факторы, помогающие целостному восприятию текста. Заглавие становится ключевой категорией, выражающей жанровую принадлежность: название цикла подготавливает читателя к знакомству с небольшими по объему произведениями, тяготеющими к жанру рассказа. Эпиграф выступает в роли переходного элемента между заглавием и содержанием цикла, именно он погружает читателя в художественный мир автора, задает вектор понимания глубоких личных переживаний полуперсонифицированного рассказчика. Отмечается особая роль первого и последнего рассказов цикла, создающих циклическую композицию: основным образом становится гладкая дорожка, которая символизирует мирную жизнь, доставшуюся герою-рассказчику ценой подвига его отца. В последнем же тексте гладкая дорожка символизирует осмысление главным героем собственного пройденного пути. За счет последовательного

расположения заглавий отдельных рассказов создается СВЕРХтекст, который рождает дополнительные смыслы при целостном восприятии произведения, его интерпретация также помогает более глубокому проникновению в задумку автора. Не все из представленных в данном цикле рассказов изначально входили в него, так в первоначальной публикации цикла под названием «Трудное детство» в журнале «Юность» за 1958 г. отмечается наличие всего 10-ти рассказов из присутствующих здесь: это рассказы «Деньги», «Человеческий коридор», «Между строк», «Николай Петрович», «Товарищи Гонцовы», «Звезды», «Шефы», «Фотографии», «Обманутые письма», «Честная правда», «Буква 'К'». Также стоит отметить, что во втором переизданном цикле «Военное детство» 1959 г. присутствует все рассказы, которые представлены в цикле «Маленькие рассказы», также туда входил еще один дополнительный рассказ, который был впоследствии исключен из основного содержания.

Анализ интонационно-речевой организации цикла продемонстрировал, что в малой прозе А. И. Приставкина возрастает «энергоёмкость» каждого из элементов структуры текста, это значит, что жанровые, стилистические, ритмические, интонационные элементы работают комплексно и создают единое циклическое пространство. Речевые характеристики героев во всех рассказах создают единый интонационный фон всего повествования, «погружая» читателя в описываемые события и создавая ощущение живой звучащей речи за счет присутствия не только диалогов, но и комментариев, выступающих на передний план в несобственно-прямой и внутренней речи. Повествование от первого лица героя-рассказчика формирует установку на звучащую речь, интонацию рассказывания; создает «иллюзию импровизационного повествования».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы над изучением прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» был исследован корпус текстов, представляющий 40 рассказов, которые послужили материалом для комплексного анализа, данные художественные единства в выпускной квалификационной работе впервые введены в научный оборот.

Природа прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» как системное явление малой прозы 50—60-х годов XX века интересна не только с точки зрения анализа содержания, но и с точки зрения изучения поэтики. Представленные в цикле рассказы исследованы по теоретической модели жанра, предложенной Н. Л. Лейдерманом, тексты проанализированы на уровне субъектной организации художественного мира, пространственно-временной организации, ассоциативного фона и интонационно-речевой организации. Разные носители жанра подкрепляют друг друга, работают системно, позволяют проводить целостный, комплексный анализ текста, который необходим для изучения циклической структуры.

Использование А. И. Приставкиным циклической формы как способа сверхжанровой организации художественного единства становится обоснованным за счет проявляющихся на уровне текста характеристик, рождающих новый СВЕРХтекст, что в свою очередь позволяет совершенно по-новому понять и осмыслить собранные в единое целое рассказы. Цикл «Маленькие рассказы» — собранный, формальный, в него не сразу вошли все 40 произведений. Первоначально цикл был опубликован в журнале «Юность» в 1959 году под названием «Трудное детство» и включал в себя только 12 произведений. Причем, как отмечается в документальных записях, первый рассказ, который был создан для данного цикла «Человеческий коридор» не входил туда, это говорит о том, что цикл является завершенным.

Стоит отметить, что и оставшиеся рассказы цикла располагались не в том порядке, который можно наблюдать сейчас. Тем не менее, с 1962 года, когда цикл А. И. Приставкина был опубликован под названием «Маленькие рассказы» и стал включать в себя 40 художественных единиц, расположенных в особом порядке, содержание цикла больше не меняется. Это говорит о том, что устойчивость текста сохраняется в нескольких изданиях (1962 г, 2010 г. и т. д.). Замена заголовочного комплекса происходит трижды: «Трудное детство» (1959 г.), «Военное детство» (1960 г.), «Маленькие рассказы» (1962 г.). Модификация названия связана с идеей автора, отказаться от оценочности, вывести на уровень доминанты жанровый признак, а также поместить цикл в широкий литературный контекст и задать интертекстуальный камертон.

Большая роль в прозаическом цикле А. И. Приставкина отводится читателю, образ которого является сквозным, именно посредством его рецепции складывается общая атмосфера произведения, прочитываются сквозные мотивы и образы, которые являются формальными и идейными скрепами всего текста.

Так, одним из главных образов в цикле «Маленькие рассказы» становится образ героя-рассказчика, который является главным центром языковой композиции: он — постоянное действующее лицо, которое присутствует в каждом из сорока рассказов, именно ему автор доверяет организующую роль в ведении повествования. Герой-рассказчик сводит воедино сюжетно разорванные текстовые единицы, построенные по принципу монтажной композиции. Специфической особенностью данного цикла является взаимодействие двух авторских голосов: голоса взрослого (самого автора) и голоса ребенка — шестилетнего мальчика, с позиции которого мы видим все события «Маленьких рассказов». Такой перекрестный взгляд создает особенную диалогичную структуру повествования: мы видим, что герой не развивается линейно, но представлен в цикле объемно. На основе принципа повторяемости, дополнительности

педалируются лишь его основные черты, процесс эволюции героя не происходит, именно поэтому «Маленькие рассказы» — это циклическая, а не романная форма. В цикле герой-рассказчик повествует от 1 лица, что позволяет нам идентифицировать его с самим автором. В то же время этот прием указывает на тип и характер изложения материала: читатель слышит и видит простые истории от очевидца, он погружен в доверительную атмосферу и становится соучастником: переносится более чем на полвека в прошлое и ощущает на себе все тяжести войны.

Общая атмосфера произведения складывается за счет повторяющихся образов и мотивов, которые одновременно работают на раскрытие категорий пространства и времени и создают лейтмотивную систему повествования. Так, в качестве главных сюжетобразующих мотивов выступают мотивы: холода, голода, памяти, сострадания и пути. Так, мотив памяти реализуется в тексте на лексическом уровне за счет многократного повторения однокоренных слов, проявляется он и на уровне категории времени: в цикле одновременно представлены три вектора (прошлое, настоящее и будущее), именно мотив памяти связывает героя-рассказчика и читателя с прошлым, с довоенным временем. Мотив холода становится одним из главных в тексте: во-первых, он повторяется практически в каждом из сорока рассказов текста, а во-вторых, символизирует глубокие внутренние переживания, с которыми сталкивается ребенок войны. Мотив пути также является концептуальным для данного цикла: это становится понятным, благодаря исследованию заголовочно-финального цикла, где особое внимание уделяется первому и последнему компоненту циклического единства. В первом рассказе цикла «Шинель» возникает образ «гладкой дорожки», которая остается за мальчиком, шагающим в шинели отца, а в последнем рассказе «Шаги за собой» герой видит, что за ним остаются следы его собственного пути, по которым могут пройти и другие люди. Именно такая кольцевая композиция сводит воедино саму концепцию цикла: путь героя-рассказчика представляет модель железнодорожного путешествия, с остановками в разных городах,

разных детских домах и интернатах. Подвиг героя состоит именно в том, чтобы пройти весь этот путь и сохранить внутри себя свет, добро, любовь и память, не озлобиться на мир, а понять, что на его плечах лежит ответственность за ту дорогу, по которой за ним пойдет следующее поколение.

Пространственная категория в данном цикле выражена более детально, чем категория времени: в тексте мы находим точные топографические названия, множество локаций, где находится герой. Условно категории топоса выстраиваются в иерархию, где ключевые позиции занимают образы кровати, спальни, дома и города. Оппозиционно в цикле представлены категории родного дома и приюта, места, которое со временем заменяет герою-рассказчику его настоящий дом. Такое противопоставление показывает, что жестокая война отнимает все самое дорогое, она очень глубоко ранит все живое и неживое: именно в военное время герой-рассказчик теряет и дом, и семью, но все же он не остается один. Новую семью мальчик обретает в детском доме, где десятки таких же, как он, детей, становятся ему близкими и родными по духу.

Таким образом, анализируемый нами текст, опубликованный под названием «Маленькие рассказы» действительно является циклической структурой: он обладает рядом признаков, характерных для любого циклического единства и построен согласно основным структурным принципам циклизации. Среди главных признаков выделяем следующие: общую атмосферу произведения, наличие сорока произведений, связанных между собой внутренними связями, монтажную композицию произведения, при которой между текстами существует ассоциативная связь, концептуальность, которая рождается за счет особенного порядка расположения внутренних компонентов цикла, ослабленный сюжет, повторяющуюся систему мотивов, реализованный в тексте принцип дополнительности, наличие сквозного персонажа, выступающего в роли героя-рассказчика, усиленная роль заголовочно-финального комплекса,

контекстное и внеконтекстное поля цикла, рождающие дополнительные смысловые значения, создающий новый СВЕРХтекст.

Масштабность затрагиваемых проблем, глубина в изображении действительности, равнодушие по отношению к проблеме трагического в прозаическом цикле А. И. Приставкина позволяют творчеству автора оставаться актуальным и в наши дни, когда развитие новых литературных тенденций быстро меняет «вкусы» читателей.

После публикации цикла «Маленькие рассказы» в литературном творчестве А. И. Приставкина наступила длительная пауза, сам автор объяснял это так: «Я не только боялся писать о тех страшных военных днях, я боялся прикасаться к ним даже памятью: это было больно, мне не хватало сил даже перечитывать свои написанные ранее рассказы» [49]. Но ничто в нашей жизни не проходит просто так, подтверждение данной мысли мы находим в цитате друга и коллеги автора — Игоря Волгина: «Думаю, этот ранний стилистический опыт (сопряженный с опытом детства, ибо герой рассказов — всегда ребенок) пригодился автору спустя годы, когда он создавал главное произведение своей жизни» [17, с. 8].

Конечно, под словами «главное произведение жизни» Игорь Волгин имел в виду повесть «Ночевала тучка золотая», которая имела фантастический успех как в России, так и за рубежом. Для многих читателей Анатолий Приставкин остается автором одной книги «Ночевала тучка золотая». Однако тема беспризорного искаленного детства возникла гораздо раньше. «Сначала он почти интуитивно писал “Маленькие рассказы”, потом был написан рассказ “Солдат и мальчик”. Он вышел в журнале “Знамя” в 1977 году. Через десять лет в том же “Знамени” была опубликована “Тучка” — одна из самых громких “перестроечных” книг, — а затем “Кукушата”. Это истории об одиноких подростках — крошках со стола пиршества Сталина» [49].

Нельзя сказать, что раннее творчество и в частности «Маленькие рассказы» — это менее серьезные или менее значимые произведения — это

начало огромного творческого и жизненного пути писателя, который сделал смыслом всей своей жизни служение и любовь. Не зря «любовью или нелюбовью» определяется сквозной сюжет его «Маленьких рассказов».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук / Ю. П. Агеева. — Екатеринбург, 2014. — 173 с.
2. Анатолий Приставкин : «Патриотизм — это быть нормальным гражданином своей страны» [Электронный ресурс] // Новости культуры. — http://tvkultura.ru/article/show/article_id/35266/ (дата обращения : 22.01.2016).
3. Афолина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Афолина. — Тверь, 2005. — 166 с.
4. Афолина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла : монография / Е. Ю. Афолина. — СПб. : ИНТАН, 2006. — 200 с.
5. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 244 с.
6. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтики / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит, 1997. — 128 с.
7. Белый, А. В. Стихотворения и поэмы / А. В. Белый. — М. : Л., 1966. — 548 с.
8. Бондаренко, Л. В. Звуковой строй современного русского языка / Л. В. Бондаренко. — М. : Просвещение, 1977. — 175 с.
9. Бор, Н. Избранные научные труды (1—2 тома) / Н. Бор. — М. : Наука, 1970. — Т. 2. — 674 с.
10. Борев, Ю. Б. Единая интология / Ю. Б. Борев. — М. : Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2009. — 213 с.
11. Брандес, М. П. Стилистический анализ / М. П. Брандес. — М. : Высшая школа, 1971. — 456 с.
12. Бубекова, Л. Б. Синтаксическая компрессия и синтаксическая редукция в поэзии М. Цветаевой / Л. Б. Бубекова // Материалы четвертых

Международных цветаевских чтений. — Елабуга : Изд-во ЕГПУ, 2008. — С. 27—29.

13. Валгина, Н. С. Теория текста : учебное пособие / Н. С. Валгина. — М. : Логос, 2003. — 280 с.

14. Введение в литературоведение : учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец, В. Е. Хализева, С. Н. Бройтмана. — М. : Высшая школа, 2000. — 556 с.

15. Веселова, Н. А. Заглавие литературно-художественного текста : онтология и поэтика : дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Веселова. — Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, каф. теории литературы, 1998. — 236 с.

16. Воздушный коридор [Электронный ресурс] // Пограничный словарь. — <http://goo.gl/Tb841Q> (дата обращения : 28.03.2016).

17. Волгин, И. Л. И тихонько плачет он в пустыне / И. Л. Волгин // Маленькие рассказы. Селигер Селигерович. Птушенька. Солдат и мальчик. — М. : АСТ : Зебра Е, 2010. — С. 8—55.

18. Гей, Н. К. Искусство слова / Н. К. Гей. — М. : Наука, 1967. — 153 с.

19. Григорян, К. Н. От сатирических обзоров к сатирическому роману: «История одного города» и «Сатирическая идиллия» М. Е. Салтыкова-Щедрина / К. Н. Григорян // Классическое наследие и современность. — Л. : Наука, 1981. — 416 с.

20. Дарвин, М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. Н. Дарвин. — Екатеринбург, 1996. — 43 с.

21. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. — М. : Сов. Россия, 1987. — 1389 с.

22. Егорова, О. Г. Развитие цикла и жанровые трансформации в русской прозе первой половины XX века : монография / О. Г. Егорова. — Астрахань : Изд-во Астраханского гос. ун-та, 2003. — 280 с.

23. Жинкин, Н. И. Развитие письменной речи у учащихся 3 — 7 классов / Н. И. Жинкин // Известия АПН РСФСР. — М., 1956. — С. 148—149.
24. Жук, А. А. Русская проза второй половины XIX века : пособие для учителя / А. А. Жук. — М. : Просвещение, 1981. — 254 с.
25. Жуков, И. В. В тех мгновениях жизнь / И. В. Жуков // Диалог с писателем Ю. Бондыревым о его новой книге «Мгновения» : материалы газеты «Комсомольская правда». — № 21 (2 декабря 1977). — С. 5—6.
26. Зиндер, Л. Р. Предисловие: Интонация / Л. Р. Зиндер. — Киев, 1978. — 165 с.
27. Из воспоминаний о старце Амвросии [Электронный ресурс] // Оптина Пустынь: официальный сайт Введенского ставропигального мужского монастыря. — <http://www.optina.ru/040512/> (дата обращения : 29.05.2016).
28. Касевич, В. Б. Фонологические проблемы общего и восточного языкознания / В. Б. Касевич. — М. : Наука, 1983. — 448 с.
29. Козлова, А. В. Ассоциативный фон прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // Язык. Речь. Культура : материалы XII Всероссийской студенческой научно-практической конференции. — СПб., 2017.
30. Козлова, А. В. Интонационно-речевая организация прозаического микроцикла А. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // ЛОМОНОСОВ-2016 : материалы Международного молодежного научного форума ; отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. [Электронный ресурс]. — М. : МАКС Пресс, 2016. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. — Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; AdobeAcrobatReader. ISBN 978-5-317-05237-9.
31. Козлова, А. В. Образ рассказчика как организующий центр прозаического цикла Анатолия Приставкина «Маленькие рассказы» /

А. В. Козлова // Русская литература глазами современной молодежи : сборник материалов междунар. студенческой научно-практической очно-заочной конференции ; отв. ред. С. В. Рудакова, зам. отв. ред. Т. Е. Абрамзон, ред.-сост. Т. Б. Зайцева, А. В. Петров. — Магнитогорск : Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. — С. 107—112.

32. Козлова, А. В. Поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // Материалы XX Открытой конференции студентов-филологов. — СПб., 2017. — С. 58.

33. Козлова, А. В. Рамочный комплекс прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» как фактор художественного единства / А. В. Козлова // Язык. Культура. Коммуникация. — 2017. — № 3. — <http://journals.susu.ru/lcc/index>.

34. Куляпин, А. И. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи / А. И. Куляпин, О. А. Скубач. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2003. — 268 с.

35. Книгин, Е. А. Словарь литературоведческих терминов / Е. А. Книгин. — Саратов : Лицей, 2006. — 272 с.

36. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман // Научное издание института филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» — Екатеринбург : УрО РАО Урал. гос. пед. ун-т., 2010. — С. 136—158.

37. Ляпина, Л. Е. Литературная циклизация: (К истории изучения) / Л. Е. Ляпина // Русская литература. — 1998. — № 1. — С. 170—177.

38. Макарова, Е. А. Семантика качественных и относительных прилагательных в когнитивном освещении / Е. А. Макарова // Вестник ИГЛУ. — 2011. — Вып. 2. — № 2 (14). — С. 186—189.

39. Мясичева, Н. Н. Конструкции современного синтаксиса в современной художественной прозе (Парцелляция в повести А. И. Приставкина «Ночевала тучка золотая») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Мясичева. — СПб., 1993. — 18 с.

40. Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 31 с.
41. Одинокое, В. Г. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей / В. Г. Одинокое. — Новосибирск : Ин-т истории, филологии и философии, 1990. — 207 с.
42. Определение термина «ритм» [Электронный ресурс] // Журнал о русском языке и литературе. — <http://goo.gl/kJQ7AZ> (дата обращения : 27.03.2016).
43. Орлицкий, Ю. Б. Минимальный текст (Удетерон) в составе заголовочно-финального комплекса стихотворного текста / Ю. Б. Орлицкий. — М. : Лилия Принт, 2002. — С. 68.
44. Перельгут, В. М. Художественное решение проблемы трагического в романе К. Кулиева «Была зима» : дис. ... канд. филол. наук / В. М. Перельгут. — Нальчик, 2004. — 160 с.
45. Пешковский, А. М. Интонация и грамматика / А. М. Пешковский // Известия по русскому языкознанию и славяноведению. — АН СССР. — 1928. — № 1. — С. 463.
46. Поздний папа [Электронный ресурс] // Сайт творчества Виктора Пелевина. — pelevin.nov.ru/inews/?n=1036507002 (дата обращения : 18.02.2016).
47. Полякова, В. Н. Экстралингвистические и интралингвистические факторы формирования русской языковой личности (на материале произведений художественной литературы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Н. Полякова. — Ростов-н/Д., 2002. — 10 с.
48. Пономарева, Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов / Е. В. Пономарева. — Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. — 450 с.
49. Приставкин Анатолий Игнатьевич [Электронный ресурс] // Библиографический ресурс «Чтобы помнили». — <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=594> (дата обращения : 14.02.2016).

50. Приставкин, А. И. Всё, что мне дорого: Письма, мемуары, дневники / А. И. Приставкин [Приставкина М., сост.]. — М. : АСТ : Зебра Е, 2009. — 384 с.
51. Приставкин, А. И. Дети военного тыла / А. И. Приставкин // Диалог с писателем А. И. Приставкиным : материалы газеты «Вопросы литературы». — 1978. — № 5 (2 мая). — С. 188—192.
52. Приставкин, А. И. Маленькие рассказы / А. И. Приставкин // Маленькие рассказы. Селигер Селигерович. Птушенька. Солдат и мальчик. — М. : АСТ : Зебра Е, 2010. — С. 7—97.
53. Приставкина, М. Ю. Писать книги очень тяжело / М. Ю. Приставкина // Маленькие рассказы. Селигер Селигерович. Птушенька. Солдат и мальчик. — М. : АСТ : Зебра Е, 2010. — С. 5—6.
54. Рама произведения [Электронный ресурс] // Литературный словарь терминов. — <http://www.litdic.ru/rama-proizvedeniya/> (дата обращения : 23.12.2016).
55. Руденко, Ю. К. Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) / Ю. К. Руденко // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. — Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1984. — 288 с.
56. Савельева, Т. Ночевала тучка золотая. Сюжет из жизни и жизнь, как сюжет / Т. Савельева // Беседа : Вся Москва. — 1992. — № 7—8. — С. 43—45.
57. Сапогов, В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1966. — С. 90—91.
58. Семьян, Т. Ф. Основы теории литературы : учебное пособие / Т. Ф. Семьян. — Челябинск : Цицеро, 2015. — 102 с.
59. Товарищ — это [Электронный ресурс] // Большой электронный лингвострановедческий словарь. — goo.gl/45xdD0content_copy (дата обращения : 18. 04. 2017).

60. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения: вопросы типологии / В. И. Тюпа. — Красноярск : Изд-во Красноярского университета, 1987. — 217 с.
61. Умер Анатолий Приставкин — писатель и гуманист [Электронный ресурс] // ВЕСТИ.RU. — <http://www.vesti.ru/doc.html?id=193923> (дата обращения : 12.02.2016).
62. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И. В. Фоменко. — М., 1990. — 31 с.
63. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / В. Е. Хализев. — М. : Академия, 2013. — 432 с.
64. Черемисина-Ениколопова, Н. В. Законы и правила русской интонации / Н. В. Черемисина-Ениколопова. — М. : ФЛИНТА, 2013. — 120 с.
65. Щерба, Л. В. Фонетика французского языка / Л. В. Щерба. — М. : Высшая школа, 1963. — 212 с.
66. Эйзенштейн, С. М. Монтаж (1938) / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1968. — 21 с.
67. Ягодинцева, Н. А. Литературно-творческий практикум / Н. А. Ягодинцева // Челябинск : Челяб. гос. институт культуры, 2016. — С. 33—39.
68. Яницкий, Л. С. Архаические структуры в лирической поэзии XX века / Л. С. Яницкий. — Кемерово : Кузбассвузиздат, 2003. — 136 с.