

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РФ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. Астафьева

(КГПУ им. В. П. Астафьева)

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Баяндина Татьяна Андреевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ И. А.

ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

(ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ И МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы Литература

Красноярск 2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретический аспект исследования	5
1.1. Нарратив и его типы в литературоведческой науке.....	5
1.2. Изображение сознания в художественной прозе. Понятие и способы.....	13
Глава 2. Изображение сознания в романе И. А. Гончарова	
«Обрыв»	20
2.1. Способы изображения сознания Бориса Райского.....	20
2.2. Способы изображения сознания Веры.....	26
2.3. Способы изображения сознания Марка Волохова	29
2.4. Способы изображения сознания других героев романа «Обрыв».....	34
Заключение	39
Список использованных источников и литературы	41
Приложение № 1. Урок «Способы изображения сознания героев в романе И.А. Гончарова «Обрыв»	47

Введение

Роман И.А. Гончарова «Обрыв» исследуется достаточно активно. Критиками и литературоведами были отмечены различные его аспекты, начиная от биографических и заканчивая философско-эстетическими. В частности, многие из работ, посвящённых «Обрыву», затрагивали особенности его повествовательной манеры.

Нарратив является одним из ключевых понятий, активно изучаемых современным литературоведением. Западными и отечественными нарратологами интенсивно изучаются модели повествовательных инстанций и уровней. Крупнейшие теоретики нарратологии (Р. Барт, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмид и др.) являются создателями иерархических моделей повествовательных инстанций. В отечественном литературоведении стоит назвать в первую очередь работы В.Я. Проппа, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и В.И. Тюпы.

Актуальность исследования обусловлена двумя факторами. Во-первых, пристальным вниманием современного литературоведения к изображению сознания героев художественных произведений. Во-вторых, активно растущим числом подходов к анализу повествовательного устройства литературных произведений.

Цель исследования – проанализировать нарративную структуру романа И.А. Гончарова «Обрыв» с точки зрения способности повествователя проникать в сознание героев.

Объект исследования – нарративная структура романа «Обрыв».

Предмет исследования – методическая организация работы с повествовательной системой романа «Обрыв» в старших классах.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд следующих задач:

1) рассмотреть понятие «нарратив» в различных аспектах его употребления в литературоведении;

2) изучить понятие «изображение сознания» и его основные способы;

3) определить способы передачи мыслей и чувств героев в романе И.А. Гончарова «Обрыв»;

4) разработать методику проведения урока литературы для курса по выбору в старших классах.

Научная новизна работы обусловлена недостаточной степенью изученности повествовательной структуры романа И.А. Гончарова «Обрыв».

Теоретическая значимость исследования определяется применением литературоведческого подхода к анализу последнего романа И.А. Гончарова «Обрыв».

Методами исследования являются историко-литературный, сопоставительный, метод педагогического моделирования.

Материалом исследования является роман «Обрыв».

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды ученых-нарратологов (Ж. Женетт, Ц. Тодоров, В. Шмид, В. Лабов, Дж. Валетски), литературоведческие работы Н.А. Кожевниковой, Ю.М. Лотмана, В.И. Тюпы, Е.А. Поповой, К. А. Щукиной, работы К.Ю. Зубкова и С.Н. Гуськова, специально посвященные изучению жизни и творчества И.А. Гончарова.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в практике преподавания курсов по истории русской литературы XIX в. Кроме того, методические рекомендации по организации урока для курса по выбору могут быть использованы в практике преподавания историко-литературного курса в 10 классе.

Структура работы включает введение, две главы, заключение, список использованной литературы, насчитывающий 60 наименований, и приложение.

Глава 1. Теоретический аспект исследования

1.1. Нарратив и его типы в литературоведческой науке

Вопросы нарратологии в современном литературоведении рассматриваются в трудах как зарубежных, так и отечественных ученых. Значительное влияние на формирование нарратологии оказали теоретические исследования чешского структуралиста Л. Долежела, а также работы Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского. Особую роль сыграли труды французских структуралистов А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Ц. Тодорова, Р. Барта.

Крупнейшие теоретики нарратологии (Ц. Тодоров, Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмид, Дж. Принс, С. Чэтман, Я. Линтвельт) являются создателями иерархических моделей повествовательных инстанций и уровней, каждый из которых характеризуется определенными отношениями между повествованием, рассказом и историей.

Основными категориями понятийного аппарата нарратологии являются наррация, нарратив, нарративность, событие, повествовательные инстанции (конкретный и абстрактный автор и читатель, нарратор и наррататор, актер), точка зрения, фабула, сюжет, дискурс.

В литературоведческой науке наррация толкуется теоретиками по-разному.

Согласно Вольфу Шмиду, наррация «является результатом композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке», причем в этой композиции «образуется смысл, активизирующий смысловой потенциал, заложенный в истории» [Шмид 2003: 182].

Наиболее систематизирующее определение дает один из представителей структурализма Жерар Женетт: «Наррация – это порождающий повествовательный акт, ситуация или инстанция

повествования, производящая инстанция нарративного дискурса [Женетт 1998: 402].

От наррации следует отличать еще один литературоведческий термин – нарратив.

Понятие «нарратив» было заимствовано из историографии, а именно упоминается в концепции «нарративной истории», рассматривающей исторические события как возникшие не в результате закономерных исторических процессов, а в контексте рассказа об этих событиях и неразрывно связанные с их интерпретацией.

Литературоведческая работа В.Я. Проппа «Морфология народной сказки» стала одним из классических трудов структуралистского нарративного направления. Нарратив здесь понимался как история, репрезентирующая события прошлого [Пропп 1928].

В.И. Тюпа, опираясь на терминологию Ж. Женетта, описал нарратив как обширный и разнородный по составу класс двоякособытийных дискурсивных практик, связывающих в нераздельное единство высказывания два качественно разнородных события – референтное и коммуникативное [Тюпа 2003].

М.М. Бахтин дополнил свои очерки по исторической поэтике и дал развернутую характеристику нарративного произведения: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания. События эти происходят в разные времена и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [Бахтин 1975: 403].

Современной нарратологии и теории нарратива посвящены работы Ю.М. Лотмана, в которых исследуются различные аспекты событийности повествования, соотношение события и сюжета, а также другие структурные составляющие нарратива. Лотман является автором классификации, в которой тексты делятся на бессюжетные и сюжетные.

Под «сюжетным» понимается наличие в тексте последовательности событий. По Лотману, событие является мельчайшей единицей сюжета [Лотман 1970].

Говоря о структурных элементах нарратива, Ю.М. Лотман выделяет ориентацию, осложнение, развязку и концентрацию повествователя на последовательности событий. Именно эти компоненты указывают на наличие сюжета в нарративе. Таким образом, событие из личного опыта рассказчика с помощью языка превращается в текст, что и порождает нарратив.

Под событием Лотман подразумевает некоторое перемещение персонажа через границу семантического поля [Лотман 1970]. Это означает, что событие принимается в качестве резкого и неожиданного смещения семантического поля. То, что событийно для текста, необязательно событийно для реципиента. Событие распадается на две формы: непредсказуемость (случайность) и предсказуемость (ожидание повторения). Это положило начало идее Лотмана о взрывном характере событийного времени: всякий раз, когда событие предъявляет себя наблюдателю, оно влечет за собой изменения, обновляющие и трансформирующие систему, в которой оно себя проявило. Новизна, случайность и непредсказуемость – неизменные качества взрывного поля событийности.

Говоря о событии, представитель семиотической школы Б.А. Успенский, настаивает на особом внимании к восприятию этого события: более важно то, как воспринимаются и читаются события, нежели объективный смысл этих событий. Восприятие тех или иных событий как значимых выступает как ключевой фактор: то или иное осмысление предопределяет дальнейшее развитие событий [Успенский 1995].

По мнению Дж. Принса, нарратив – это «представление, по меньшей мере, двух реальных или же вымышленных событий или ситуаций во

временной последовательности, ни одно из которых не предполагает и не вытекает одно из другого» [Prince 1987].

Р. Барт говорил о нарративе как о рассказывании: «Оно существует повсюду, во все времена, в любом обществе; рассказывать начали вместе с началом самой человеческой истории; <...> преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь» [Барт 2000].

В. Лабов и Дж. Валетски предложили схему построения нарратива, которая стала классической и получила название «бриллиантовой». Её структурными компонентами являются следующие элементы: резюме (суммирование исходной ситуации), ориентировка (описание времени, места, персонажей); осложнение/конфликт; оценка (авторское отношение); разрешение конфликта; итог (отнесение события к актуальному настоящему).

Таким образом, при анализе нарративной схемы выявляются два больших класса текстов, классифицированных по принципу нарративности/дескриптивности (описательности):

1) нарративные (повествовательные), к которым относят роман, рассказ, повесть и миметические, к которым относят пьесу, кинофильм, балет и др.);

2) описательные (очерк, портрет и др.) [Labov, Waletzky 1967].

Как указано выше, основной характеристикой нарратива является нарративность, которая понимается как специфическая практика текстообразующего способа представления мира и его фрагмента в виде сюжетных высказываний, в основе которых лежит некая история, преломленная сквозь призму определенной точки зрения. Любое сюжетное высказывание представляет собой микроструктуру, в основе которой – событие.

Ц. Тодоров предлагает разграничивать в нарративе два вида эпизодов: одни описывают состояния, другие – переходы между состояниями. Он

сопоставляет это с функциями «прилагательного» и «глагола». Нарративными «прилагательными» считаются те предикаты, которые описывают состояния равновесия или неравновесия, нарративными «глаголами» – те, которые описывают переход от одного к другому [Todorov 1969].

Говоря об идеях Ц. Тодорова, целесообразно рассмотреть его классификацию, в которой теоретик выделяет два типа нарратива. К первому типу Тодоров относит «рассказ о себе», в котором нарратор является одним из действующих лиц нарратива. Второй тип – «рассказ о других», в котором нарратор персонажем не является [Todorov 1975].

Как сложная коммуникативная структура нарратив основывается на взаимодействии совокупности повествовательных инстанций, под которыми понимается особая категория литературного текста, персонифицированная в функции автора, нарратора и читателя.

Традиционно выделяют следующие повествовательные уровни и соответствующие им инстанции:

1) уровень конкретного автора и читателя;

Под конкретным автором понимается реальная биографическая фигура писателя, а под читателем конкретный реципиент текста этого автора.

2) уровень абстрактного автора и читателя;

Абстрактный автор – это повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как имплицитный «образ автора». Такому образу автора соответствует другая повествовательная инстанция, ответственная за установление той «абстрактной коммуникативной ситуации», в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором «сообщение») прочитывается читателем и превращается в художественное произведение.

3) уровень фиктивного автора (нарратора) и читателя (наррататора);

Нарратор – это фиктивная повествовательная инстанция, вербально организующая повествование и соответствующая данному конструкту, одна из повествовательных инстанций внутритекстовой коммуникации. Под наррататором понимается такая разновидность внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора.

4) уровень персонажей (актеров).

Это абстрактная категория, одна из функций рассказа или инстанций акта художественной коммуникации, выступающая в роли персонажа и/или рассказчика.

Отбор определённых событий и их организация путём распределения элементов коммуникации по различным уровням повествования невозможны без учёта специфики точки зрения.

Упомянутым выше французским структуралистом Жераром Женеттом был введен термин «фокализация». Он означает организацию выраженной в повествовании точки зрения и предполагает донесение ее до зрителя или читателя. Согласно Ж. Женетту, существует три типа фокализации [Женетт 1998: 391].

К первому литературовед относит нулевую фокализацию. Это классический нарратив с повествователем-«богом», знающим всё о своих героях, их мысли и чувства, их прошлое, настоящее и будущее, способным присутствовать одновременно в разных местах. В художественных текстах с нулевой фокализацией объём знаний читателя превосходит объём знаний персонажа.

Второй тип, выделяемый Ж. Женеттом, это внутренняя фокализация. При таком режиме повествования читателю доступен взгляд на мир исключительно с точки зрения «фокального персонажа» (фр. *personnage focal*), его глазами, что проявляется в использовании дейктических и других референциальных средств. Читатель получает информацию о мире текста, преломленной через призму субъективного сознания героя,

неполную и отражающую его интерпретацию событий. Объем знаний читателя при этом типе фокализации равен объёму знаний персонажа.

Внешняя фокализация – третий тип повествования. В этом случае взгляд на героя оформляется с помощью нейтрального, объективированного, безоценочного нарратива, который можно уподобить беспристрастной камере оператора-документалиста, но находящегося при этом внутри мира текста. Персонаж при этом обладает большим объёмом знаний, чем читатель.

В своей теории нарратива Мике Баль наряду с субъектом и адресатом фокализации вводит и особый объект – «фокализируемое» (*focalise*), в качестве которого может выступать или персонаж, или окружающий его внешний мир. Таким образом, фокализация, согласно Баль, понимается как «точка, из которой видятся элементы». Эта точка находится или в одном из персонажей в повествуемой истории акторов, или в стороннем наблюдателе, находящемся вне истории [Баль 1985]. В первом случае – внутренняя фокализация, во втором – внешняя, что перекликается с теорией Ж. Женетта.

Таким образом, под точкой зрения в современной нарратологии подразумевается проявляющийся на всех уровнях текста последовательный отбор/неотбор событий, ситуаций, повествовательных инстанций, влияющий на структурную и смысловую организацию нарратива.

По мнению Вольфа Шмида, точка зрения существует в нескольких планах:

- 1) пространственном – положение наблюдателя в пространстве;
- 2) идеологическом – субъективное отношение к явлению;
- 3) временном – расстояние между первоначальным и последующим восприятием происшествий;
- 4) языковом – изменение формы выражения в связи с пересмотром плана содержания;

5) перцептивном – степень интроспекции в сознание наблюдателя.

На организацию нарратива влияет и соотношение фабулы и сюжета. Фабула определяется как хронологическая последовательность событий, являющихся протосхемой построения нарратива. Сюжет представляет собой художественно переработанную последовательность событий, их отбор или неотбор в зависимости от специфики точки зрения и системы повествовательных инстанций.

Следовательно, дихотомия фабулы и сюжета (истории и дискурса) – необходимое условие порождения нарратива.

По мнению Н.А. Кожевниковой, история нарратива в русской литературе – это история вытеснения авторского слова словом персонажа.

Эту идею она кладет в основу своей классификации, выделяя тексты с повествованием от первого лица, с субъективным авторским повествованием (повествованием от третьего лица, в котором слышен авторский голос – например, в характеристиках героев) и тексты, в которых в речь неперсонифицированного нарратора активно проникает чужое слово [Кожевникова 1994: 108].

Наибольший интерес в рамках нашей научно-исследовательской работы представляет третий тип нарратива. Здесь Н.А. Кожевникова рассматривает план персонажа, способы передачи точки зрения персонажа и точки зрения автора, приемы разграничения своего и чужого слова. К основным способам передачи слова Кожевникова относит прямую и косвенную речь, несобственно-прямую речь, а также виды их взаимодействия и их вариантность. Точка зрения персонажа может быть выражена не только словом персонажа, но и словом автора, обнаруживающим связь с конкретной пространственно-временной точкой, совпадающей с хронотопом персонажа, или указывающим на героя как субъекта мнения, знания или незнания и оценки. Элементы плана персонажа, растворенные в авторском повествовании, формируют особый тип повествования – несобственно-авторское повествование.

В художественной прозе несобственно-авторское повествование приобретает самостоятельность и превращается в устойчивое средство передачи точки зрения центральных персонажей.

Е.А. Попова использует термин «несобственно-прямой дискурс», под которым понимает «нетрадиционное повествование с неперсонифицированным повествователем, который, зная все, своего всезнания не показывает, а, напротив, старается быть незаметным, пропускает на передний план героя» [Попова 2005].

В концепции К.А. Щукиной рассказывание, при котором «восприятие персонажа является фильтром, пропускающим изображаемое», называется термином «субъективированное повествование» [Щукина 2004].

У. Бут различает позиции биографического автора, имплицитного (подразумеваемого) автора и повествователя [Booth 1968]. Стоит отметить, что в концепции Ж. Женетта [Женетт 1998] биографический автор и повествователь также не совпадают.

Таким образом, следует отметить, что в настоящее время теория повествования, обладающая обширным теоретико-методологическим аппаратом, представляет собой перспективную сферу исследования. Система повествовательных инстанций многообразна, поскольку формы ввода «чужой речи» отличаются большим разнообразием.

1.2. Изображение сознания в художественной прозе. Понятие и способы

В рамках исследования моделей повествования выделяется термин «изображение сознания». Наиболее подробно данная литературная категория разработана Вольфом Шмидом в статье «Изображение сознания в художественной прозе».

Согласно В. Шмиду, изображение сознания – это существенный компонент повествования, понимаемого современной нарратологией как

изображение изменений того или иного внешнего или внутреннего, т. е. ментального состояния. Любая повествуемая история невозможна без присутствия сознания персонажа. По мнению теоретика, связь между действием и сознанием – это ведущий принцип повествования с конца XVIII века [Шмид 2017].

Вольф Шмид, говоря о сознании, рассматривает два способа изображения ментального профиля персонажа: эксплицитный, как объект нарраториального или персонального изложения при использовании соответствующих шаблонов, или же имплицитный, как внутреннее состояние, обозначаемое более или менее однозначно индициальными или символическими знаками, такими как поведение героя или состояние природы.

Рассматривая приемы эксплицитного изображения сознания, В. Шмид ссылается на книгу Доррит Кон «Прозрачные сознания» [Кон 1978], в которой говорится о трех шаблонах передачи сознания в художественном тексте:

- 1) «цитированный монолог» (quoted monologue): внутренний монолог в шаблоне прямой речи;
- 2) «повествуемый монолог» (narrated monologue): внутренний монолог в шаблоне несобственно-прямой речи;
- 3) «психо-наррация» (psycho-narration): нарраториальное описание внутреннего состояния персонажа.

Эксплицитный способ изображения сознания по В. Шмиду предполагает формы открытого и скрытого изображения.

Открытое изображение сознания – это такое изображение, при котором на персональное происхождение содержания указывают графические знаки (кавычки, курсив и т.д.), вводящие предложения с глаголом восприятия, мысли или чувства (она думала, как...; он слышал, что...; она почувствовала, как...) или открытые комментарии нарратора.

Скрытым изображение является тогда, когда персональное содержание формально дано как текст нарратора. В частности, это касается несобственно-прямой речи.

В. Шмид выделяет пять форм открытого изображения сознания:

Первая форма открытого изображения сознания – это прямая внутренняя речь. Все признаки при такой форме указывают на текст персонажа. Ментальное содержание в этом случае может быть подвергнуто обработке или оценочному и стилистическому перекрашиванию нарратором, оставляющим свои акценты на чужой внутренней речи. Цитируемое содержание сознания персонажа получает в нарративном тексте добавочную функциональную нагрузку. Оно призвано не только выразить внутренний мир персонажа, но также и охарактеризовать данного персонажа, в то же самое время поддерживая и продолжая наррацию [Шмид 2017].

Термин «внутренняя речь» был принят в психологии и подразумевает особую речевую сферу, весьма своеобразную по структуре и способу функционирования. Это не просто «произнесенная в уме» обыкновенная речь. Переход от внутренней речи к внешней представляет собой не механическое присоединение звуковой стороны к молчаливой речи, а сложное перерождение своеобразного внутреннего плана речевого мышления в другие структурные формы, присущие внешней речи [Ананьев 1982].

Внутренняя речь отличается рядом характерных признаков. Так, в синтаксическом плане для внутренней речи характерна фрагментарность, эллиптичность, нерасчлененность и кажущаяся бессвязность. В плане семантики внутреннюю речь характеризует своеобразная сгущенность и концентрация смысла в словах.

К примеру, особенность литературной манеры И.А. Гончарова заключается в том, что он переводит внутреннюю речь в форму внутреннего говорения, как заключительную фазу внутренней речи в

момент ее непосредственного перехода в обыкновенную речь. Таким образом, внутренняя речь как специфическая форма у Гончарова, строго говоря, отсутствует, и внутренние монологи принимают характер почти обыкновенной речи, лишь произнесенной мысленно, про себя [Фаворин 1950: 351].

Вторая форма открытого изображения сознания – прямой внутренний монолог. Согласно В. Шмиду, этот монолог может изображаться как в шаблоне прямой, так и несобственно-прямой речи. В литературоведении на сегодняшний день не существует общепринятого мнения о том, являются ли прямой внутренний монолог и поток сознания разными названиями идентичной категории или же они обозначают различные явления [Шмид 2017].

Говоря о термине «внутренний монолог», Б.Г. Ананьев имеет в виду речь персонажа, не адресованную к кому-либо, а произнесенную наедине с собою и в большинстве случаев не вслух, а мысленно. Формы, состав и характер внутренних монологов могут быть очень разнообразны. Они варьируют от самых элементарных форм так называемой «внутренней речи», диффузной, нерасчлененной или слабо расчлененной, – вплоть до литературно упорядоченных, стилистически обработанных разговоров персонажа с самим собою [Ананьев 1982: 236].

Если подобный «разговор» протекает в более или менее спокойной обстановке, если мысли приняли достаточную ясность, если они выношены и продуманы, – то и внутренний монолог выливается в форму стройной, логически последовательной и стилистически обработанной речи. В других случаях внутренний монолог может остаться на стадии «внутренней речи» [Ананьев 1982: 238].

У И.А. Гончарова в романе «Обрыв» внутренние монологи персонажей встречаются довольно часто. К ним можно отнести внутренний монолог Райского (его мысли о вере, ч. 4, гл. 9), внутренний монолог Веры (ее мысли о Марке, ч. 5, гл. 6), внутренний монолог Веры

при чтении последнего письма Марка (ч. 5, гл. 12), внутренний монолог Райского (его мысли о Тушине, ч. 5, гл. 18) и ряд других монологов.

Примечательно, что внутренний монолог местами пересказывает сам нарратор, сжимая, сокращая и обобщая мысли персонажа (например, мысли Райского о Тушине, ч. 5, гл. 18). По мнению В.К. Фаворина, прием такого пересказа внутреннего монолога персонажа является типичным для И.А. Гончарова. При этом нарраторское изложение внутреннего монолога перемежается с несобственно-прямой речью, а также и с прямыми репликами персонажа [Фаворин 1950: 353].

Третья форма открытого изображения сознания – прямая номинация. Так, В. Шмид называет редуцированный тип внутренней прямой речи, «вкрапление» отдельных слов из текста персонажа, характеризующих его образ мышления. Прямая номинация реализуется в структуре художественного произведения в том случае, когда автор прямо называет маску или социальный тип, переносит своё сознание на него и ассоциирует себя с ним [Шмид 2017].

В противоположность прямой номинации выделяется четвертая форма – косвенное изображение восприятий, мыслей и чувств. В персональном косвенном изображении нарратор представляет внутренний мир героев в его оценочных и стилистических особенностях. В этом случае передаваемые мысли героя формулируются его языком [Шмид 2017].

И последняя форма открытого изображения сознания, выделенная В. Шмидом, это свободное косвенное изображение. В некоторых случаях персонализация косвенного изображения может пойти так далеко, что нарушаются грамматические и синтаксические нормы. Это порождает смешанный тип, называемый свободным косвенным изображением.

Среди форм скрытого изображения сознания В. Шмид выделяет следующие:

1. Несобственно-прямая речь (НПР)

В художественном произведении обычно выделяют сферу речи автора и сферу речи персонажей. Между ними существует некое «промежуточное поле» (термин, введенный В.К. Фавориным). Это «промежуточное поле» и представляет собой форму несобственно-прямой речи. Под несобственно-прямой речью понимают либо любые вкрапления «чужого слова» в текст нарратора, либо используют этот термин для обозначения «явления переходного между прямой речью и косвенной, т.е. такого явления, которое можно определенными операциями превратить как в прямую речь, так и в косвенную» [Шмид 2017].

2. Несобственно-прямой монолог

Несобственно-прямая речь может растянуться в несобственно-прямой монолог, который, как и все предыдущие формы, проявляется в диапазоне промежуточных форм между нарраториальным и персональным полюсами.

3. Несобственно-прямое восприятие

Согласно В. Шмиду, на один шаг ближе к нарраториальному полюсу находится несобственно-прямое восприятие. При помощи этого типа текстовой интерференции, где только тема и оценка указывают на текст персонажа, а все остальные – или на текст нарратора, или нейтрализованы, нарратор передает восприятие действительности персонажем, не облекая текст в формы выражения персонажа.

4. Несобственно-авторское повествование

Такой тип повествования представляет собой проникновение признаков текста персонажа в нарративный текст без указания на их происхождение [Кожевникова 1994]. Если несобственно-прямая речь – это передача текста персонажа в повествовательном тексте, то несобственно-авторское повествование – это повествование нарратора, использующего оценки и слова персонажа.

5. Нарраторское сообщение о внутренней жизни персонажа

Это архаический прием, предполагающий описание чувств того или иного героя. Главный недостаток нарраториального сообщения заключается в его эксплицитности, мало соответствующей «недосказанности и зыбкости», свойственной внутренней жизни.

Наряду с приемами эксплицитного изображения сознание персонажей может изображаться и имплицитным способом, при помощи индициальных или символических знаков.

Самый важный индициальный знак – это слова и поведение персонажей, которые позволяют при условии последовательной психологической мотивировки в данном произведении делать определенные заключения о состоянии сознания соответствующих персонажей. К индициальным знакам принадлежат также мимика, жестикуляция и такие физические реакции, как приступ бешенства, паники или обморок. Однако эти реакции указывают лишь на факт исключительного психического состояния, на некое внутреннее потрясение, на душевную боль и тому подобное [Шмид 2017].

Таким образом, многими литературоведами и нарратологами, в частности, В. Шмидом, были выявлены основные способы изображения сознания героев в художественной прозе. На данном исследовательском материале в следующей главе будет произведен анализ повествовательной системы романа И.А. Гончарова «Обрыв». Естественно, в романе представлены не все формы изображения сознания персонажей. К примеру, по замечанию Фаворина, внутренняя речь у И.А. Гончарова не встречается вовсе, однако другие формы – несобственно-прямая речь и внутренние монологи – встречаются у романиста часто и при этом отличаются высокой степенью литературно-книжной упорядоченности и вследствие этого – большой стилевой близостью к нарраторскому слову [Фаворин 1950: 355].

Глава 2. Изображение сознания в романе И. А. Гончарова «Обрыв»

2.1 Способы изображения сознания Бориса Райского

Борис Павлович Райский – один из центральных персонажей романа «Обрыв». Его развернутым портретом открывается начало романа. Портретное изображение Райского дано максимально объективно, а сам повествователь занимает позицию стороннего наблюдателя: «У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслью, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собирались даже три легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта. Гладкие черные волосы падали на затылок и на уши, а в висках серебрилось несколько белых волос. Щеки, так же, как и лоб, около глаз и рта сохранили еще молодые цвета, но у висков и около подбородка цвет был изжелта-смугловатый» [Гончаров 2004: 5] (ч. 1, гл. 1).

В дальнейшем герои «Обрыва» будут изображаться через призму взглядов различных наблюдателей, что является характерным принципом для поэтики И.А. Гончарова.

Так, уже в первой части «Обрыва» читатель сталкивается с данной особенностью повествования Гончарова: «С первого взгляда он [Райский] казался моложе своих лет...» [Гончаров 2004: 5] (ч. 1, гл. 1); «Иногда он кажется так счастлив, глаза горят, и наблюдатель только что предположит в нём открытый характер, общительность и далее болтливость, как через час, через два, взглянув на него, поразится бледностью его лица, каким-то

внутренним и, кажется, неисцелимым страданием, как будто он отроду не улыбнулся...» [Гончаров 2004: 42] (ч. 1, гл. 6).

Борис Павлович Райский в романе И.А. Гончарова «Обрыв» не является рассказчиком истории. По крайней мере в привычном понимании термина «рассказчик». В некоторых главах Райский выступает в качестве обычного наблюдателя, а в некоторых – в качестве вездесущего повествователя, который оценивает ситуацию или же выступает в роли судьи жизни.

По мнению некоторых литературоведов, Борис Райский в романе наделен посреднической функцией.

Н.И. Пруцков полагает, что «Райскому романист назначил роль наблюдателя и судьи жизни, передал свое понимание событий и лиц». Но «Гончаров полностью не передает ему своих функций. В романе есть и наблюдатель жизни, художник Райский, и романист Гончаров. Точка зрения последнего на жизнь, на творчество и на страсть не сливается с позицией Бориса Райского, – она отлична от нее, самостоятельна. Не отказывается романист и от своего суда над Райским, от иронии над его идеалистическими представлениями о жизни, творчестве и страсти. Так возникло «два потока» в повествовании. Они то гармонически сливаются, то расходятся, споря» [Пруцков 1962: 157].

Воспроизведение повествователем происходящего по «горячим следам» обусловило, начиная с третьей части, воссоздание внутренних непосредственных процессов сознания персонажей, освободив роман от ретроспективного взгляда на психологические этапы истории героев, свойственного предыдущим романам [Борзенкова 2003: 208].

Благодаря тому, что в определенные моменты у нарратора есть доступ к сознанию Райского, повествование представлено двумя способами. С этой точки зрения оно предстает то в форме нарратива, то воплощается в слове героя. В местах наиболее острого сюжетного

напряжения романа «Обрыв» происходит смещение «точек зрения» на происходящее.

Так, например, части романа, связанные с пребыванием Райского в Малиновке, показаны через восприятие героя. Другими словами, происходит переkreщивание нарраторского видения и точки зрения самого Райского.

В.К. Фаворин писал, что различные формы несобственно-прямой речи являются у И.А. Гончарова как бы промежуточным звеном между речью нарратора, с одной стороны, и речью персонажей, с другой [Фаворин 1950: 357].

В XIII главе второй части романа повествуется о свидании Райского с Марфинькой в саду. Сознание Райского открывается нарратором с помощью прямого внутреннего монолога:

«Еще опыт, – думал он, – один разговор, и я буду ее мужем, или... Диоген искал с фонарем «человека» – я ищу женщины: вот ключ к моим поискам! А если не найду в ней, и боюсь, что не найду, я, разумеется, не затушу фонаря, пойду дальше... Но боже мой! Где кончится это мое странствие?». Далее монолог Райского прерывается комментарием нарратора: «Он зевнул». И продолжается: «Уеду отсюда и напишу роман: картину вялого сна, вялой жизни...» [Гончаров 2004: 249] (ч. 2, гл. 13).

Повествование в форме внутреннего монолога вновь передается Райскому при размышлении об Иване Тушине: «“Нет, это не ограниченность в Тушине, – решал Райский, – это – красота души, ясная, великая! – Это само благодущие природы, ее лучшие силы, положенные прямо в готовые, прочные формы. Заслуга человека тут – почувствовать и удержать в себе эту красоту природной простоты и уметь достойно носить ее, то есть ценить ее, верить в нее, быть искренним, понимать прелесть правды и жить ею – следовательно, ни больше, ни меньше, как иметь сердце и дорожить этой силой, если не выше силы ума, то хоть наравне с нею”» [Гончаров 2004: 735] (ч. 5, гл. 18).

Ниже снова о Тушине: «Тушин жил, не подозревая, что умеет жить, как мольеровский *bourgeois-gentilhomme*, не подозревал, что “говорит прозой”, и жил одинаково, бывало ли ему от того хорошо или нехорошо. Он был “человек”, как коротко и верно определила его умная и проницательная Вера. Все это думал Райский, едучи с Тушиным в коляске обратно домой...» [Гончаров 2004: 736] (ч. 5, гл. 18). Первые два предложения не заключены в кавычки, однако последнее предложение дает основание утверждать, что все это мысли Райского, а не повествователя.

С прибытием Райского в Малиновку, сознание героя наиболее часто выражается в форме прямых внутренних монологов. В частности, такие монологи пронизывают текст в тех эпизодах, где Борис знакомится с жителями Малиновки или впервые за долгое время видит своих сестер. Так, после встречи с Верой, Райский восклицает: «“Что это за нежное, неуловимое создание! – думал Райский, – какая противоположность с сестрой: та луч, тепло и свет; эта вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес!”» [Гончаров 2004: 288] (ч. 2, гл. 16).

В конце второй главы финальные рассуждения Райского вновь сопровождаются многозначительным комментарием рассказчика, выраженным в форме несобственно-прямой речи и отвечающим на нелицеприятные вопросы внутреннего голоса героя: «Ангел-хранитель невидимо ограждал? Бабушкина судьба берегла ее? или... что?» – задается вопросами Райский, имея в виду устоявшую перед соблазном чистоту Марфиньки. И далее повествователь: «Таилось ли это “или” в ее святом, стыдливом неведении, в послушании проповеди отца Василья, или, наконец, в лимфатическом темпераменте – все же оно было в ней, а не в нем...» [Гончаров 2004: 260] (ч. 2, гл. 13).

Смещение точек зрения можно заметить и в третьей части «Обрыва». К примеру, Райский с раннего утра ждет появления Веры и хочет спросить о ней у Марины: «Он целый час ходил взад и вперед по дорожке, ожидая,

когда отдернется лиловая занавеска. Но прошло полчаса, час, а занавеска не отдергивалась. Он ждал, не пройдет ли Марина по двору, но и Марины не видать» [Гончаров 2004: 424] (ч. 3, гл. 9).

Противительное предложение «но и Марины не видать» явно принадлежит Райскому, а не нарратору, так как последний выразился бы в прошедшем времени: но и Марины не было (или «не было видно»).

Похожее переkreщивание находим через несколько страниц: «Райский почти не спал целую ночь и на другой день явился в кабинет бабушки с сухими и горячими глазами. День был ясный. Все собирались к чаю. Вера весело поздоровалась с ним. Он лихорадочно пожал ей руку и пристально поглядел ей в глаза. Она – ничего, ясна и покойна [Гончаров 2004: 516] (ч. 3, гл. 22). Последнее предложение о том, как выглядит Вера, погружает нас в мир мыслей Райского.

Доступ к сознанию Райского открывается читателю и в эпизоде с «синим письмом»: «Ночью он не спал, днем ни с кем не говорил, мало ел, и даже похудел немного – и все от таких пустяков, от ничтожного вопроса: от кого письмо? Скажи она, вот от такого-то, или от такой-то, и кончено дело, он и спокоен. Стало быть, в нем теперь неугомное, раздраженное любопытство – и больше ничего. удовлетвори она этому любопытству, тревога и пройдет. В этом вся тайна» [Гончаров 2004: 400] (ч. 3, гл. 6).

Ср. аналогичный пример: «Он [Райский] порисовал еще с полчаса Крицкую, потом назначил следующий сеанс через день и предался с прежним жаром неотвязному вопросу все об одном: от кого письмо? Узнать и уехать – вот все, чего он добивался. Тут хуже всего тайна; от нее вся боль!» [Гончаров 2004: 407] (ч. 3, гл. 7).

Таким образом, оценка происходящего и его осмысление предстают в романе в совокупности голосов нарратора и героя. При этом всеведение рассказчика распространяется не только на явления внешнего мира, но и на тайны внутренней жизни Райского.

Точки зрения Райского и повествователя совпадают только при создании пейзажных и портретных зарисовок. В XIV главе Райский, описывая Марку, предстает рассказчиком-наблюдателем: «Райский молча рассматривал его. Марк был лет двадцати семи, сложенный крепко, точно из металла, и пропорционально. Он был не блондин, а бледный лицом, и волосы, бледно-русые, закинутые густой гривой на уши и на затылок, открывали большой выпуклый лоб. Усы и борода жидкие, светлее волос на голове» [Гончаров 2004: 262] (ч. 2, гл. 14).

Пятая часть «Обрыва», в которой разыгрывается драма Веры, похожим образом не представляет собой чистый текст нарратора, а вновь «пропущена» через сознание-фантазию Райского» [Краснощёкова 1997: 394].

После откровения Веры о связи с Марком [Гончаров 2004: 645] (ч. 5, гл. 4) Райский испытывает душевные муки: «У Райского болела душа пуще всех прежних его мук» – звучит голос рассказчика. И далее: «И бабушку жаль! Какое ужасное, неожиданное горе нарушит мир ее души! Что, если она вдруг свалится! – приходило ему в голову, – вон она – сама не своя, ничего еще не зная!» – сознание Бориса, которое открывается читателю и выражено эксплицитно в форме прямого внутреннего монолога.

В этой же главе находим еще одно изображение сознания Райского, но выраженное в форме несобственно-прямой речи: «Райский ахнул от изумления. Сегодня еще она изнемогала, не могла говорить, а теперь сама пришла!». Второе предложение не заключено в кавычки, однако логично, что эти слова принадлежат не нарратору, а самому Райскому.

Следует отметить, что ментальная сфера Бориса Райского по сравнению с сознаниями других героев наиболее чаще открывается читателю, однако присутствует не во всех частях романа. Так, точка зрения Райского практически отсутствует в четвертой и пятой частях «Обрыва», где разыгрывается драма Веры. В этих частях он присутствует как персонаж, герой романа И.А. Гончарова, как участник действия.

2.2 Способы изображения сознания Веры

Вера – одна из главных героинь романа И.А. Гончарова «Обрыв». Является кузиной Бориса Павловича Райского и внучкой Татьяны Марковны Бережковой.

Для самого Гончарова Вера была его особенной любовью. В письме к Екатерине Павловне Майковой в 1869 г. Гончаров отмечал: «Там задумана была и Вера, никогда не существовавшая, – это мой тогдашний идеал» [Гончаров 1869]. По мнению прозаика, Вера, – это тип новой русской женщины, сформировавшейся под влиянием идей переломной эпохи.

Рассматривая историю любви Веры к Волохову, Н.В. Шелгунов подчеркивает, что в Вере заключены добро и чистота всех душевных намерений [Шелгунов 1958: 235].

Знакомство читателя с Верой происходит во второй части «Обрыва» на берегу Волги: «... боком к нему, стояла девушка лет двадцати двух, может быть трех, опершись рукой на окно. Белое, даже бледное лицо, темные волосы, бархатный черный взгляд и длинные ресницы – вот все, что бросилось ему в глаза и ослепило его» [Гончаров 2004: 286] (ч. 2, гл. 16).

В начальных главах ментальное состояние Веры скрыто рассказчиком от читателя. Райский описывает Веру как холодную, сдержанную, задумчивую девушку, во взгляде которой таится личная тайна. Однако ближе к пятой части романа сознание Веры начинает открываться с помощью излюбленной формы Гончарова – внутренних монологов.

В качестве примера, когда нарратор мастерски демонстрирует внутренние переживания, приведем размышления Веры об отношениях с Марком в пятой части романа. Вера в нерешительности: она не знает, отвечать ли Марку на его последние письма и, если отвечать, то как: «Она

спустилась вниз, скользнула по коридорам, отыскала Якова и велела сказать мальчику, чтобы шел, что ответ будет после. «А когда после? – спрашивала она себя, медленно возвращаясь наверх. – Найду ли я силы написать ему сегодня до вечера? И что напишу? Все то же: “Не могу, ничего не хочу, не осталось в сердце ничего...” А завтра он будет ждать там, в беседке. Обманутое ожидание раздражит его, он повторит вызов выстрелами, наконец столкнется с людьми, с бабушкой!.. Пойти самой, сказать ему, что он поступает “не честно и не логично”... Про великодушие нечего ему говорить: волки не знают его!..» [Гончаров 2004: 702] (ч. 5, гл. 12).

Далее внутренний монолог Веры принимает форму несобственно-прямой речи и от этого приобретает еще большую композиционную стройность и синтаксическую упорядоченность: «Бабушке сказать? Бабушка сделает, что нужно, но она огорчится письмами. Вере хотелось бы избежать этого. Сказать брату Борису и ему поручить положить конец надеждам Марка и покушениям на свидание. Райский – ее естественный ближайший друг и защитник. Но прошла ли страсть в нем самом, или «ощущение», игра страсти, «отражение ее в воображении», что бы ни было? И если прошло, рассуждала Вера, может быть, основательно, то не потому ли, что прошла борьба, соперничество, все утихло вокруг? Если появление героя страсти разбудит в Райском затихшую досаду, напомнит оскорбление, – он не выдержит роли бескорыстного посредника, увлечется пылкостью и станет в другую, опасную роль.

Тушин! Да! Этот выдержит, не сделает ошибки и, наверное, достигнет цели. Но ставить Тушина лицом к лицу с соперником, свести его с человеком, который исподтишка и мимоходом разгромил его надежды на счастье!» [Гончаров 2004: 702] (ч. 5, гл. 12).

Несобственно-прямую речь отмечаем и в эпизоде с «синим» письмом: «Она глядела на этот синий пакет, с знакомым почерком, не торопясь сорвать печать – не от страха оглядки, не от ужаса зубов “тигра”. Она как

будто со стороны смотрела, как ползет теперь мимо ее этот “удав”, по выражению Райского, еще недавно душивший ее страшными кольцами, и сверканье чешуи не ослепляет ее больше. Она отворачивается, вздрагивая от другого, не прежнего чувства.

Ей душно от этого письма, вдруг перенесшего ее на другую сторону бездны, когда она уже оторвалась навсегда, ослабевшая, измученная борьбой, – и сожгла за собой мост. Она не понимает, как мог он написать? Как он сам не бежал давно?

Знай он, какой переворот совершился на верху обрыва, он бы, конечно, не написал. Надо его уведомить, посланный ждет... Ужели читать письма?.. Да, надо!..» [Гончаров 2004: 700] (ч. 5, гл. 12).

В качестве еще одного примера изображения сознания приведем внутренний монолог Веры, который характеризует совсем иное душевное состояние героини романа. В нем раскрываются мечты Веры о счастье, ее уверенность в том, что Марк станет другим человеком. В данном фрагменте чистая авторская речь незаметно переходит в несобственно-прямую речь персонажа, и именно в форме несобственно-прямой речи передается весь внутренний монолог: «Она была счастлива – и вот причина ее экстаза, замеченного Татьяной Марковной и Райским. Она чувствовала, что сила ее действует, пока еще только на внешнюю его жизнь, и надеялась, что, путем неусыпного труда, жертв, она мало-помалу совершит чудо – и наградой ее будет счастье женщины – быть любимой человеком, которого угадало ее сердце.

Она введет нового и сильного человека в общество. Он умен, настойчив, и если будет прост и деятелен, как Тушин, тогда... и ее жизнь угадана. Она не даром жила. А там она не знала, что будет» [Гончаров 2004: 662] (ч. 5, гл. 6).

И вновь слышим голос нарратора: «Кровь у ней начала свободно переливаться в жилах; даль мало-помалу принимала свой утерянный ход, как испорченные и исправленные рукою мастера часы. Люди к ней

дружелюбны, природа опять заблестит для нее красотой. Завтра она встанет бодрая, живая, покойная, увидит любимые лица, уверится, что Райский не притворялся, говоря, что она стала его лучшей, поэтической мечтой» [Гончаров 2004: 688] (ч. 5, гл. 10).

В сознание Веры открыт доступ и в эпизоде последнего свидания с Марком: «Перед ней будто сверкнула молния. И она бросилась к нему и положила ему руку на плечо. Ей неожиданно отворились двери в какой-то рай. Целый мир улыбнулся ей и звал с собой... “С ним, далеко где-нибудь...” – думала она. Нега страсти стукнулась тихо к ней в душу» [Гончаров 2004: 612] (ч. 4, гл. 12).

Другой пример, чувство страха, овладевшее Верой в пятой части романа: «Вера успокоилась с этой стороны и мысленно перенеслась с Тушиным в беседку, думая с тоской и замиранием сердца от страха о том: “Не вышло бы чего-нибудь! Если б этим кончилось! Что там теперь делается!”» [Гончаров 2004: 722] (ч.5, гл.16).

Сознание Веры становится прозрачным ближе к концу романа. Страстными метаниями наполнены четвертая и пятая части. Только что Вера умоляла Бориса удержать ее от искушения, но когда услышала призывный выстрел, «...начала биться у него в руках, вырываясь, падая, вставая опять». Поддавшись ее уверениям о том, что это свидание с Марком – последнее, Борис отпустил Веру, и она, «взвизгнув от радости, как освобожденная из клетки птица, бросилась в кусты». И. А. Гончаров открыл мир чувств и переживаний Веры, а также решил изобразить то, чего не знал еще строгий роман девятнадцатого века – «падение» своей любимой героини.

2.3. Способы изображения сознания Марка Волохова

Марк Волохов – так называемый «случайный» герой романа «Обрыв», поскольку, по замечанию самого автора, его первоначальной функцией

являлось раскрытие образа Веры. В «Предисловии» к «Обрыву» Гончаров сообщал о Волохове: «Эта фигура не входила собственно в задачу романа и не составляла вовсе заметного в программе лица, а оставалась на третьем плане, в тени. Она нужна была, как вводное лицо, для полной обрисовки личности Веры». Однако Образ Волохова созревал у романиста вместе с планом «Обрыва», вместе с изменением его общественно-политических взглядов, вместе с его отношением к событиям, происходившим в стране. Анализ литературно-критических материалов показал, что критиками отмечается неоднозначность многих художественных сторон романа «Обрыв»: сюжета, системы образов, а также идейной составляющей. Ни один из героев «Обрыва» не вызвал такой критики, как Марк Волохов. Именно поэтому подверглось радикальной критике в целом изображение нигилистов, за которым и последовало появление термина «антинигилистический роман».

В статье «Лучше поздно, чем никогда» И.А. Гончаров развернул аргументы в «запоздалой» полемике с критиками «Обрыва», в частности о созданном им типе нигилиста, русский нигилизм как явление шестидесятническое уже сошел со сцены, став предметом мемуаристики и историко-философской рефлексии. Один из рецензентов «Обрыва» и в 1869 г. счел возможным признать: «Нигилизм уже умер, и если тревожит порою живых, то – только как покойник, еще не вынесенный из дому».

В «Предисловии» к «Обрыву» сам Гончаров настаивал на том, что его Марк «устарел», что если это и тип, то тип «запоздалый»: «Марк Волохов <...>, конечно, успел устареть в последнее десятилетие, и едва ли в современном поколении найдется такое резкое выражение крайностей». Однако далее Гончаров продолжает: «...новая жизнь очень нова и молода. Она сложилась и еще не сложилась, а складывается под условием новых реформ общей русской жизни. Люди не успели повториться во стольких экземплярах одного направления, воспитания, идей, понятий, чтобы образовать группу так называемых типов, они тоже живут «в теории» и в

«области мышления», следовательно, около них не успела устояться известная сфера нравов, быта, которые бы представляли определенную форму, рисунок новой жизни, новых людей, за исключением разве тех ярких крайностей, которые бросаются всем в глаза».

Таким образом, Волохов как «резкое выражение крайностей» одного из пореформенных «направлений» для Гончарова – это одновременно и отзвук уже сошедшего со сцены явления, и контур только еще складывающегося в определенную форму «рисунка новой жизни» [Гродецкая 2015].

В письме Екатерине Майковой Гончаров писал о Волохове: «Он имеет в себе кое-что современное, и то несовременное, потому что во все времена и везде были люди, не сочувствующие господствующему порядку. Я его не оскорбляю, он у меня честен и только верен себе до конца» [Гончаров 1869].

Шелгунов в статье «Талантливая бесталанность» выделяет Марка Волохова как главного героя. Критик считает, что без Волохова и вовсе не было бы ни «Обрыва», ни жизни, ни читательского интереса. Он называет его сосудом, который вмещает в себе всю сумму русских заблуждений: «Волохов – это черное пятно на светлом горизонте русской патриархальной добродетели; это темная сила, идущая по ложному пути и губящая все, к чему она ни прикасается». Шелгунов предполагает, что прототипом Марка Волохова служит Базаров, но Базаров, по его мнению, «лучезарнее, чище, светлее». А изображение Волохова Гончаровым критик сравнивает с грязным портретом, нарисованным сажей [Шелгунов: 1958].

Первое упоминание о Марке Волохове возникает в первой части романа в письме Леонтия Козлова, адресованного Райскому: «Марк Волохов, зовут его: для него нет ничего святого в мире» [Гончаров 2004: 122] (ч. 1, гл. 16). Леонтий называет Волохова чудом города и призывает Райского приехать и увидеть его.

Марк Волохов в романе не выстраивает какой-либо стройной теории, не ведет внутренних монологов, связанных с его мечтами и идеями. Эмоциональная сфера Волохова ограничивается его «громкими» заявлениями, а внутренние переживания героя гончаровский повествователь оставляет без внимания (за исключением эпизодов пятой части романа). Так, рассказчик часто отмечает, что Марк погружается в свои размышления, однако о чем именно думает Марк, читатель даже не догадывается: «Марк погрузился в себя и не занимался больше Райским, а Райский, напротив, вглядывался в него, изучал выражение лица, следил за движениями...» [Гончаров 2004: 265] (ч. 2, гл. 14).

Марк Волохов открыто высказывает свои аргументы в нигилистическом духе, которые Вера не может оспорить. К примеру, в споре с Верой он иронически произносит: «А вы – не животное? Дух, ангел – бессмертное создание?» [Гончаров 2004: 520] (ч. 4, гл. 1). Он настаивает на своей точке зрения, приводя аргумент, который должен быть для нее очень убедительным и его трудно опровергнуть. Вера – умная, начитанная девушка, но она не в состоянии спорить с Марком. По мнению Волохова, настоящей и вечной любви не существует. Он пишет Вере: «Ты хочешь бесконечной любви: <...> но этого не бывает...» [Гончаров 2004: 701] (ч. 5, гл. 12). В диалогах с Верой он часто рассуждает о законах природы, о физиологических и биологических причинах любви. В перемене чувств человека, настаивает Марк, не люди виноваты, а природа, которая не зависит от воли человека.

Именно «природность» и приближенность Марка к дикой среде не позволяет нарратору проникнуть в его сознание полностью. Гончаров подчеркивает, что у человека есть душа, нрав, мораль, и что-то высшее, что не сводится к физиологии. Волохов в «Обрыве» признает природу физиологической стороны, но отрицает ее духовную природу. Теория «любви на срок» Марка как раз связана с рефлексам. Вера возражает

Марку: «Не ангелы <...> но и не звери! Я не волчица, а женщина!» [Гончаров 2004: 606] (ч.4, гл.12).

Отождествление Волохова с животными прослеживается также в его внешности. Прибегая к сказочным сравнениям, гончаровский рассказчик показывает, что его герой наружностью и мимикой напоминает собаку: «Сжавшись в комок, он сидел неподвижен: ноги, руки не шевелились, точно замерли, глаза смотрели на все покойно или холодно. Но под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей, по-видимому покойно и беззаботно, собаке. Лапы сложены вместе, на лапах покоится спящая морда, хребет согнулся в тяжелое, ленивое кольцо: спит совсем, только одно веко все дрожит, и из-за него чуть-чуть сквозит черный глаз» [Гончаров 2004: 262] (ч. 2, гл. 14).

Благодаря сравнениям с диким зверем за персонажем закрепляются характеристики чужого, опасного, хищного, агрессивного, разбойного. В одно из первых свиданий Вера шутливо отмечает у Марка «волчьи манеры», «волчью ложь». Она восклицает: «Прямой вы волк! <...> Всё отрицать, порицать, коситься на всех...» [Гончаров 2004: 523] (ч. 4, гл. 1). Волохов уподобляется волку и еще несколько раз: «он – волк...», «...взглянуть один раз... на волка... проститься...» [Гончаров 2004: 603] (ч. 4, гл. 8).

Часто в романе возникают прямые сравнения Марка со зверем: “«Дальше, Вера, от меня!..” – сказал он, вырывая руку и трясая головой, как косматый зверь»; «Он шел к плетню, тоже не оборачиваясь, злобно, непокорным зверем, уходящим от добычи»; «он поднял ее на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу...» [Гончаров 2004: 614] (ч. 4, гл. 12).

В пятой части романа в точках наибольшего сюжетного напряжения при описании Волохова продолжается «волчий» символический ряд, к которому добавляется еще одно сравнение зоологического плана: «Он свирепел, скалил зубы, как волк» [Гончаров 2004: 661] (ч. 5, гл. 6).

Доступ в сознание Марка приоткрывается в пятой части «Обрыва», когда рассказчик оставляет герою шанс на возрождение. После неудачного свидания с соперником Волохов начинает делать то, чего всегда избегал – критически осмысливать свои убеждения и судить не общество, а самого себя: «“Волком” звала она тебя в глаза, “шутя”, – стучал молот дальше, – теперь, не шутя, заочно, к хищничеству волка – в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на все лающей собаки, и не останется никакого следа – о человеке!» [Гончаров 2004: 730] (ч. 5, гл. 17). В этом же фрагменте самим Волоховым подчеркивается его «звериная» натура. Помимо внешности, мимики и речи о «волчьей» природе Марка говорит и его фамилия, которая фонетически созвучна «волку».

Все эти факторы позволяют сделать вывод о том, что сознание Марка менее открыто читателю в сравнении с другими персонажами романа. Эпизод, в котором Марк Волохов вместо приглашенной на свидание Веры видит Тушина, дается в романе сквозь призму повествователя в форме несобственно-прямой речи: «Теперь и эта его жертва – предложение жениться – оказалась напрасною. Ее не приняли. Он не спасен, и даже не нужен больше. Его отсылают. Он терпел в эту минуту от тех самых мучений, над которыми издевался еще недавно, не веря им». И далее уже эксплицитно: «“Нелогично!” – думал он» [Гончаров 2004: 726] (ч. 5, гл. 16).

Представления Марка о новом будущем можно угадать лишь по репликам Веры. Только сцены с Верой открывают читателю ментальную сферу Марка и позволяют узнать его мысли о свободе и новой жизни.

2.4. Способы изображения сознания других героев романа

«Обрыв»

Как было упомянуто выше, богатство и разнообразие нарраторской речи в «Обрыве» связаны в значительной степени с тем обстоятельством,

что между речью рассказчика и речью персонажей наблюдается постоянное общение и взаимопроникновение, причем границы между речью гончаровского повествователя и различными формами языка персонажей – очень подвижны. Это касается не только речи центральных персонажей романа, но и других действующих лиц.

К сознанию второстепенных героев романа рассказчик имеет доступ в той же степени, что и к сознанию главных. Однако формы несобственно-прямой речи встречаются в таком случае значительно реже. Наиболее часто ментальная сфера персонажей выражается с помощью прямых внутренних диалогов.

Так, отношение Татьяны Марковны к Борису Райскому чаще всего выражается в виде прямых высказываний. Однако отдельные размышления о Борисе встречаются в форме внутреннего диалога: «“Странный, необыкновенный человек! – думала она. – Все ему нипочем, ничего в грош не ставит! Имение отдает, серьезные люди у него – дураки, себя несчастным называет! Погляжу еще, что будет!”» [Гончаров 2004: 174] (ч. 2, гл. 2).

Сознание Татьяны Марковны выражается не только в форме внутренних монологов, но и в форме несобственно-прямой речи. Так, после воскресного завтрака, окончившегося позорной катастрофой Тычкова, бабушка начала уважать Райского еще больше и убедилась в том, что внук был прав. Однако открыто об этом она не заявила: «Этого она ни за что не скажет ему: молод он, пожалуй, зазнается, а она покажет ему внимание иначе, по-своему, не ставя себя в затруднительное положение перед внуком и не давая ему торжества. Вот отчего она ласковее смотрела на Райского и про себя уважала его больше прежнего» [Гончаров 2004: 380] (ч. 3, гл. 3). Сравнивая эти предложения, отмечаем, что первое представляет собой несобственно-прямую речь бабушки, второе – речь нарратора.

Другой пример внутреннего монолога – эпизоды с участием Ульяны Андреевны и Леонтия Козлова. Не без доли иронии изображается общение Уленьки с Леонтием-студентом, который полюбил её за греческий профиль. Райский, приехав в Малиновку, приходит в гости к Козлову, где состоялась первая встреча его с Ульяной.

Внутренние размышления Ульяны о Леонтии Козлове весьма примечательны: «“Добрый! – думала она, – собак не бьет! Какая же это доброта, коли он ничего подарить не может! Умный! – продолжала она штудировать его, – ест третью тарелку рисовой каши и не замечает! Не видит, что все кругом смеются над ним! Высоконравственный!..”» [Гончаров 2004: 194] (ч. 2, гл. 6).

Леонтий же об Ульяне: «“Что это такое, что же это?.. Она, кажется, добрая, – вывел он заключение, – если б она только смеялась надо мной, то пуговицы бы не пришила. И где она взяла ее? Кто-нибудь из наших потерял!”» [Гончаров 2004: 197] (ч. 2, гл. 6).

Марфинька предстает перед читателем, «блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей». Борис любит девушкой, ее детской непосредственностью, простотой, в которой много от простоты самой природы. Доступ к сознанию Марфиньки открыт не полностью по сравнению с изображением ментального профиля ее сестры – Веры. В эпизодах встречи Райского с Марфинькой повествователь использует лишь индициальные знаки. К ним можно отнести жестикуляцию и мимику героини, а так же изменение цвета ее лица: «Марфинька так покраснела от удовольствия, что щеки у ней во всё время, пока рассматривали подарки и говорили о них, оставались красны» [Гончаров 2004: 219] (ч. 2, гл. 9).

Во второй главе впервые отмечаем внутренние размышления девушки: «Она задумалась, потупив глаза. Ей было немного стыдно и неловко, что ее считают еще ребенком. “А ведь я давно не ребенок: мне идет четырнадцать аршин материи на платье: столько же, сколько бабушке

– нет, больше: бабушка не носит широких юбок, – успела она в это время подумать. – Но боже мой! что это за вздор у меня в голове? Что я ему скажу? Пусть бы Верочка поскорей проехала на подмогу...» [Гончаров 2004: 250] (ч. 2, гл. 13).

В.И. Мельник, говоря о Марфиньке, отмечает отсутствие у нее рефлексии. Размышляя о характерах сестер, Райский замечает: «Что это за нежное, неуловимое создание... какая противоположность с сестрой: та луч, тепло и свет; эта вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес!..». По мнению Мельника, природа «солнечного» образа Марфиньки заключается в том, что она не подвержена никакому искушению, сомнению, рефлексии. Она живет сердцем и традицией. В этом сильная сторона Марфиньки, но в этом же и причина того, что она лишена духовной порывистости Веры [Мельник 2019]. Следует предположить, что именно эта отличительная особенность Марфиньки не позволяет нарратору полностью проникнуть в ее сознание.

В романе «Обрыв» художнику Райскому и нигилисту Волохову противопоставлен человек «дела» – Иван Иванович Тушин. Это далекий от мечтаний человек, который имеет твердый и уверенный взгляд на жизнь. Его ментальный профиль изображается лишь в тех эпизодах, когда он думает о Вере: «Он заметил ее волнение, и вдруг у него захватило дух от радости. “Она проникательна, угадала мою тайну и разделяет чувство... волнуется, требует откровенного и короткого слова...”» [Гончаров 2004: 647] (ч. 5, гл. 6).

Аналогичный пример: «Какая же это жизнь? – думал он [Тушин. – Т.Б.]. – Той жизнью, какою я жил прежде, когда не знал, есть ли на свете Вера Васильевна, жить дальше нельзя. Без нее – дело станет, жизнь станет!» [Гончаров 2004: 716] (ч. 5, гл. 15).

Еще один второстепенный герой романа «Обрыв» – Николай Андреич Викентьев, неугомонный и простодушный молодой человек. Он и Марфинька ведут себя как дети: бегают, поют, смеются. Татьяна Марковна

пытается объяснить внучке, что в ее возрасте неприлично так себя вести с мужчиной. Мать Викентьева беседует с Татьяной Марковной по поводу его предложения Марфиньке. В этом эпизоде молодой человек ждет решения: «Викентьев пришел, но не в комнату, а в сад, и выжидал, не выглянет ли из окна его мать. Сам он выглядывал из-за кустов. Но в доме – тишина [Гончаров 2004: 488] (ч. 3, гл. 18). В данном примере четко прослеживается вкрапление мыслей Викентьева в речь повествователя. Последнее предложение принадлежит герою и выражено в форме несобственно-прямой речи, на что указывает, во-первых, союз «но», а во-вторых наличие субъективного интереса Викентьева.

При изображении смены ментальных состояний и поведения героев гончаровский рассказчик избегает их рационалистического анализа, причинного объяснения изменений. Нарратор проникает в сознание персонажей, что позволяет осветить все глубины их душевного состояния.

Таким образом, для повествования в романе Гончарова «Обрыв» характерна «цитатность» и вкрапление «чужой» речи в речь неперсонифицированного нарратора. Основой изображения ментальной сферы персонажей становится не всеохватывающее изображение истории человеческой души, процесса изменения личности в потоке жизни, как это было в предыдущих романах И.А. Гончарова, а сосредоточенность на внутренних противоречиях, колебаниях душевного состояния героев [Борзенкова 2003].

Заключение

Роман «Обрыв» занимает ключевое место и в трилогии на «О» («Обыкновенная история» – «Обломов» – «Обрыв»), и в творчестве И.А. Гончарова в целом. Повествовательная структура романа интересна во многих аспектах. Но прежде всего это касается специфики изображения ментального профиля персонажей.

В ходе исследования мы рассмотрели теоретический аспект нарратива с различных точек зрения, конкурирующих между собой в нарратологии. Общим во всех влиятельных подходах к исследованию нарратива является тезис о тяготении к вытеснению слова нарратора словом персонажа.

Нами были изучены различные модели повествовательных инстанций и уровней, каждый из которых имеет свою структуру и отличительные особенности на всех уровнях. Для этого были проанализированы работы как зарубежных, так и отечественных литературоведов. Так, Ж. Женетт оперирует термином «фокализация», М.М. Бахтин дает развернутую характеристику нарративного произведения, Ю.М. Лотман исследует соотношение события и сюжета, В. Лабов и Дж. Валетски рассматривают структурные компоненты нарратива, а Ц. Тодоров разделяет состояния и переходы между состояниями в составе нарратива.

Опираясь на классификацию способов изображения сознания в фикциональной прозе, предложенную В. Шмидом, мы постарались применить к роману Гончарова «Обрыв».

Было выяснено, что в «Обрыве» происходит смещение точек зрения на описываемые события. В частности, сознания персонажей открываются нарратором в местах наиболее острого сюжетного напряжения романа.

Очевидно, что в «Обрыве» представлены не все формы изображения ментального профиля персонажей. Так, внутренняя речь, прямая номинация, несобственно-прямое восприятие и нарраторское сообщение о внутренней жизни персонажа в этом гончаровском романе не встречаются

вовсе, однако другие формы – несобственно-прямая речь и прямые внутренние монологи – пронизывают художественную ткань романа.

Подводя итоги, отметим, что в настоящее время теория повествования, обладающая обширным теоретико-методологическим аппаратом, представляет собой перспективную сферу исследования. Система повествовательных инстанций многообразна и требует углубленного изучения. Материалы нашей работы могут быть использованы как в практике преподавания историко-литературных курсов.

В настоящей работе мы попытались показать, что повествовательная организация романа «Обрыв» представляет весомый интерес для исследования, однако нам едва ли удалось исчерпать все аспекты данного нарратива. Нарративную структуру романа едва ли можно считать изученной полностью. Перспективой исследования является применение использованной нами классификации способов изображения внутреннего мира персонажей ко всему корпусу художественных произведений И.А. Гончарова.

Список использованной литературы

1. Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства. Л.: Худож. творчество, 1982. С. 236–242.
2. Анненков П.В. Критические очерки: очерки, эссе. СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. ин-та, 2000. 414 с.
3. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / перевод с франц. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
4. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму; пер. с франц. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 196–238.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
6. Борзенкова Н.В. Эволюция психологической манеры И. А. Гончарова-романиста // Гончаров И.А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова / Сост. М.Б. Жданова, А.В. Лобкарёва, И.В. Смирнова; Редкол.: М.Б. Жданова, Ю.К. Володина, А.Ю. Балакин, А.В. Лобкарёва, Е.Б. Клевогина, И.В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 208–217.
7. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1977. 443 с.
8. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Ленинград: Советский писатель, 1979. 223 с.
9. Гейро Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 83–183.
10. Гончаров И.А. Полное собрание соч. и писем в 20-ти тт. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР; ред.

коллегия: В.А. Котельников, Е.А. Краснощекова, Т.И. Орнатская, М.В. Отрадин, К. Савада, Н.Н. Скатов, П. Тирген, В.А. Туниманов. СПб.: Наука, 1997-...

11. Гродецкая А.Г. Бестиарный код нигилиста Марка Волохова в «Обрыве». Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы международной научной конференции. СПб.: Русская литература, 2015. С. 156–162.

12. Гродецкая А.Г. «Случайный» нигилист Марк Волохов и его сословная геральдика // Русская литература. 2015. № 3. С. 5–38.

13. Гузь Н.А. Типология характеров в романах Гончарова: Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1985. 202 с.

14. Гуськов С.Н. От редактора // Гончаров после «Обломова». СПб., 2015. С. 8.

15. Гуськов С.Н. Почему был обруган «Обрыв»? (О некоторых причинах негативной критической рецепции романа) // Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Сборник статей русских и зарубежных авторов. Ульяновский областной краеведческий музей им. И.А. Гончарова; Издательство «Корпорация технологий продвижения». 2012. С. 279–286.

16. Гуськов С.Н. О некоторых причинах негативной критической рецепции романа «Обрыв» // Тезисы Международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова. СПб.: Пушкинский Дом, 2012. С. 279–286.

17. Зубков К.Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2015. № 4. С. 122–140.

18. Зубков К.Ю. «Очерк народной драмы»: Сюжетика и цитация в «Обрыве» И.А. Гончарова // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2013. № 5. С. 149–161.

19. Ильин И.П. Наррататор // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 274–275.
20. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX. Институт русского языка РАН. 1994. 336 с.
21. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб., Пушкинский фонд, 1997. 496 с.
22. Краснощекова Е.А. «Обрыв» И.А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов // Русская литература. 2001. № 1. С. 66-79.
23. Лебедев Ю.В., Романов А.Н. Литература. Поурочные разработки. 10 класс: пособие для учителей общеобразовательных организаций. / Лебедев Ю.В., Романов А.Н. М.: Просвещение, 2014. 128 с.
24. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., Искусство, 1970. 384 с.
25. Мамуркина О.В. Теория нарратива в современном литературоведении // Царскосельские чтения. 2011. № XV. Т. III. С. 226–227.
26. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Рус. лит. 1993. № 1. С. 48–60.
27. Николина Н.А. Субъективация повествования как фактор композиции художественного текста // Язык и композиция художественного текста. М.: Изд-во МГПИ, 1983. С. 87–98.
28. Николина Н.А. Повествовательная структура и жанр. М.: Прометей, 1993. 160 с.
29. Отрадин М.В. «На пороге как бы двойного бытия...»: о творчестве И.А. Гончарова и его современников. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2012.
30. Переверзев В.Ф. Образ нигилиста у Гончарова // У истоков русского реализма. М.: Современник, 1989. С. 699–712.

31. Попова Е.А. О лингвистике нарратива // Филологические науки. 2001. № 4. 669 с.
32. Попова Е.А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива: дис. д-ра филол. наук. Липецк, 2002. 669 с.
33. Поспелов Н.С. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения художественной прозе Гончарова 30–40 годов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Том 4. М.: АН СССР: 1957. С. 218–239.
34. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
35. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 230 с.
36. Райнов Т. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916. С. 32–75.
37. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР; ред. коллегия: С.А. Макашин. М.: Художественная литература, 1965. Т. 5. С. 61–95.
38. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Изд-во «Аспект Пресс», 1996.
39. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Коммуникативные стратегии культуры: Хрестоматия по курсу «Введение в теорию коммуникации». В 2 Ч. / сост. Силантьев И.В. Ч. 2. Новосибирск: НГПУ, 2003. 168 с.
40. Тюпа В.И. Нарратив и другие регистры говорения. Нарраториум. № 1–2. 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rgggu.ru/article.html?id=2027584> (дата обращения: 7.05.2022).
41. Тюпа В.И. Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39.

42. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
43. Фаворин В.К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Изв. АН СССР. Отделение литературы и языка. 1950. Т. IX. Вып. 5. С. 351–361. URL: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/izvan/i50-351-.htm> (дата обращения: 5.05.2022).
44. Шелгунов Н.В. Талантливая бесталанность: («Обрыв». Роман И.А. Гончарова. 1869 г.) // Гончаров И.А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М.Я. Полякова; Примеч. С.А. Трубникова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 235–276.
45. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
46. Шмид В. Изображение сознания в художественной прозе // Narratorium. 2017. №1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637242> (дата обращения: 13.03.2022).
47. Щукина К.А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб, 2004. 165 с.
48. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
49. Якобсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 460 с.
50. Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы / сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
51. Письмо Минобразования РФ от 13.11.2003 N 14-51-277/13. Об элективных курсах в профильном обучении. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=EXP;n=450589#05493737080220022> (дата обращения: 21.05.2022).

52. Письмо Минобразования РФ от 04.03.2010 N 03-412. О методических рекомендациях по вопросам организации профильного обучения. URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=EXR;n=505581#09533198809177614> (дата обращения: 21.05.2022).
53. Элективные курсы в профильном обучении / Министерство образования РФ. Национальный фонд подготовки кадров. М.: Вита-Пресс, 2004. 144 с.
54. Booth Wayne C. The rhetoric of fiction. The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
55. Labov W., Waletzky J. Narrative analysis. In J. Helm, Essays on the Verbal and Visual Arts. Seattle: U. of Washington Press, 1967. Pp. 12–44.
56. Prince, G. A Dictionary of Narratology. London, Lincoln: Nebraska UP, 1987. 118 p.
57. Todorov T. Grammaire du Decameron / T. Todorov. Mouton: The Hague, 1969. 100 p.

Данная методическая разработка может быть использована на дополнительном уроке литературы при изучении творчества И.А. Гончарова.

Материалы для курса по выбору по литературе в 10 классе

Тема: Способы изображения сознания в романе И.А.

Гончарова «Обрыв»

Тип урока: комбинированный

Цели:

1. образовательная: актуализировать знания учащихся, познакомить их с творчеством И.А. Гончарова; раскрыть три главных образа романа «Обрыв» через особенности повествовательной манеры писателя.

2. развивающая: способствовать развитию у учащихся коммуникативных навыков, способности анализировать художественный текст; совершенствовать умение составлять тезисы.

3. воспитательная: воспитывать интерес к чтению русской литературы; формировать личность, способную ориентироваться в мире духовных ценностей и умеющую принимать решения и отвечать за свои поступки.

УУД учащихся:

Регулятивные: самостоятельное или с помощью учителя определение цели учебной деятельности; освоение основ аналитического чтения; осуществление рефлексии своей деятельности и своего поведения в процессе учебного занятия.

Познавательные: формирование предметных понятий, навыков систематизации знаний по предмету; использование практических умений при анализе художественного текста.

Личностные: выраженная устойчивая учебно-познавательная мотивация и интерес к учению; соблюдение моральных норм в отношении

взрослых людей и сверстников на уроке; использование полученного опыта, информации для приращения предметных знаний; самостоятельный контроль своего времени и способность его распределять.

Коммуникативные: представление конкретного содержания и сообщение его в письменной и устной формах; аргументация своей точки зрения; отображение в речи содержания совершаемых действий как в форме громкой социализированной речи, так и в форме внутренней речи.

Предметные и метапредметные: использование практических умений ознакомительного, изучающего, просмотрового способов чтения в соответствии с поставленной коммуникативной задачей; реализация практических навыков при анализе текста.

Оборудование и средства обучения:

- проектор;
- карточки с фрагментами произведения;
- презентация.

Планируемые результаты: результаты урока будут представлены учащимися в виде эссе, которые будут содержать рефлексию по теме урока.

Ход урока

1. Организационный (мотивационный) этап. Приветствие учителя.

2. Целеполагание

Слово учителя.

3. Вступительный этап

Эпиграф к уроку:

...То, что не выросло и не созрело во мне самом, что я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу!

...Я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней пристало.

– Иван Александрович Гончаров (1812–1891) – один из талантливейших русских романистов 19 века.

– Какие писатели жили и творили одновременно с Гончаровым? (Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, В.Г. Белинский, А.Н. Островский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов).

– С какими произведениями Гончарова вы уже знакомы?

4. Актуализация предметных результатов

Доклады учащихся. Обзор жизни и творчества И. А. Гончарова.

На слайде портреты писателя и хронология его творчества.

Слово учителя.

– Гончаров – автор трех романов: «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв». Сам писатель указывал, что видит «не три романа, а один... Все они связаны одной общей нитью, одной последовательной идеей – перехода от одной эпохи русской жизни... к другой». В этом смысле произведения Гончарова можно назвать трилогией.

5. Этап построения нового знания

Знакомство с термином «изображение сознания» (по В. Шмиду).

– Существует несколько способов изображения сознания в художественной прозе. Среди них различают эксплицитные и имплицитные.

На слайде представлена таблица.

Разбор таблицы и конспектирование основных теоретических тезисов в тетрадь.

6. Этап анализа произведения

– Мы проанализируем несколько фрагментов из заключительного романа трилогии на «О» – «Обрыв».

– Скажите, какие ассоциации возникают у вас со словом «Обрыв»?

– Назовите главных (на ваш взгляд) героев романа.

– Сегодня мы будем работать с тремя героями романа Ивана Гончарова. А именно: Борис Райский, Вера и Марк Волохов. Как вы думаете, почему именно с ними? Как это может быть связано с темой нашего урока «Способы изображения сознания»?

Задание. Сейчас мы прочитаем и проанализируем фрагменты романа, которые находятся на карточках (карточки заранее распечатаны учителем).

При анализе фрагментов учениками в тетрадях заполняется таблица.

Способ изображения сознания	Борис Райский	Вера	Марк Волохов
Эксплицитный			
Имплицитный			

Анализ 1 фрагмента:

«Он смотрел мысленно и на себя, как это у него делалось неволью, само собой, без его ведома, и вдумывался, какая роль достается ему в этой встрече: таков ли он, каков должен быть, и каков именно должен он быть? Брат, нежный покровитель и руководитель ее юности — или в самом деле будущий ее муж?»

Едва он остановился на этой последней роли, как вздохнул глубоко, заранее предвидя, что или он, или она не продержатся до свадьбы на высоте идеала, поэзия улетучится или рассыплется в мелкий дождь мещанской комедии! И он холодеет, зевает, чувствует уже симптомы скуки.

Волноваться так, без цели, и волновать ее – безнравственно. Что же делать: как держать себя с ней? Просто быть братом невозможно, надо бежать: она слишком мила, тепла, нежна, прикосновение ее греет, жжет, шевелит нервы. Он же приходится ей брат в третьем колене, то есть не брат, и близость такой сестры опасна...

А между тем он поддавался неге ее ласк, и ответные его ласки были не ласки брата, а нежнее; в поцелуй прокрадывался какой-то страстный змей...

"Еще опыт, – думал он, – один разговор, и я буду ее мужем, или... Диоген искал с фонарем "человека" — я ищу женщины: вот ключ к моим поискам! А если не найду в ней, и боюсь, что не найду, я, разумеется, не затушу фонаря, пойду дальше... Но боже мой! где кончится это мое странствие?"

Он зевнул.

"Уеду отсюда и напишу роман: картину вялого сна, вялой жизни..."» (ч. 2, гл. 13).

– Мы прочитали первый фрагмент. Что вы узнали из него?

– О ком идет речь? Чьи это рассуждения?

– Опираясь на теорию В. Шмида, определите, как изображено сознание персонажа из данного отрывка.

Учащиеся делают записи в тетради, учитель на доске.

Анализ 2 фрагмента:

«У Райского болела душа пуще всех прежних его мук. Сердце замирало от ужаса и за бабушку, и за бедную, трепетную, одинокую и недоступную для утешения Веру.

Она улыбнулась ему, протянула руку, дала милые права дружбы над собой – и тут же при нем падала в отчаянии под тяжестью удара, поразившего ее так быстро и неожиданно, как молния.

Он видел, что участие его было более полезно и приятно ему самому, но мало облегчало положение Веры, как участие близких лиц к трудному больному не утоляет его боли.

Надо вырвать корень болезни, а он был не в одной Вере, но и в бабушке – и во всей сложной совокупности других обстоятельств: ускользнувшее счастье, разлука, поблекшие надежды жизни – все! Да, Веру нелегко утешить!

И бабушку жаль! Какое ужасное, неожиданное горе нарушит мир ее души! Что, если она вдруг свалится! – приходило ему в голову, – вон она – сама не своя, ничего еще не зная! У него подступали слезы к глазам от этой мысли.

А на нем еще лежит обязанность вонзить глубже нож в сердце этой – своей матери!

"Что, если они занемогут обе! Не послать ли за Натальей Ивановной? – решил он, – но надо прежде спросить Веру, а она..."

А она вдруг явилась неожиданно среди гостей, после обеда, в светлом праздничном платье, но с повязанным горлом и в теплой мантилье» (ч. 5, гл. 4).

– Определите, как изображено сознание Райского из второго фрагмента.

– Сравните эти два отрывка и ответьте на вопрос: «Какие способы изображения сознания преобладают в основном у И.А. Гончарова в романе «Обрыв» при описании Райского?». Отметьте это в таблице.

Анализ 3 фрагмента:

I. «Она спустилась вниз, скользнула по коридорам, отыскала Якова и велела сказать мальчику, чтобы шел, что ответ будет после. «А когда после? – спрашивала она себя, медленно возвращаясь наверх. – Найду ли я силы написать ему сегодня до вечера? И что напишу? Все то же: «Не могу, ничего не хочу, не осталось в сердце ничего...» А завтра он будет ждать там, в беседке. Обманутое ожидание раздражит его, он повторит вызов выстрелами, наконец столкнется с людьми, с бабушкой!.. Пойти самой, сказать ему, что он поступает «не честно и не логично».. Про великодушные нечего ему говорить: волки не знают его!..» (ч. 5, гл. 12).

II. «Бабушке сказать? Бабушка сделает, что нужно, но она огорчится письмами. Вере хотелось бы избежать этого. Сказать брату Борису и ему поручить положить конец надеждам Марка и покушениям на свидание. Райский – ее естественный ближайший друг и защитник. Но прошла ли страсть в нем самом, или «ощущение», игра страсти, «отражение ее в воображении», что бы ни было? И если прошло, рассуждала Вера, может быть, основательно, то не потому ли, что прошла борьба, соперничество, все утихло вокруг? Если появление героя страсти разбудит в Райском затихшую досаду, напомнит оскорбление, – он не выдержит роли бескорыстного посредника, увлечется пылкостью и станет в другую, опасную роль.

Тушин! Да! Этот выдержит, не сделает ошибки и, наверное, достигнет цели. Но ставить Тушина лицом к лицу с соперником, свести его с человеком, который исподтишка и мимоходом разгромил его надежды на счастье!» (ч. 5, гл. 12).

– Чье ментальное состояние изображено в данном фрагменте? Что именно чувствует героиня?

– Определите, в каком месте внутренний монолог Веры принимает форму несобственно-прямой речи. Докажите это.

Анализ 4 фрагмента:

«Тушин молчал, наблюдая за ним и покойно ожидая, что он, волей или неволей, а даст ответ.

Это молчаливое спокойствие бесило Марка. Сломанная беседка и появление Тушина в роли посредника показали ему, что надежды его кончаются, что Вера не колеблется больше, что она установилась на своем намерении не видеться с ним никогда.

В него тихо проникло ядовитое сознание, что Вера страдает действительно не от страсти к нему, — иначе она не открылась бы бабушке, и еще менее Тушину. Он знал и прежде ее упрямство, которого не могла сломать даже страсть, и потому почти с отчаянием сделал последнюю уступку, решаясь жениться и остаться еще на неопределенное время, но отнюдь не навсегда, тут, в этом городе, а пока длится его страсть. Он верил в непогрешимость своих понятий о любви и предвидел, что рано или поздно она кончится для обоих одинаково, что они будут "виснуть один другому на шею, пока виснется", а потом...

Он отдалялся от этого "потом", надеясь, что со временем Вера не устоит и сама на морали бабушки, когда настанет охлаждение.

Теперь и эта его жертва – предложение жениться – оказалась напрасною. Ее не приняли. Он не опасен, и даже не нужен больше. Его отсылают. Он терпел в эту минуту от тех самых мучений, над которыми издевался еще недавно, не веря им. "Нелогично!" – думал он» (ч.5, гл.16).

– О чем думает Волохов в данном фрагменте?

– Укажите, какими способами изображено сознание Марка Волохова?

Анализ 5 фрагмента:

«Марк медленно шел к плетню, вяло влез на него и сел, спустив ноги, и не прыгал на дорогу, стараясь ответить себе на вопрос: «Что он сделал?»»

Он припомнил, как в последнем свидании «честно» предупредил ее. Смысл его слов был тот: «Помни, я все сказал тебе вперед, и если ты, после сказанного, протянешь руку ко мне – ты моя: но ты и будешь виновата, а не я...»

– Это логично! – сказал он почти вслух – и вдруг будто около него поднялся из земли смрад и чад. Он соскочил с плетня на дорогу, не оглядываясь, как тогда...

Далее, он припомнил, как он, на этом самом месте, покидал ее одну, повисшую над обрывом в опасную минуту. «Я уйду», – говорил он ей («честно») и уходил, но оборотился, принял ее отчаянный нервный крик прощай за призыв – и поспешил на зов.

Этот первый ответ на вопрос: «что он сделал», как молот, ударял его в голову.

Он пошел с горы, а нож делал свое дело и вонзался все глубже и глубже. Память беспощадно проводила перед ним ряд недавних явлений.

«Нечестно венчаться, когда не веришь!» – гордо сказал он ей, отвергая обряд и «бессрочную любовь» и надеясь достичь победы без этой жертвы, а теперь предлагает тот же обряд! Не предвидел! Не оценил вовремя Веру, отвергнул, гордо ушел... и оценил через несколько дней!

«Вот что ты сделал!» – опять стукнул молот ему в голову.

«Из логики и честности, – говорило ему отрезвившееся от пьяного самолюбия сознание, – ты сделал две ширмы, чтоб укрываться за них с своей «новой силой», оставив бессильную женщину разделяться за свое и за твое увлечение, обещав ей только одно: «Уйти, не унося с собой никаких «долгов», «правил» и «обязанностей»... оставляя ее нести их одну...»

«Волком» звала она тебя в глаза, «шутя», – стучал молот дальше, – теперь, не шутя, заочно, к хищничеству волка – в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на все лающей собаки, и не останется никакого следа – о человеке! Она вынесла из обрыва – одну казнь, одно неизлечимое терзание на всю жизнь: как могла она ослепнуть, не угадать тебя давно, увлечься, забыть!.. Торжествуй, она никогда не забудет тебя!»

Он понял все: ее лаконическую записку, ее болезнь – и появление Тушина на дне обрыва, вместо ее самой» (ч. 5, гл. 16).

– Подумайте, оставляет ли Гончаров финале романа Волохову шанс на возрождение. По каким словам героя мы можем это понять

– Вспомните сюжет романа. Показывает ли рассказчик мысли и чувства Марка Волохова в те моменты, когда поблизости нет других героев (например, Веры)?

– Каким образом мы узнаем о планах и идеях Марка по поводу будущего?

– Вспомните, часто ли в романе сознание Марка открывается читателю? Сравните это с прозрачностью сознания Райского и Веры. Почему сознание Волохова чаще всего закрыто? (Анализ его образа: уподобление собаке/волку, семантика фамилии и т.п.).

7. Заключительный этап

Задание. Мы проанализировали фрагменты текста. Попробуйте определить, какие способы изображения сознания преобладают у И. А. Гончарова в романе «Обрыв».

– С какими новыми литературоведческими понятиями вы сегодня познакомились?

– Что нового вы узнали о Гончарове? Что было уже известно?

8. Домашнее задание

Напишите эссе на одну из предложенных тем:

1. Особенности повествовательной манеры И.А. Гончарова.
2. «Почему сознание Марка Волохова не всегда открыто читателю в отличие от сознания Бориса и Веры?»
3. Рецензия/отзыв на фильм «Обрыв» 1983 года режиссёра Владимира Венгерова по мотивам одноимённого романа И. А. Гончарова.

9. Рефлексия

«Три М»: Учащимся предлагается назвать три момента, которые у них получились хорошо в процессе урока, и предложить одно действие, которое улучшит их работу на следующем уроке.