

Научная статья

УДК 82.0 + 808.1

DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-275-295

**Мотивировки пуанта новеллы:
нарратологический подход**

Александр Евгеньевич Ефименко

Ланьчжоуский университет

Ланьчжоу, Китай

yalishanda1966@vk.com, <https://orcid.org/0000-0002-1922-7833>

Аннотация

Целью статьи является приложение нарратологического категориального аппарата к анализу пуанта новеллы. После описания признаков пуанта и анализа пуанта как знака предлагается анализ мотивировок пуанта, располагаемых на уровне нарративной истории, уровне наррации и уровне вербализации наррации. В ходе этого анализа показано, что, вероятно, менее частой является мотивировка пуанта диегетическим «внезапным поворотом», а более частой служит его мотивировка фигурой паралипсиса, которая, в свою очередь, вводится разными типами мотивировки: более редкой мотивировкой наррационного типа и более частой мотивировкой вербализационно-наррационного типа.

Ключевые слова

пуант, новелла, мотивировки пуанта, нарратив, уровни нарратива, наррация, нарративная история, типы эпизодов, фигура паралипсиса, мотивировки паралипсиса, повествовательная форма, внутренняя фокализация

Для цитирования

Ефименко А. Е. Мотивировки пуанта новеллы: нарратологический подход // Критика и семиотика. 2024. № 2. С. 275–295. DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-275-295

© Ефименко А. Е., 2024

Motivations of Novel Pointe: A Narratological Approach

Alexander E. Efimenko

Lanzhou University
Lanzhou, China

yalishanda1966@vk.com, <https://orcid.org/0000-0002-1922-7833>

Abstract

The purpose of the article is to apply the narrative categorical apparatus to the analysis of the pointe novel. After describing the traits of pointe and analyzing pointe as a sign, an analysis of pointe motivations located at the level of narrative history, at the level of narration and of the level of the verbalization of narration is proposed. In the course of this analysis, it is shown that, probably, the motivation of pointe by a diegetic “sudden turn” is less frequent, and its motivation by the figure of the paralyse is more frequent, which in turn is introduced by different types of motivation: a rarer motivation of the narration type and a more frequent motivation of the verbalization of narration type.

Keywords

pointe, novella, pointe motivations, narrative, levels of narrative, narration, narrative story, types of episodes, figure of the paralyse, motivations of the paralyse, narrative form, internal focalization

For citation

Efimenko A. A. Motivations of Novella Pointe: A Narratological Approach. *Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics]*, 2024, no. 2, pp. 275–295. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-275-295

Целью предлагаемой статьи является демонстрация применимости категорий нарратологии для анализа такого литературоведческого понятия, как пуант новеллы. Заявленный нарратологический подход базируется на исходных тезисах, которые мы считаем наиболее важными в нарратологии, а именно на **обосновании выделения** в нарративе трех его уровней: уровня нарративной истории [Тюпа, 2018, с. 37–38], уровня наррации [Там же, с. 47] и уровня вербализации наррации [Там же, с. 52] (история понимается как «система событий» нарратива [Там же, с. 38], а наррация – как «эпизодизация истории» [Там же, с. 47]), и **ведении нарратологического**

анализа так понимаемого нарратива по этим уровням с привлечением соответствующих каждому уровню единиц и категорий.

Поэтому если в начале статьи, в разделе А, мы кратко, но по возможности в основных чертах (в том числе в семиотическом аспекте) дадим описание пуанта, то раздел В, являющийся ее основной частью, мы предлагаем считать некоторым опытом приложения к анализу пуанта указанного нарратологического категориального аппарата, что позволит дать ряд ответов на вопрос о нарративных мотивировках как приемах порождения пуанта.

А. Описание пуанта

Даже беглое знакомство с публикациями свежей научной периодики, содержащими ключевое слово *пуант*, позволяет увидеть, что о сущности пуанта новеллы там написано весьма немного, а то, что написано, к сожалению, банально. Авторы либо удовлетворяются одним кратким определением, например, ограничиваясь цитированием толкования пуанта из «Поэтического словаря» А. П. Квятковского: пуант – «стилистический прием, выражающий неожиданное разрешение сюжета» [Поздина, Семина, 2019, с. 317–318]; либо используют термин вообще без всяких ссылок на авторитетные имена и без особых рассуждений о его природе: «неожиданная развязка-пуант» [Громова, 2011, с. 40] рассказов В. Шишкова или «неожиданная развязка описываемых событий, в другой терминологии – пуант» [Голованова, 2019, с. 972] новеллы В. Токаревой.

Впрочем, обращение исследователей именно к «Поэтическому словарю» Квятковского, о чем мы только что упомянули, объясняется тем странным фактом, что ни в «Литературном энциклопедическом словаре» 1987 г., ни в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина 2001 г. нет отдельной словарной статьи «Пуант» (впрочем, в «Энциклопедии» Николюкина нет и отдельной статьи «Новелла»), а в помещенных там статьях «Новелла» [Эпштейн, 1987, с. 248] и «Рассказ» [Кормилов, 2001, с. 857] (в последней есть абзац о новелле) термин *пуант* отсутствует. Описания пуанта даются лишь в словаре «Поэтика» [Тамарченко, 2008, с. 199] и в новейшем «Тезаурусе исторической нарратологии» [Жиличева, 2022, с. 99–103], о чем мы еще скажем ниже.

Итак, вначале нам необходимо дать некоторое свое предварительное описание пуанта. Пуант (от фр. *pointe* – остриё [Гак, Ганшина, 1993,

с. 837]) – это прием построения концовки нарратива новеллы, которая представляет собой его неожиданный поворот. Четко выраженный пуант содержат, например, следующие новеллы русских и зарубежных писателей XIX–XX вв., о которых далее и пойдет речь: «Метель», «Гробовщик», «Пиковая дама» А. С. Пушкина; «Ожерелье», «Петух пропел» Ги де Мопассана; «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Маска», «Лошадиная фамилия», «Пересолил», «На даче», «В суде», «Ванька» А. П. Чехова; «Чудесный доктор» А. И. Куприна; «Дары волхвов», «Джэф Питерс как персональный магнит» О. Генри; «Бездна» Л. Н. Андреева; «Окно в лесу» А. С. Грина; «Страх» С. Цвейга; «Рождество», «Пассажир» В. В. Набокова; «Кавказ», «Пароход “Саратов”», «Чистый понедельник» И. А. Бунина; «Снег» К. Г. Паустовского; «Молодожен» Ю. М. Нагибина; «Правая кисть», «Как жаль!» А. И. Солженицына; «Завтраки 43-го года» В. П. Аксенова.

Признаки пуанта, названные нами в исходном определении: финальность положения в нарративе, неожиданность концовочного поворота, наконец, его облигаторность – требуют дополнительного комментария.

Так, признак финального положения пуанта в нарративе объяснен Б. М. Эйхенбаумом как признак жанровый: «По самому своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу» [Эйхенбаум, 1927, с. 171], где и располагается пуант. Поэтому в составе нарративной истории пуант является такой кульминацией, которая сразу же вызывает развязку.

Признак неожиданности концовочного поворота столь важен, что никакое предварительное знание пуанта у читателя недопустимо. Слова В. И. Тюпы, характеризующие анекдот – этот исторический прообраз новеллы, о чем писал и Эйхенбаум: «...предварительное знакомство слушателей с содержанием анекдота неприемлемо ни для рассказчика, ни для аудитории: оно разрушает коммуникативную ситуацию этого жанра» [Теория литературных жанров, 2011, с. 41], можно в точности отнести и к новелле, а следовательно, и к пуанту.

Нередко встречаются утверждения о таком признаке пуанта новеллы, как его облигаторность: «в новелле *должен быть* (курсив наш. – А. Е.) отчетливый и неожиданный поворот, от которого действие сразу приходит к развязке» [Михайлов, 1968, с. 306]. Однако в литературной действительности не все новеллы содержат пуант. Так, его нет в таких новеллах Бунина, как «Тёмные аллеи» или «Визитные карточки», которые, тем не менее, являются несомненными новеллами, поскольку каждая из них содержит

изложение «одного маленького неслыханного происшествия» (Гёте) как действительно главного и неотменяемого диегетического признака жанра новеллы.

Анализ пуанта в нарратологическом аспекте должен начаться с уяснения его уровневой отнесенности, а именно отнесенности пуанта к уровню нарративной истории. Иными словами, пуант – категория диегетического уровня нарратива. Одновременно пуант является эпизодом, т. е. единицей уровня наррации нарратива, и как эпизод должен характеризоваться, с одной стороны, «тройственным единством: а) места; б) времени и в) действия, точнее – состава актантов (действующих лиц или сил)» [Тюпа, 2009, с. 41]; с другой стороны, пуант как эпизод должен быть знаковой двусторонней единицей: «Эпизод – это единица наррации, дискретный сегмент истории» [Жиличева, 2022, с. 99]), т. е. пуант представляет собой единство означающего (наррации) и означаемого (истории).

Означающим пуанта является концовочный эпизод, который может быть двух типов.

Первым типом такого эпизода выступает неожиданная концовочная ключевая фраза персонажа: «ударное место новеллы – обычно короткая фраза, характеризующаяся остротой и неожиданностью» [Реформатский, 1983, с. 563]. Например, в концовке «Метели» Пушкина: «– Так это были вы!» (Пушкин, 1950, с. 118) (ниже мы к ней вернемся) или в концовке «Снега» Паустовского: фраза главной героини Татьяны Петровны «– Боже мой, я никогда не была в Крыму!» (Паустовский, 1980, с. 302) в ответ на любовное письмо к ней Потапова с утверждением, что они впервые встретились 15 лет назад в Крыму.

Как парадоксальная разновидность этого типа, ключевая фраза персонажа иногда бывает не новой и неожиданной, а, напротив, она многократно повторяется и благодаря этому «неизменно приобретает новый смысловой оттенок» [Лотман, 1998, с. 135]. Так, А. А. Реформатский указывает, что «для Мопассана канонично совпадение заглавия с *pointe* (например, часто пронизывающее всю композицию рефреном (“Человек, кружку пива”, “Эта свинья Морен”))» [Реформатский, 1983, с. 562].

Отметим, что о пуанте-фразе как первом типе означающего у пуанта написано довольно много: М. А. Петровский даже дает ему специальное наименование – «словесная *pointe*» [Петровский, 1921, с. 114] (с характерным для его эпохи грамматическим женским родом этого нового тогда существительного, позднее заменившимся мужским), а А. Г. Горнфельд особо подчеркивает «сюжетную необходимость... (таких. – А. Е.) заключи-

тельных бутаф у Чехова» [Горнфельд, 2009, с. 258] (от фр. *boutade* – остроумная шутка [Гак, Ганшина, 1993, с. 135]). Вероятно, именно этим способом выраженный пуант имеет в виду и А. П. Квятковский, когда называет пуант «стилистическим приемом» [Квятковский, 1966, с. 228]. В любом случае такой пуант, несмотря на его малый текстовый размер, является эпизодом, поскольку своим вводом меняет «состав действующих сил» (Тюпа).

Вторым типом означающего пуанта может быть текстуально более крупный концовочный эпизод, который, в свою очередь, представлен двумя разновидностями, различающимися в чисто нарративном плане как эпизод-сцена и как эпизод-пауза.

Первая разновидность: эпизод-сцена, изображающая некое неожиданное кульминационно-развязочное событие, например, – в комической модальности – неожиданный побег из телеги возницы Клима, напуганного главным героем землемером Смирновым («Пересолил» Чехова), или – в трагической модальности – неожиданное убийство охотником садистов отца и сына, истязавших птицу («Окно в лесу» Грина). Своего рода эксперимент с пуантом этого же типа проделан в нарративной истории новеллы Набокова «Пассажир», где материально выраженного пуанта-события нет (об этом см. [Семенова, 1998, с. 91]), но поскольку его наличие ожидается, то в ней срабатывает «минус-прием».

Вторая разновидность: эпизод-пауза, содержащая неожиданный финальный нарраторский комментарий, радикально меняющий понимание всей изложенной истории, как, например, у О. Генри в новелле «Джэф Питерс как персональный магнит» (о ней ниже, в п. 2.1) или у Солженицына в новелле «Как жаль!», где в концовке неожиданно поясняется, что прославляемый советской газетной заметкой за новаторство инженер вовсе не умер, а чудом дожил до изображаемого момента в муках сталинских лагерей и вечной ссылки.

Означаемое в пуанте обобщенно описывается формулой Н. Д. Тамарченко, предложенной им в словаре «Поэтика»: означаемое пуанта – это «финальная переменная точки зрения субъекта изображения и речи (рассказчика, героя) на исходную сюжетную (диегетическую. – А. Е.) ситуацию» [Тамарченко, 2008, с. 199].

В. Мотивировки пуанта

Поставим теперь главный вопрос предлагаемой работы: чем мотивирован пуант новеллы? Что выступает его мотивировкой?

1. Диегетическая мотивировка пуанта «внезапным поворотом»

Напомним, что мотивировкой является нарративный прием, обуславливающий употребление в нарративе другого приема [Ефименко, 2022, с. 70–85]. Такова, например, мотивировка последующего эпизода / эпизодов каким-либо физическим предметом, вводимым в диегетическое поле: таков фотопортрет Оли Мещерской на ее могиле как мотивировка для изложения событий жизни и смерти именно этой девушки в новелле Бунина «Легкое дыхание».

Мотивировка может располагаться на любом из трех уровней нарратива (в указанном в начале статьи понимании В. И. Тюпы [2018]): на уровне нарративной истории – диегетическая мотивировка; на уровне наррации – наррационная мотивировка; на уровне вербализации наррации – вербализационно-наррационная мотивировка.

В научной литературе ответов на вопрос о мотивировках пуанта новеллы, поставленный в начале пункта В, немного, но и те, что есть, как ни странно, оставляют в стороне самые многочисленные случаи и вместо этого охватывают лишь более редкие разновидности мотивировки. Именно таковым представляется ответ на вопрос о мотивировках пуанта, содержащийся в следующем суждении Б. В. Томашевского: «Обычно в короткой фабуле, где трудно из самих фабульных ситуаций развить и подготовить окончательное разрешение, развязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы (внезапная или случайная развязка)» [Томашевский, 1996, с. 244].

Такую же трактовку пуанта предлагает и Н. Д. Тamarченко, когда интерпретирует событие пуанта как «новое и неожиданное, поскольку (оно. – А. Е.) явно противоречит логике всего предшествующего сюжетного развертывания» [Тамарченко, 2008, с. 199] (ср., однако, прямо противоположную точку зрения А. А. Нинова о том, что в новелле должна быть «неожиданная, но закономерная (курсив наш. – А. Е.) развязка» [Нинов, 1971, с. 190], касающуюся, впрочем, скорее мотивировок, которые мы опишем в разделе 2).

Нами установлено, что указанная Томашевским и Тмарченко мотивировка пуанта используется лишь в тех новеллах, в которых пуант мотивируется приемом «внезапный поворот» событий (ср. прием «внезапный поворот» [Жолковский, Щеглов, 2012, с. 23]) – явлением, относящимся только к диегетическому уровню; следовательно, эта мотивировка пуанта является диегетической. Таковы пуанты некоторых новелл из списка в начале нашей статьи: неожиданная смерть Червякова в «Смерти чиновника» Чехова; или написание Ванькой на конверте («Ванька» Чехова) неожиданно нелепого «почтового» адреса «На деревню дедушке»; или неожиданный отказ героини заниматься любовью с главным героем в новелле Мопассана «Петух пропел»; или неожиданное изнасилование девушки ее поклонником, воспользовавшимся ее обмороком, в новелле Л. Андреева «Бездна»; или неожиданное самоубийство обманутого мужа в новелле Бунина «Кавказ».

Как видим, сравнительно редкая мотивировка пуанта диегетическим «внезапным поворотом» парадоксальным образом вызвала тем не менее наибольший интерес исследователей.

2. Мотивировка пуанта паралиписом

В поисках других мотивировок мы сразу выведем за рамки нашего материала так называемые «двойные мотивировки» [Немзер, 1989, с. 4] пуантов: одновременно фантастические и рациональные, когда «читатель не знает, действительно ли вмешивалась нечистая сила в жизнь героев... или то был ряд совпадений, случайностей, галлюцинаций» [Там же, с. 4]. Самым известным примером такого рода можно считать диегетическую мотивировку пуанта в «Пиковой даме» – сообщение (бывшее или привидевшееся?) умершей графиней Германну выигрышной последовательности карт; пуантом там выступает внезапный проигрыш Германа после двух выигрышей. Допустимость нашего решения о неучете таких «двойных мотивировок» опирается на суждение Е. М. Мелетинского о том, что «жанр новеллы имеет своими полюсами анекдот и фантастическую историю... но в принципе в большей мере приближается к анекдоту» [Мелетинский, 1990, с. 238].

Пытаясь найти ответ на наш вопрос о мотивировках, вызывающих наибольшее число пуантов новеллы, мы будем опираться на следующие глубокие наблюдения Б. М. Эйхенбаума, сделанные им на материале новелл Эдгара По и О. Генри: «...у «Эдгара По <...> конструкция новеллы на ос-

нове загадки или ошибки (курсив наш. – А. Е.), сохраняющей значение сюжетной пружины до самого конца» [Эйхенбаум, 1927, с. 175]; у О. Генри в новеллах «большую частью необходима мотивировка или плутовством, или хитростью, или недоразумением – вроде того, на котором построен известный и, действительно, типичный для Генри рассказ “Дары волхвов” (муж продает часы, чтобы подарить жене гребенки, а она продает свои волосы, чтобы купить ему цепочку для часов)» [Там же, с. 201].

Эти идеи Эйхенбаума мы сопрыгаем с концепцией трех уровней нарратива В. И. Тюпы, о которой уже неоднократно говорилось выше, а также с теорией нарратива, созданной Ж. Женеттом [1998], согласно которой при порождении всей наррации любого нарратива (или фрагмента его наррации) в качестве ее мотивировок могут выступать нарративные фигуры: аналепсис, пролепсис, металепсис, паралепсис, паралипсис, эллипсис (о первом и частично о третьем см.: [Ефименко, 2022]; о двух последних см.: [Ефименко, 2023]). Из них, как мы покажем ниже, важнейшей мотивировкой пуанта новеллы в абсолютном большинстве случаев является фигура паралипсиса, или фигура умолчания, иначе говоря, фигура недоведения до читателя некоей важной информации, обуславливающая в концовке новеллы ее неожиданный ввод, т. е. пуант.

Это означает, что мотивировки, вызывающие пуант, о которых писал Эйхенбаум: загадка или ошибка, или плутовство, или хитрость, или недоразумение – требуют, в свою очередь, ввода своей мотивировки, обуславливающей их появление, и такой мотивировкой является фигура паралипсиса (в [Ефименко, 2023] мы этой функции паралипсиса не касались).

Поскольку ввод паралипсиса с целью вызвать им пуант требует, чтобы у этого паралипсиса были какие-то свои мотивировки, то, следовательно, чтобы говорить дальше о пуанте и паралипсисе, необходимо предложить типологию мотивировок паралипсиса, вызывающего в конечном счете пуант новеллы.

2.1. Наррационная мотивировка паралипсиса

Один из таких примеров связки паралипсиса и пуанта был обнаружен Б. М. Эйхенбаумом в наррации «Метели» А. С. Пушкина (без употребления всех этих терминов): «Из рассказа вынимается кусок – венчание Марьи Гавриловны с неизвестным офицером – и ставится в конец. Читатель как бы складывает картину из кубиков – и это удается ему только вместе с концом новеллы. Восклицание Марьи Гавриловны – “Так это были вы!”»,

которым заканчивается рассказ, одним движением приводит в порядок все разрозненные части картины» [Эйхенбаум, 1924, с. 166–167].

Подчеркнем, что эпизод с ключевым в нарративной истории событием «венчания Марьи Гавриловны с неизвестным офицером» не только диспозиционно «ставится в конец (наррационной цепи эпизодов. – А. Е.)», а его загадочность снимается лишь пуантом – всё разъясняющим восклицанием Марьи Гавриловны, но в «своем» месте, в середине наррации, этот эпизод венчания умалчивается нарратором посредством паралипсиса (ср. аналогичное умолчание факта засыпания Адриана Прохорова в «Гробовщике», так что только благодаря пуанту – его просыпанию – приход к нему мертвецов понимается просто как приснившийся). При этом умолчание нарратора в своем нарраториальном аукториальном дискурсе важнейшего факта – факта венчания Марьи Гавриловны и Бурмина делается так искусно, что читатель этого умолчания не замечает.

Как писал о таких случаях Р. Барт, «загадка создается исключительно за счет *плутовства* (курсив наш. – А. Е.) на повествовательном уровне» [Барт, 2000, с. 222]. Поскольку здесь паралипсис представляет собой изъятие нарратором некоего поистине ключевого эпизода из наррационной синтагмы, то мы назовем этот тип мотивировки паралипсиса «плутовством нарратора», или наррационным типом мотивировки паралипсиса (от названия того уровня нарратива, на котором осуществляется эта мотивировка, – уровня наррации). Это, собственно говоря, проявление наррации «ненадежного рассказчика», при которой «тайны созданы самим повествователем, а не ходом событий в описываемом мире... информация утаивается обдуманно, чтобы позднее подать ее с большим драматическим эффектом» [Бэлнеп, 1997, с. 110].

Еще более изощрена структура дискурса новеллы О. Генри «Джэф Питерс как персональный магнит»: здесь умолчание того факта, что явившийся по вызову сыщик – это на самом деле сообщник жулика, делается для ввода в заблуждение и обманываемых персонажей, и читателя, т. е. здесь плутовство двух нарративных инстанций: и героя-плута (сообщника рассказчика), и героя-рассказчика, так как последний умолчал об этом плутовстве. Это, следовательно, паралипсис и на уровне нарративной истории, и на уровне наррации.

Однако в нашем списке новелл, приведенном в начале статьи, умолчание нарратора в этой функции, несомненно, присутствует лишь в «Метели» и «Гробовщике» Пушкина и в указанной новелле О. Генри. В других

привлеченных для анализа новеллах паралипсис вводится совсем другой мотивировкой. К описанию этой последней мы далее и переходим.

2.2. Вербализационно-наррационная мотивировка паралипсиса

В наиболее многочисленных случаях паралипсис как мотивировка пуанта создается приемом не наррационного уровня, а гораздо более безыскусно – длительным **незнанием** некоторого ключевого **факта (фактов) главным героем**, нередко его заблуждением, неверным толкованием ситуации (ср. вышеприведенное наблюдение Эйхенбаума о пуантах у О. Генри). Рассмотрим, какими нарративными приемами достигается это незнание.

2.2.1. Вербализационно-наррационная мотивировка паралипсиса в повествовательной форме I ф.

Очевидно, наиболее «естественно» незнанию главным героем некоторого важнейшего факта соответствуют ограниченные возможности повествовательной формы I ф. [Атарова, Лесскис, 1976], поскольку события в таком дискурсе обычно излагаются в той последовательности и с той их трактовкой, которые сменяли друг друга в изображаемой квазиреальной действительности. Так, герои-рассказчики в «Правой кисти» Солженицына и в «Завтраках 43-го года» Аксенова действительно до последнего момента (в изображаемом «настоящем персонажей») не знают, что перед каждым из них: у героя Солженицына – бывший кровавый ЧОНовец (открытие этого факта и составляет пуант); у героя Аксенова – совсем не тот бывший обидчик, за которого его принял герой-рассказчик (обнаружение чего также становится пуантом).

Как уже говорилось, разновидностью незнания героя-рассказчика, порождающего пуант, может выступать длительное непонимание им подлинного смысла излагаемых им самим событий. Так, нарратив новеллы И. А. Бунина «Чистый понедельник» построен в повествовательной форме I ф. как рассказ-исповедь молодого мужчины, не понимавшего свою возлюбленную, причем непонимание здесь обоюдное: «контроверза пушкинского и толстовского (начал в герое и в героине. – *А. Е.*) расшифровывает непонимание героем героини (его многочисленные “зачем-то”, “почему-то”, “непонятно, почему”), так же как и неспособность понять его героиней (“вы не можете понимать так, как я”, “вы представить себе не можете”» [Богданова, 2017, с. 82].

Итак, герой-рассказчик «Чистого понедельника» не понимает намеков героини. Она говорит ему: «вы у меня первый и *последний*» (Бунин, 2006, с. 191) (курсив мой. – А. Е.); «Ой, уйду я куда-нибудь в монастырь» (Бунин, 2006, с. 196), что и произойдет; наконец, она называет его «зреем в естестве человеческом» (Бунин, 2006, с. 198), т. е. склоняющим ее к блуду; этими словами «героиня указывает на роль змея, которую в разыгрываемой ею жизненной драме она навязывает герою» [Лекманов, Дзюбенко, 2016, с. 171], тогда как в роли соблазнителя в конечном счете выступит она, а не он. Но все эти знаки герой-рассказчик, а следовательно, и читатель, не понимает и поэтому совершенно не обращает на них внимания.

Наконец, в чистый понедельник она одевается во все черное (еще один знак – предвестие ее будущего монашества) и ночью совершает свое последнее действие «в миру» – неожиданно отдается ему, чтобы наутро навсегда с ним расстаться и уйти в монастырь. Пуант новеллы «Чистый понедельник» – ее письмо с сообщением об уходе в монастырь – является для героя-рассказчика сильнейшим психологическим ударом, но этот поворот событий воспринимается как неожиданный и внезапный, иными словами, как пуант, только им (и соответственно читателем), но не героиней: для нее ничего неожиданного в этом уходе в монастырь нет, это естественный результат всего ее жизненного пути, и она на него неоднократно намекала герою, однако он не умел «прочитать» эти знаки.

Для полноты картины надо отметить, что сам прием изложения событий героем, который не понимает их подлинного смысла почти до самого конца истории, вовсе не является жанровым признаком новеллы. Например, на этом приеме выстроена нарративная история не новеллы, а повести В. Г. Фролова «Что к чему...», где герой-рассказчик подросток Саня Ларионов очень долго не может понять того, что взрослые на протяжении почти всего «настоящего персонажей» повести скрывают от него правду, вследствие чего он на протяжении диегесиса почти всей повести занят длительными и трудными поисками этой «правды», заключающейся в том, что его мамаша бросила и его, и его маленькую сестру, и мужа и сбежала от них всех с любовником.

Использование внутренней фокализации как единственно возможной для повествовательной формы I ф. относится к ведению уровня вербализации наррации, следовательно, мы можем говорить, что правдоподобное изображение незнания героя передается в таком нарративе вербализационно-наррационными средствами, а мотивировка паралипсиса является здесь вербализационно-наррационной мотивировкой.

2.2.2. Вербализационно-нарративная мотивировка паралипсиса в повествовательной форме III ф.

В новеллах с пуантом, написанных в повествовательной форме III ф. [Атарова, Лесскис, 1980], искомое незнание их героем некоторого факта есть также результат ошибки этого героя или, как ее разновидности, недоразумения, создающего условия для паралипсиса, который в конце концов будет снят пуантом. Так, в «Ожерелье» Мопассана госпожа Форестье не знает, что бриллианты утерянного ею ожерелья не настоящие и потому надолго введена в заблуждение; в «Маске» Чехова интеллигенты не знают личности пришедшего в клуб наглеца и потому ошибочно принимают его за местного хулигана; в «На даче» того же Чехова Павел Иванович не знает, кто написал ему любовную записку; в «Страхе» Цвейга фрау Ирена не знает, что это ее муж в отместку за адюльтер подослал к ней шантажистку. На приеме обманчивой игры слов, вводящей героя в заблуждение, построен и нарратив в новелле Нагибина «Молодожен»: главный герой обращается за помощью к Ваське, которого называют молодоженом, и полагает, что тот и в самом деле только что женился; но в кульминации выясняется, что Молодожен – это не социальный статус Васьки, а его прозвище на селе ввиду его ненасытной любвеобильности по отношению к собственной жене.

«Естественность» этого незнания, в свою очередь, обеспечивается в конечном счете тем же самым нарративным приемом, о котором мы только что говорили, – приемом внутренней фокализации. Дело в том, что во всех названных новеллах: Мопассана, Чехова, Цвейга, Нагибина – повествовательная форма III ф. реализуется не в изосемической ей нулевой фокализации всезнающего нарратора, а в фокализации, «позаимствованной» ею у повествовательной формы I ф., – во внутренней фокализации главного героя. Применение сплошной внутренней фокализации этого незнющего героя имеет своим результатом то, что читатель видит, слышит и знает только то, что видит, слышит и знает фокализирующий герой (например, госпожа Форестье). Тем самым нарратору в повествовательной форме III ф. удастся точно так же умалчивать неизвестный этому герою «ударный» факт с тем, чтобы с особой силой открыть его в пуанте, как и в повествовательной форме I ф.

Поскольку в обоих рассмотренных случаях: и в повествовательной форме I ф., и в повествовательной форме III ф. – употребление определенного типа фокализаций, а именно исключительно внутренней фокализа-

ции, подлежит ведению уровня вербализации наррации, то, следовательно, и в том, и в другом случае правдоподобное изображение незнания героя передается в нарративе средствами вербализационно-наррационного уровня. Паралипсис и здесь вводится вербализационно-наррационной мотивировкой.

Итак, рассмотренные в п. 2 типы мотивировки: наррационная мотивировка аукториального нарратора (как, например, в «Метели» Пушкина) и вербализационно-наррационная мотивировка, основанная на незнании главного героя, в ее разновидностях I ф., как, например, в «Чистом понедельник» Бунина, и в III ф., как в «Ожерелье» Мопассана, – вызывают паралипсис, умолчание, т. е. «предоставление меньшего объема информации, чем в принципе необходимо» [Женетт, 1998, с. 211], для того чтобы именно пуант привел к ее финальному узнаванию, благодаря чему загадка разгадывается, хитрость раскрывается, недоразумение проясняется, ошибка выявляется.

Заключение

Таким образом, подойдя к новеллистическому материалу с позиций нарратологической концепции трех уровней нарратива и теории нарративных фигур, мы установили: 1) одной из мотивировок употребления пуанта как важнейшего приема финала нарратива новеллы выступает диегетический «внезапный поворот»; 2) другой, возможно, более частотной мотивировкой употребления пуанта служит фигура паралипсиса, для использования которой, в свою очередь, вводятся как минимум два типа мотивировок этой фигуры: 2.1) реже – мотивировки наррационного типа и 2.2) чаще – вербализационно-наррационные мотивировки двух типов: в повествовательной форме I ф. и в повествовательной форме III ф.

Как видим, наш поиск нарративных мотивировок пуанта был проведен в направлении от более редких, особых, изощренных случаев, уже попавших в поле зрения исследователей, к более частым, простым и оттого парадоксальным образом менее заметным приемам порождения пуанта.

Список литературы

Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35, № 4. С. 343–356.

Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39, № 1. С. 33–46.

Барт Р. Введение в структурный анализ художественных текстов / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 196–238.

Богданова О. В. Образ главного героя и любовный «конфликт» в рассказе И. Бунина «Чистый понедельник» // Учен. зап. Орловского гос. ун-та. 2017. № 1 (74). С. 80–84.

Бэллел Р. Л. Структура «Братьев Карамазовых»: Пер. с англ. СПб.: Академический проект, 1997. 144 с.

Голованова Г. С. Специфика контраста в новелле В. Токаревой «Перелом» // Вестник Удмурт. ун-та. Серия история и филология. 2019. Т. 29, вып. 6. С. 969–975.

Горнфельд А. Г. Чеховские финалы // Нева. 2009. № 12. С. 256–274.

Громова Е. В. Рассказ-анекдот как жанровая разновидность «Шутейных рассказов» В. Я. Шишкова // Вестник Челяб. гос. ун-та. 2011. № 11 (226). Филология. Искусствоведение. Вып. 53. С. 38–41.

Ефименко А. Е. Фигура аналепсиса и порождение наррации: Дис. ... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2022. 239 с.

Ефименко А. Е. Эллипсис и паралипсис в риторике и в нарратологии // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 70–79.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Пер. с фр. Н. В. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 59–280.

Жиличева Г. А. Эпизод // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / Под ред. В. И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 99–103.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Структурная поэтика – порождающая поэтика // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: НЛЮ, 2012. С. 15–32.

Квятковский А. П. Пуант // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 228.

Кормилов С. И. Рассказ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стб. 856–857.

Лекманов О. А., Дзюбенко М. А. Пояснения для читателей // Бунин И. А. Чистый понедельник: Опыт медленного чтения. Пояснения для читателей / М. А. Дзюбенко, О. А. Лекманов. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2016. С. 27–205.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб., 1998. С. 13–285.

Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 280 с.

Михайлов А. В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. Стб. 306.

Немзер А. С. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. Немзера. М.: Худож. лит., 1989. С. 3–7.

Нинов А. А. Рассказ // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. Стб. 190.

Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана // Начала. 1921. № 1. С. 106–127.

Поздина И. В., Семина А. С. Художественные функции пуанта в рассказах Н. С. Лескова // Вестник Шадринского гос. пед. ун-та. 2019. № 4 (44). С. 317–320.

Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика: Пер. с англ., фр. и исп. яз. / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 557–565.

Семенова Н. В. Роль неожиданной развязки в новеллах Вл. Набокова // Литературный текст. Проблемы и методы исследования – 4: Сб. науч. тр. / Отв. ред. И. В. Фоменко. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. С. 89–94.

Тамарченко Н. Д. Пуант // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 199.

Теория литературных жанров: Учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 256 с.

Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. 336 с.

Тюпа В. И. Лекции по неклассической нарратологии. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018. 194 с.

Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 157–170.

Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 166–209.

Эпштейн М. Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 248.

Список словарей

Гак В. Г., Ганишина К. А. Французско-русский словарь: Около 70 000 слов, 200 000 единиц перевода. М.: Рус. яз., 1993. 1194 с.

Список источников

Бунин И. А. Чистый понедельник // Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 (16) т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 6: Тёмные аллеи. С. 189–200.

Паустовский К. Г. Снег // Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 6: Рассказы. С. 296–302.

Пушкин А. С. Метель // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 6: Художественная проза. С. 102–118.

References

Atarova K. N., Lesskis G. A. Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo litsa v khudozhestvennoi proze [Semantics and Structure of First-person Narrative in Fiction]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* [*Izvestia of the USSR Academy of Sciences. Series of literature and language*], 1976, vol. 35, no. 4, pp. 343–356. (in Russ.)

Atarova K. N., Lesskis G. A. Semantika i struktura povestvovaniya ot tret'ego litsa v khudozhestvennoi proze [Semantics and Structure of Third-Person Narrative in Fiction]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*. [*Izvestia of the USSR Academy of Sciences. Series of literature and language*], 1980, vol. 39, no. 1, pp. 33–46. (in Russ.)

Bart R. Vvedenie v strukturnyi analiz khudozhestvennykh tekstov [Introduction to the Structural Analysis of Narratives]. In: *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Transl. from French by G. K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 196–238. (in Russ.)

Bogdanova O. V. Obraz glavnogo geroya i lyubovnyi “konflikt” v rasskaze I. Bunina “Chisty ponedel'nik” [The Image of the Main Character and the Love “conflict” in I. Bunin’s Short Story “Clean Monday”]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific Notes of the Orel State University], 2017, no. 1 (74), pp. 80–84. (in Russ.)

Belknap R. L. Struktura “Brat'ev Karamazovykh” [The structure of the “Brothers Karamazov”]. Transl. from English. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997, 144 p. (in Russ.)

Efimenko A. E. Figura analepsisa i porozhdenie narratsii [The Figure of Analepsis and the Creation of Narrative]. Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2022, 239 p. (in Russ.)

Efimenko A. E. Ellipsis i paralipsis v ritorike i v narratologii [Ellipsis and Paralipsis in Rhetoric and in Narratology]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 2023, no. 4 (67), pp. 70–79. (in Russ.)

Eihenbaum B. M. Problemy poetiki Pushkina [Problems of Pushkin's Poetics]. In: Eihenbaum B. M. Skvoz' literaturu [Through Literature]. Leningrad, Academia Publ., 1924, pp. 157–170. (in Russ.)

Eihenbaum B. M. O. Genri i teoriya novelly [O. Henry and the Theory of Novella]. In: Eihenbaum B. M. Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika [Literature: Theory. Criticism. The Controversy]. Leningrad, Priboj Publ., 1927, pp. 166–209. (in Russ.)

Epshtein M. N. Novella [Novella]. In: Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar' [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1987, p. 248. (in Russ.)

Genette G. Povestvovatel'nyi diskurs [Narrative Discourse]. In: Genette G. Figury [Figures]. In 2 vols. Transl. from French by N. V. Pertsov. Moscow, Sabashnikoff Publ., 1998, vol. 2, pp. 59–280. (in Russ.)

Golovanova G. S. Spetsifika kontrasta v novelle V. Tokarevoi “Perelom” [The Specificity of Contrast in V. Tokareva’s Novella “Fracture”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya istoriya i filologiya* [Bulletin of the Udmurt University. History and Philology series], 2019, vol. 29, iss. 6, pp. 969–975. (in Russ.)

Gornfeld A. G. Chehovskie finaly [Chekhov’s Finals] (1939). *Neva* [Neva], 2009, no. 12, pp. 256–274. (in Russ.)

Gromova E. V. Rasskaz-anekdot kak zhanrovaya raznoviidnost' “Shuteinykh rasskazov” V. Ya. Shishkova [An Anecdote Story as a Genre Variety of “Joke Novellas” by V. Ya. Shishkov]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo*

universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philology. Art history], no. 11 (226), iss. 53, pp. 38–41. (in Russ.)

Kormilov S. I. Rasskaz [The Short Story] In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponjatii. In: Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*. Moscow, Intelvak Publ., 2001, columns 856–857. (in Russ.)

Kvyatkovsky A. P. Puant [Pointe]. In: *Kvyatkovsky A. P. Poeticheskii slovar' [Poetic dictionary]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966, p. 228. (in Russ.)

Lekmanov O. A., Dzyubenko M. A. Poyasneniya dlya chitatelei [Explanations for Readers]. In: M. A. Dzyubenko, O. A. Lekmanov. *Ivan Bunin. Chisty ponedel'nik: Opyt medlennogo chteniya. Poyasneniia dlya chitetelei [Ivan Bunin. Clean Monday. The Essay of Slow Reading. Explanations for Readers]*. Moscow, B.S.G.-Press, 2016, pp. 27–205. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]. In: Lotman Yu. M. *Ob iskusstve [About Art]*. St. Petersburg, Iskusstvo SPb. Publ., 1998, pp. 13–285. (in Russ.)

Mikhailov A. V. Novella [Novella]. In: *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya [Brief Literary Encyclopedia]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1968, vol. 5, column 306. (in Russ.)

Meletinsky E. M. Istoricheskaya poetika novelly [Historical Poetics of the Novella]. Moscow, Nauka, 1990, 280 p. (in Russ.)

Nemzer A. S. Trinadtsat' tainstvennykh istorii [Thirteen Mysterious Stories]. In: *Russkaya romanticheskaya novella [Russian Romantic Novella]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, pp. 3–7. (in Russ.)

Ninov A. A. Rasskaz [Short story]. In: *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya [Brief Literary Encyclopedia]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1971, vol. 6, column 190. (in Russ.)

Petrovsky M. A. Kompozitsiya novelly u Mopassana [The Structure of the Novella by Maupassant]. *Nachala [Beginnings]*, 1921, no. 1, pp. 106–127. (in Russ.)

Pozdina I. V., Semina A. S. Khudozhestvennye funktsii puanta v rasskazakh N. S. Leskova [Artistic Functions of Pointe in the Short Stories by N. S. Leskov]. *Vestnik Shadrinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Shadrinsky State Pedagogical University]*, 2019, no. 4 (44), pp. 317–320. (in Russ.)

Reformatsky A. A. Opyt analiza novellisticheskoi kompozitsii [The Essay of Novella Structure Analyzing]. In: *Semiotika [Semiotics]*. Moscow, Raduga Publ., 1983, pp. 557–565. (in Russ.)

Semenova N. V. Rol' neozhidannoi razvyazki v novellakh Vl. Nabokova [The Role of an Unexpected Denouement in the Novellas by V. Nabokov]. In: Literaturnyi tekst. Problemy i metody issledovaniya – 4 [Literary Text. Problems and Research Methods – 4]. Collection of Scientific Papers. Tver, Tver State Uni. Press, 1998, pp. 89–94. (in Russ.)

Tamarchenko N. D. Puant [Pointe]. In: Poetika: slov. aktual. terminov i ponyatii [Poetics: a Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ.; Intrada Publ., 2008, p. 199. (in Russ.)

Tamarchenko N. D. (ed.). Teoriya literaturnykh zhanrov [Theory of Literary Genres]. Moscow, Izdatel'skij centr «Akademija» Publ, 2011, 256 p. (in Russ.)

Tyupa V. I. Analiz khudozhestvennogo teksta [Analysis of the Literary Text]. Moscow, Academia Publ., 2009, 336 p. (in Russ.)

Tyupa V. I. Leksii po neklassicheskoi narratologii [Lectures on Non-classical Narratology]. Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolajaja Kopernika Publ., 2018, 194 p. (in Russ.)

Tomashevsky B. V. Teoriya literatury. Poetika [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Academia Publ., 1996, 256 p. (in Russ.)

Zhilicheva G. A. Epizod [Episode]. In: Tezaurus istoricheskoi narratologii (na materiale russkoi literatury): eksperimental'nyi slovar' [Thesaurus of Historical Narratology (on the Material of Russian Literature): an Experimental Dictionary]. Moscow, Editus Publ., pp. 99–103. (in Russ.)

Zholkovsky A. K., Shcheglov Yu. K. Strukturnaya poetika – porozhdayushchaya poetika [Structural Poetics – Generative Poetics]. In: Shcheglov Yu. K. Proza. Poeziya. Poetika. Izbr. raboty [Prose. Poetry. Poetics. Selected Works]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, pp. 15–32. (in Russ.)

List of Dictionaries

Gak V. G., Ganshina K. A. Frantsuzsko-russkii slovar' [French-Russian dictionary]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1993, 1194 p. (in Russ.)

List of Sources

Bunin I. A. Chisty ponedel'nik [Clean Monday]. In: Bunin I. A. Complete works. In 13 (16) vols. Moscow, 2006, vol. 6, pp. 189–200. (in Russ.)

Paustovsky K. G. Sneg [Snow]. In: Paustovsk K. G. Collected works. In 9 vols. Moscow, 1980, vol. 6, pp. 296–302. (in Russ.)

Pushkin A. S. Metel' [Blizzard]. In: Pushkin A. S. Complete works. In 10 vols. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1950, vol. 6. pp. 102–118. (in Russ.)

Информация об авторе

Александр Евгеньевич Ефименко, кандидат филологических наук

Information about the Author

Alexander E. Efimenko, Candidate of Sciences (Philology)

*Статья поступила в редакцию 21.02.2024;
одобрена после рецензирования 19.03.2024; принята к публикации 19.03.2024
The article was submitted on 21.02.2024;
approved after reviewing on 19.03.2024; accepted for publication on 19.03.2024*