

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

**Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Оренбургский государственный университет»**

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Утверждено научно-методическим советом
Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ
в качестве методических рекомендаций*



Орск

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
1 Особенности толкования прозы	5
2 Сюжет	5
3 Название	6
4 Культурные коды	7
5 Мотивы текста	9
6 Имена	15
Заключение	17
Вопросы для творческой работы	18
Словарь терминов	19
Библиографический список	20

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Изложенный материал предназначен для обучающихся профилей «Русский язык», «Литература» направления бакалавриата 44.03.05 Педагогическое образование, профиля «Филологическое образование» направления магистратуры 44.04.01 Педагогическое образование очной и заочной форм обучения, а также для учителей русского языка и литературы, работающих в системе среднего общеобразовательного, среднего профессионального и дополнительного образования.

Его цель – помочь студентам в освоении курса филологического толкования художественного текста.

В методических рекомендациях кратко изложены некоторые основные теоретические вопросы лингвоэстетики художественного текста и его литературоведческой интерпретации. Они иллюстрируются практическим толкованием повести В. Токаревой «Ехал грека».

Источник текста: Токарева В. С. О том, чего не было. Летающие качели: рассказы, повесть. – СПб.: Азбука, 2023. – С. 584–636.

Цель методических рекомендаций – помочь педагогам филологических специальностей в корректном толковании прозаических произведений достаточно большого объема.

Целевая аудитория – студенты высшего педагогического и филологического образования, учителя средней общеобразовательной школы, преподаватели высшего и среднего профессионального образования.

1 ОСОБЕННОСТИ ТОЛКОВАНИЯ ПРОЗЫ

Толкование прозаического произведения связано с определенными техническими трудностями. Здесь мы обычно не опираемся, как в поэзии, на размер, рифмовку, строфику, интонацию, паузы, как это виртуозно делал Л. В. Щерба, хотя ритм прозы существует и поддается анализу. Для драматического текста типичны остроумные репризы, афористичные «ударные» реплики, что не всегда проявляется в художественной прозе.

Для толкования художественной прозы важны другие аспекты – прежде всего сюжет. Большое значение имеет *архитектоника* – система неявных, скрытых ходов, перекличек, мотивов, связывающих текст.

Для крупного произведения хорошо подходит аспектный анализ: выделение сквозных тем, мотивов, смыслов.

2 СЮЖЕТ

Герой повести В. Токаревой «Ехал грека», остающийся до некоторых пор безымянным, рассказывает о себе. Он был инженером, потом увлекся музыкой, играет на трубе в ансамбле, но выдающихся успехов не достиг. Был женат, развелся, у него есть сын. Четыре года встречается с обожающей его женщиной, которую зовут Мика.

Однажды он отправился в отпуск. В аэропорту в ожидании посадки заглянул в парикмахерскую, и ему пришла странная фантазия сделать маникюр. Он опоздал на самолет и улетел следующим рейсом. На юге он вместе с соседом по санаторию, архитектором, совершает восхождение на гору Кикимору. Хотя он не имеет склонности к туризму, но, достигнув вершины, чувствует себя обновленным.

Герой возвращается в Москву раньше срока, посещает Мику. От нее он узнает, что самолет, на который он опоздал, разбился. Мика влюбилась в другого человека и выходит за него замуж. Жених называет ее Эллой, ибо ее зовут Ми-

каэллаой, о чем герой доселе не знал. Он обнаруживает, что в оркестре его благополучно заменили. Он звонит сыну, и тот его не узнает, сообщая, что у него (сына) два папы. Герой посещает мать и сестру, только что родившую ребенка, сообщает им, что чуть не погиб, но они принимают это известие совершенно спокойно.

Герой едет, сам не зная куда, и оказывается в аэропорту. Он встречает девушку, делавшую ему маникюр. Оказывается, что она его поклонница («– Гениально, – повторила она безапелляционно, как бы отстаивая бесспорную истину».) От нее мы узнаем его фамилию – Климов. Между ними, по-видимому, начинается роман.

3 НАЗВАНИЕ

Заглавие повести отсылает к фольклорной скороговорке «Ехал грека через реку», известной в различных вариациях. Сам этот текст, по-видимому, имеет отдаленное отношение к сюжету повести. «Грека» легкомысленно сует руку в реку, а рак «цапает» его за руку. Если можно так сказать, жизнь хватает Климова, героя повести, за руку, то есть отрезвляет его.

Гораздо важнее *контекстуальное* содержание этого образа. Он возникает в разговоре с Пашкой – сыном соседки Климова по коммунальной квартире. Пашка не понимает, почему «*грека*» употребляется в женском роде, хотя глаголы «*ехал*», «*сунул*» стоят в мужском.

Следует сказать, что сам по себе этот языковой случай относится к эпохе неустоявшейся грамматической нормы. Это не единственный пример неопределенности словоформы, связанной с этнонимом (названием народа). До XIX в. существовали варианты «*турок*» и «*турка*». Например: «Вот как покойный мой Игнатий Савельич, бывало, начнёт рассказывать, как они *под турку*-то ходили, так индо слушать страшно» (А. К. Толстой «Упырь»). А. С. Пушкин в филологических заметках «Опровержение на критики» рассуждает: «Как надобно писать: турков или турок? то и другое правильно. Турок и турка равно употребительны».

Но для повести В. Токаревой это не актуально, особенно старинная форма слова. Для нас существенно то, что в современной русской речи, вне исторического фона, «грека» воспринимается как слово неопределенного рода – то ли мужского, то ли женского. Повесть не в последнюю очередь говорит о *кризисе мужского начала* в обществе так называемой «эпохи застоя», на чем мы еще остановимся.

Главный герой с этим «грекой» ассоциирует себя: «Я перемещал своё тело из электрички в метро, из метро в автобус. И все ехал и ехал, как грека через реку». Ехал в неизвестном направлении, в никуда. Заметим, что слово «тело» имеет зловещий оттенок: *мертвое* тело. Герой как будто воспринимает свое тело отдельно от себя, как петух, чья отрубленная голова наблюдает за тем, как обезглавленное тело еще бежит – такой зловещий образ дважды возникает в повести.

4 КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ

Р. Барт, излагающий в книге «S/Z» удобную процедуру анализа прозаического произведения (новеллы), в частности, предлагает опираться на культурные коды, проявляющиеся в тексте. Их довольно много, Р. Барт выделяет 5 основных (примеры автора-составителя А. Флоря).

1. Герменевтический код – выделение таких единиц, которые позволяют отметить, сформулировать или даже решить некую загадку – например: «28 августа 1941 года мне исполнилось (*как я уверил себя*) шестнадцать лет» (А. Азольский «Диверсант») (курсив везде автора-составителя А. Флоря). Вводное предложение, заключенное в скобки, содержит загадку: почему герой уверил себя, что ему 16 лет? Это закладывает, со стороны автора, основу дальнейшего развития текста, отвечающего на этот вопрос, и, со стороны читателя, поиски ответа.

В повести В. Токаревой ярким примером герменевтического кода является «загадка», связанная с грамматической формой «грека», о чем было сказано ранее.

2. Акциональный код – указание на действие, состояние:

«– Вы... вы... вы из домоуправления? – *выпалил* Волька, озадаченно *вытаращив* на него глаза» (Л. Лагин «Старик Хоттабыч»). Действия *выпалил*, *вытаращив* соответствуют эмоциональному состоянию – изумлению и смятению героя.

Пример из повести В. Токаревой: «А вдруг моя вершина уже была? А я не заметил и теперь *иду* без цели?». Глагол «*иду*» означает и действие (перемещение), и состояние (стремление к вершине, то есть к подъему над своей жизнью).

3. Символический код – художественное обобщение, метафора: «Появилось своего рода внутреннее *ожирение*. И то неослабное бодрящее стремление вперед по своему пути, какое было в начале его жизни, умерло, очевидно, навсегда» (П. Романов «Огоньки»).

Ярчайший, даже шокирующий, пример символического кода у В. Токаревой – образ петуха с отрубленной головой, когда тело еще бежит, не осознавая своей гибели, а голова смотрит за телом. В таком состоянии ощущает себя Климов, узнав от Мики (Эллы) о своей мнимой гибели.

4. Семный код – важные смысловые элементы, из которых состоит, например, художественный образ. Так, образ «рысьи глаза» раскладывается на составляющие: «<...> хищно расширились зрачки Кривцова – зрачки его желтых, *рысьих* глаз – они были рысьими не только потому, что *походили на глаза рыси*, но и потому, что *рыскали*, выискивая очередную жертву» (Л. Цыпкин «Лето в Бадене»).

В повести «Ехал грека» семный код выгладит, в частности, так: «<...> либо я сейчас лягу и погибну во цвете лет, оставив Мику без любви, ансамбль без трубы, мать без сына, а сына без отца». Мика, музыканты из ансамбля, мать и сын – люди, которых герой считает наиболее значимыми для себя. Любовь, труба (игра на трубе), сын для мамы, отец для сына – это компоненты, из которых складывается образ прежнего героя, его предыдущая жизнь, отношения с людьми. Эти отношения в повести претерпевают суровую переоценку и не выдерживают проверки.

5. Референциальный код – отсылка к фоновым знаниям, то есть тезаурусу: «Русский бизнес – бессмысленный и беспощадный» (В. Залотуха «Свечка»). Аллюзия на А. С. Пушкина позволяет воспринимать русский бизнес как вариант «русского бунта». Этот бизнес во многих отношениях криминален и опасен для жизни.

Повесть В. Токаревой созвучна роману итальянского писателя, лауреата Нобелевской премии Л. Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль» о человеке, которого сочли погибшим и который тщетно попытался начать новую жизнь. К референциальному коду относится песня на стихи Д. Садовникова «Из-за острова на стрежень».

5 МОТИВЫ ТЕКСТА

Остановимся теперь на мотивах, то есть устойчивых смысловых элементах, проходящих через всё произведение и движущих сюжет.

Главным мотивом повести является оппозиция **«верх–низ»**. С ней сопряжена другая оппозиция: **«жизнь–смерть»**.

Обе темы возникают в повести практически одновременно, задавая некоторый «горизонт ожидания». Мы настраиваемся на то, что они будут повторяться, причем в единстве, во взаимосвязи, будут развиваться, обогащаться, образуя расширяющийся «герменевтический круг».

Сначала тема «верх – низ» связывается с образами талантливого музыканта Вячика и его жены Галя, олицетворяющими возвышенное творческое и низменное начала. Галя «сломала Вячику крылья».

«– Она ещё хуже, чем ты о ней думаешь, – сказал Вячик. – <...> Она успокоится только тогда, когда втопчет меня в землю...» (то есть «похоронит», тема низа объединяется с темой смерти; напоминаем, что это называется акциональным кодом).

Галя воплощает в себе низ: «Гале действительно все равно, что петь и как петь: сидя, лёжа или стоя на руках *вниз* головой». Поет она *«низковато* и никак» (то есть бездарно). Она даже говорит *упавшим* голосом.

Главный герой, напротив, обнаруживает тенденцию двигаться вверх. В Адлер он *улетает* на самолете, а перед этим *поднимается* к маникюрше – на второй этаж, то есть совершает маленькое восхождение, словно репетируя предстоящее ему восхождение на гору Кикимору. (Кстати, в финале девушка обращает к нему «*приподнятое* лицо». Общение с ней показано в контексте возвышения.)

Впрочем, название горы – иронически-*сниженное*. В образе Климова верх и низ связаны диалектически, неотрывны друг от друга.

Восхождение на гору отягощено, то есть влечется *книзу*, грузом воспоминаний: «Я плёлся бездыханный по склону Кикиморы и совершенно о ней не думал. Я не умею путешествовать. Я тащу за собой в гору рюкзак своей прошлой жизни».

Однако без памяти о прошлом не возникло бы подлинного смысла: герой не поднимается на конкретную гору, а берет некую вершину в своей жизни.

Восхождение оставляет героя в промежуточном положении, своего рода «пограничной ситуации» (еще один важный мотив, здесь он обозначается и дальше будет развиваться): «Либо у меня откуда-то из дальних резервов организма откроется второе дыхание, либо я сейчас лягу и погибну (многократно повторенный в повести мотив смерти – А. Флоря) во цвете лет, оставив Мику без любви, ансамбль без трубы, мать без сына, а сына без отца».

Здесь подготавливается будущая мнимая смерть героя. Смерть мнимая, но всё это предстоит герою, хотя и несколько иначе, нежели он думал. Он оставит Мику, ансамбль и сына без себя, но не без любви, без трубача и без отца. Во всем этом его заместят другие люди. (Как упомянутый Маттиа Паскаль в романе Л. Пиранделло оказался вытесненным из своей прошлой жизни.)

Когда Климов достигает вершины, мелкое и пошлое отступает, и возникает иной масштаб мировосприятия: «Я стоял на самой середине *между небом и землёй*». Кстати, так называется телеспектакль В. Фокина по этой повести. В этом положении окажется герой после восхождения: он утратит все прежние опоры, зависнет в неопределенности.

Человек испытывает временный катарсис, который, хоть и сменится падением, будет иметь важный смысл переоценки жизни. В огромном смысле это будет падение с высот заблуждения на «грешную землю», но получит и существенную значимость обретения настоящего понимания и жизни, и себя.

Возникает мотив обретения Истины – с большой буквы: «Во мне сорок восемь правд. Правда утра и вечера. Правда трезвости и похмелья и так далее. Но сейчас все эти частные правды полиняли. Мне казалось, я коснулся Истины, хотя и не понимал, в чем она». Скоро он это поймет, спустившись на землю. Сарказм состоит в том, что это настоящее окажется пониманием того, что всё было *не* настоящим: любовь к Мике, занятие музыкой, отношения с родными. Он окунется в мир именно этих частных «правд», которые у каждого свои.

Принципиально важно, что высокое в повести представлено в сниженном современном «торгашеском» стиле: «Моя цель – вершина. Но *стоит ли она таких затрат?* Как говорят экономисты: *рентабельна* ли моя вершина?». Высокое в контексте современной реальности опошливается, теряет романтическую окраску.

Пожалуй, самым ярким воплощением дихотомии «верха–низа», концентрирующим в себе этот смысл, становится образ лифта. Сначала он возникает в контексте восхождения: архитектор, увлекший за собой героя, «поднимался ровно и мощно, как лифт». Но потом, после объяснения с Микой, герой спускается на лифте: «Я сомкнул внутренние дверцы и нажал кнопку. Передо мной поплыли больше белые цифры, обозначающие этажи: 5... 4... 3... 2... 1...». Идет обратный отсчет, означающий путь вниз.

Отметим еще один важный момент: оппозиция «верх–низ» имеет оттенок **промежуточного положения**: «От аэропорта до Адлера – два часа самолётом. А до моего дома – два часа на общественном транспорте. Так что я могу считать себя на середине пути, но я ощущаю себя гораздо дальше, чем на середине». Движение по небу «параллельно» движению по земле, а «середина» означает нахождение в промежутке.

Аналогично представляется в тексте маникюрша: она как бы застигнута в промежуточном состоянии – «лягушка», еще не до конца превратившаяся в царевну. И сразу же возникает оппозиция верха и низа: «Глаза у неё, как *озера*, в которых отражаются белые *облака*». В земном отражается небесное.

Промежуточное состояние естественно связано с понятием двойственности человека – например, в Мике «идеально выдержаны пропорции ума и глупости».

Постепенно мотив двойственности оформляется в виде некоего концептуального обобщения: «Мои новые знакомые были из породы *эгоистов-альтруистов*. А скорее всего, они *чередовали в себе чёрствость с благородством, принципиальность с беспринципностью*. Я редко встречал только хамов или только благородных. Человек, как правило, чередует в себе состояния. Для общего психологического баланса».

Еще один центральный мотив повести, связанный с двойственностью (человека, его жизни), – **гендер**, утрата гендерной определенности.

С маникюршей герой ведет себя в рамках гендерной амбивалентности: по-мужски пытается флиртовать, но не по-мужски делает маникюр. Это не совсем мужское поведение составляет интригу (загадку) в его заигрывании с девушкой (герменевтический код).

Здесь возникает тема «развратной Европы» (референциальный код), как бы предсказание одной ныне популярной темы, развивать которую мы не будем:

«– Ведь на Западе делают маникюр, – ответил я тоже дрогнувшим голосом.

– На Западе и губы красят. Мы же с вами не на Западе».

«Развратному Западу» противостоит исконная Русь (снова через референциальный код): «Из репродуктора доносилась песня про Стеньку Разина, как он плыл из-за острова на стрежень».

Движение Степана Разина по Волге перекликается с «грекой», едущем через реку. Впрочем, они противопоставляются, в том числе тем, что движутся в разных направлениях: Стенька вдоль реки, «грека» – поперек.

В случае с Разиным сюжет развивается в контексте гендерной силы: «Голос у певца был могучий, *супермужской* – должно быть, певец ассоциировал себя с самим Степаном Разиным». Напомним, что, в связи с «грекой» эта гендерная сила утрачивается.

Если мы обратимся к тезаурусу, к нашим фоновым знаниям, то вспомним, что и в песне о Стеньке Разине присутствует тема утраты половой определенности («Нас на бабу променял: только ночь с ней провозжался, сам наутро бабой стал»), каковой упрек Разин опровергает действием, бросая персиянку «в набежавшую волну».

Между прочим, ассоциация между стишком про «греку» и песней о Стеньке Разине подчеркивается на уровне ритмики их одинаковым размером – 4-стопным хореем. Сближаются эти оба текста и общим мотивом «метемпсихоза», «перевоплощения»: певец ассоциирует себя со Степаном Разиным, а герой повести уподобляет себя «греке», едущему через реку. «Метемпсихоз» подчеркивает существенный для повести В. Токаревой мотив неподлинной жизни.

В неподлинном мире происходит **обесценивание любви**.

«– Скажи мне что-нибудь *человеческое*, – попросила Мика.

Я мгновенно успокоился. Так ведёт себя человек, проверяющий в кармане документы и деньги. Документы на месте, и он моментально о них забывает.

– Я люблю тебя, – говорю я Мике, забывая о ней».

Когда о любви говорят откровенно, она обесмысливается.

Переоценка прежней жизни приобретает для героя крайне болезненные оттенки. Человек перестает чувствовать, что мир вращается вокруг него. Недавно он, взойдя на вершину, возвысился («занесся»), почувствовал себя крупной личностью – и вот унижается.

Теперь мы можем обратиться к началу повести. Герою снится умерший отец (как бы предсказывая «смерть» сына, хотя и мнимую) и требует, чтобы сын отдал свои новые английские ботинки Петру. Мы еще не знаем, кто такой Петр, но у нас возникает «горизонт ожидания»: вероятно, какой-то неприятный человек, состоящий с героем в родственных отношениях. Потом выясняется, что это

его зять – муж сестры, не вызывающий никаких добрых чувств ни у героя, ни, пожалуй, у читателей.

С какой стати герой должен делать подарки нелюбимому, почти отвратительному родственнику? Но в том и состоит смысл, что для героя – крайне эгоистичного человека – наступило время отказаться от прежнего образа жизни. Наступило время что-то *отдавать*, а он к этому не привык.

Ситуация с ботинками и Петром вписывается в герменевтический круг, в один из общих и главных смыслов текста: герой осознает, что мать, сестра, Мика – люди, которые буквально нянчились с ним, теперь не просто меняют тон, но становятся бестактными и даже бесцеремонными.

«– А я чуть было на самолёте не разбился, – сказал я.

Я ожидал, что после моего сообщения все заломят руки и зарыдают. При чем зарыдают дважды: один раз от ужаса, что я мог погибнуть, а другой раз от радости, что я остался цел. Но Елена молчала, углублённая в себя. Будто не слышала».

Здесь вновь возникает «горизонт ожидания», однако оно оказывается обманутым.

«– Я чуть не разбился, – повторил я.

– Но ты же стоишь... – отозвался Пётр».

Вот где в ходе кругового движения текста снова появляется Петр, возникший в начале повести! Появляется, чтобы показать свою черствость и тупость.

«– Я не говорю, что я разбился. Я говорю: “Чуть не разбился”.

– Мы ходим по тротуару, а машины – в метре от нас. Значит, мы тоже чуть не попадаем под машину, – сказала Елена».

Эти слова удивляют своим бездушием. С другой стороны, они созвучны изречениям скифского мудреца Анахарсиса, который остро чувствовал непрочность человеческого бытия, особенно когда человек вверяет себя морской стихии. Когда его спросили, кого больше: живых или мертвых, он сказал: «А кем считать плывущих?». Узнав, что корабельные доски имеют толщину в четыре пальца, он заметил, что корабельщики плывут на четыре пальца от смерти.

С этим связан еще один важный сквозной мотив повести: нахождения *между* – между небом и землей, между жизнью и смертью. Мотив ненадежности, непрочности, к которым люди, однако, привыкают и существуют в этом положении вполне уверенно – до поры. Не один Климов – все живут так.

В том числе и якобы прекрасная Мика, весьма неприятно раскрывающаяся в сцене последнего свидания: «Я любила тебя сильнее, чем это нравится судьбе». Эта фраза – из жаргона псевдоинтеллигенции периода «застоя». Псевдоинтеллигенция любила поразглагольствовать о судьбе, о чем-то мистическом и трансцендентальном. Но этот напыщенный стилёк сменяется откровенной мещанской пошлостью: «Дело не в том, разбился ты или нет, просто я *износила* наши отношения. Как туфли. Подошва отлетела». Мы начинаем сомневаться, что в этой особе «идеально выдержаны пропорции ума и глупости». Климову, пожалуй, не стоило сожалеть, что их отношения закончились. Она же напутствует Климова, говоря, что надо жить, «быть живым». Возможно, это – сентенция, взятая у Б. Пастернака. Поэтому в благородство Мики верится слабо, тем более что она отказывает Климову в прощении.

6 ИМЕНА

Имя в художественном произведении, как правило, не бывает случайным, нейтральным и обладает художественным смыслом.

В этом тексте особенно актуальны три имени. Начнем с *Вячика*, руководителя ансамбля. *Вячик* – сокращенное *Вячеслав*. Герой-рассказчик характеризует его в высшей степени уважительно: Вячик – настоящий талант и творец, «талант с чувством выхода». Главный герой противопоставляет его себе:

«Талантливые люди бывают двух видов:

1. С чувством выхода – это творцы. Это Вячик.
2. Без чувства выхода. Это я.

Я слышу музыку, понимаю, но не могу выразить, и все остаётся в моей душе. Поэтому в моей душе бывает тесно и мутно».

Однако «любовь зла», и Вячик безумно (то есть без ума) любит свою злую, глупую, бездарную жену Галю. Она «сломала ему крылья» (отметим здесь актуальный для повести мотив «низа», снижения, падения с высоты). Гордое имя *Вячеслав* теряет свой возвышенный смысл, из него исчезает смысловой элемент «слава». В уменьшительной – но не ласкательной – форме *Вячик* имя *Вячеслав* не прочитывается, его нужно объяснять. В этой диминутивной (уменьшительной) форме звучит и мотив **инфантилизма**, также актуальный для повести. Инфантизм, утрата взрослости, – это ослабление мужского начала, что роднит Вячика с главным героем. (Музыканты из ансамбля, вероятно, уподобляются казакам Стеньки Разина и, возможно, тихо ропщут, что он их «променял» на... Галю.)

Диминутивное сокращение имени относится и к любовнице героя, как бы подчеркивая несерьезность их отношений. Он называет ее *Микой*, а ее новый избранник – *Эллой*. Только перед расставанием герой выясняет настоящее полное имя своей подруги – *Микаэлла*. Смена одного сокращенного имени на другое, тоже сокращенное, должно указывать на перемену участи героини, но, скорее всего, и эти отношения будут не очень серьезными.

Наконец, герой-повествователь долгое время остается безымянным, то есть безликим, посредственным и т. п. Его фамилия косвенно обозначилась лишь однажды: по отношению к его сыну Антону. Однако в финале герой обретает если не имя, то фамилию, и это, конечно, прочитывается как воскресение, обретение лица, своего «я», хотя и *неполного*, потому что его собственное имя выясняется лишь отчасти. Это начало его возрождения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы истолковали повесть В. Токаревой с позиций рецептивной эстетики, то есть в процессе живого прочтения, подвижного восприятия, в виде расширяющихся герменевтических кругов, исследовали его устойчивые мотивы и архитектонику (скрытую гармонию), полифонию культурных кодов.

В итоге прочтения мы можем сказать, что В. Токарева создала произведение об эгоистичных пустых людях, зависших «между небом и землей» в состоянии жизни, почти неотличимой от смерти. Они, возможно, и желают возвышения, но после кратковременной эйфории познают лишь собственное убожество. Художественную ткань повести можно признать сложной и даже изощренной. Однако она вступает в резкий контраст с примитивностью чувств и желаний псевдоинтеллигенции, претендующей на богатую и сложную духовную жизнь. В данном контексте важную роль играет тема кризиса мужского начала у представителей этой страты. О дефиците (*дефицит* – словечко той эпохи) у него мужественности и взрослости говорит сам Климов, причем в весьма красноречивой форме: «Я вполне типичный представитель своего времени – честный, неустроенный, инфантильный...». Не оценившая его искренности Мика резюмирует: «Честный вор». Такие люди потом без войны, без чрезмерных трудностей и бедствий сдали Советскую Страну, в которой они так маялись – без серьезных оснований.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1) К какому культурному коду относится высказывание Мики:

– Четыре года... <...> – По времени это столько же, сколько шла война.

А где мои завоевания? Где мои награды?

Объясните образ любовных отношений как войны.

2) Между прочим, Климов говорит о себе в аналогичном стиле: «<...> когда я знаю, что с ними (с родными – А. Флоря) все в порядке, я могу не видеться по пять и по семь лет – срок, за который страна выполняет грандиозные планы». Мика соотносит себя не с любой войной, а с Великой Отечественной. Климов тоже адресует к вехам советской истории – каким? Какой культурный код здесь используется? Как персонажи повести соотносятся с контекстом советской истории?

3) Объясните смысл сравнения, относящегося к гардеробщику, в рамках текстового целого: «Он смотрел безо всякого интереса, как *кастрированный* перекормленный кот». С каким сквозным мотивом повести связан этот образ?

4) Ближе к финалу Климов мысленно пытается вдохновить своих родных и знакомых совершить восхождение на Кикимору под его предводительством. Прокомментируйте смысл этой фантазии: почему она возникла, чего хочет персонаж, насколько реальна эта мечта.

5) Объясните смысл «экономических» метафор, характеризующих чувства: «Моя цель – вершина. Но стоит ли она таких *затрат*? Как говорят экономисты: *рентабельна* ли моя вершина?». «Главное для неё (для сестры Климова – А. Флоря) – *вкладывать* свою преданность. Чтобы был объект, куда можно было вкладывать».

6) В ответ на замечание Климова, что со стороны Стеньки Разина было хорошо взять в плен и утопить персидскую княжну, девушка-маникюрша заявляет: «– Глупости. <...> – Здесь дело не в персиянке, а в народно-освободительном движении. Общее дело должно быть выше личных интересов». Характеризуют ли ее отрицательно безапелляционный тон и употребление в речи идеологических штампов? Искренне ли она говорит или выражает догмы, навязанные школьным образованием?

7) Чем девушка-маникюрша отличается от Мики? Обоснуйте, как характеризует Мiku ее насыщенно образная речь?

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Филологическое толкование текста – его единое, целостное лингвистическое и литературоведческое объяснение. «Толкование» мы предпочитаем «анализу», поскольку анализ означает разбор текста, а толкование сочетает анализ и синтез, разбор и новое объединение. Цель толкования – понять литературное произведение. Наука и искусство толкования текста называется также **герменевтикой**.

Рецептивная эстетика – наука об истолкования текста в процесса чтения как живого, изменчивого акта.

Герменевтический круг – диалектическое движение мысли истолкователя между частью и целым.

Горизонт ожидания – термин герменевтики и рецептивной эстетики, означающий предположения читателя, возникающие в процессе чтения. Горизонт ожидания задается и самим текстовым материалом, и тезаурусом читателя и автора.

Культурный код – система устойчивых условных знаков, объединенных общим смысловым направлением и определенным образом организованных.

Мотив – один из простейших компонентов сюжета, «атом» его смысла.

Тезаурус – система знаний человека: научных, культурных, исторических, философских, политических.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Токарева, В.С. О том, чего не было. Летающие качели : рассказы, повесть / В. С. Токарева. – СПб. : Азбука, 2023. – С. 584–636.
2. Барт, Р. S/Z / Р. Барт. – М. : РИК Культура, 1994. – 245 с.
3. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики : пер. с нем / Г.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
4. Гадамер, Г.-Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного / Г. -Г Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – С. 72–91.
5. Изер, В. Процесс чтения : феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / В. Изер. – М. : Флинта; Наука, 2004. – С. 201–225.
6. Яусс, Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии / Х. Р. Яусс. 1994. № 12. С. 97–106.

