

СИСТЕМА ОППОЗИЦИЙ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР РАССКАЗА Т. ТОЛСТОЙ «НОЧЬ»

Тамара Игоревна Приходько

магистрант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: nameless6sic6@yandex.ru

Аннотация. В статье представлен опыт анализа структуры рассказа Т. Толстой «Ночь» с точки зрения бинарных оппозиций. Они проявляются на разных уровнях художественного мира рассказа — на уровне повествовательной инстанции, на фонетическом уровне, на уровне образов и системы персонажей. Оппозиции не только организуют мир художественного текста, но и являются ключом к пониманию образов основных персонажей (Алексея Петровича и Мамочки), их отношений друг с другом и с миром. Однако наиболее важная роль оппозиций в рассказе заключается в структурировании смысла, персональной истины Алексея Петровича — его «Ночи». Рассказ становится точкой схода (и снятия) ключевых оппозиций одноименного сборника, поэтому его анализ позволяет приблизиться к пониманию «Ночи» как авторского концепта.

Ключевые слова: структурализм, оппозиции, Татьяна Толстая, «Ночь».

Единство противоположностей – мечты и реальности, прошлого и настоящего, мифа и сказки – характерная черта всего творчества Татьяны Толстой¹. Не стал исключением и сборник рассказов «Ночь» (любопытно, что своего рода антитезой к самому сборнику становится другой сборник – «День», выпущенный в том же формате, но в светлой обложке). Одноименный рассказ становится точкой схода (и снятия) ключевых оппозиций всех рассказов сборника, поэтому его анализ позволяет приблизиться к пониманию «Ночи» как авторского концепта.

Структура рассказа «Ночь» строится на системе оппозиций, работающих на разных уровнях художественного мира текста: в нарративном аспекте, на уровне системы образов, на уровне системы персонажей.

В первую очередь дуализм проявляется на уровне собственно повествовательной инстанции. Ключевая оппозиция здесь – **объективное/субъективное**. Повествование в рассказе ведется от 3-го лица, что подразумевает объективность, отстраненность. В таком случае повествование в «Ночи» получается сосредоточенным на Мамочке: о ней в основном идет речь, она упоминается чаще всего, описывается, что она делает, что говорит. Однако обратим внимание на то, как именно

ведется повествование: авторская речь незаметно чередуется с несобственно-прямой речью персонажа. Это позволяет говорить о глубокой субъективности повествования, которое на самом деле ведется от лица персонажа, Алексея Петровича. Образ Алексея Петровича раздваивается на «рассказывающего» и «действующего» (о котором рассказывается в третьем лице). Далее это раздвоение персонажа еще углубится.

С субъективностью повествования связаны его языковые особенности, в частности, характерные для речи ребенка. Так, фонетически речь рассказчика характеризуется обилием повторов согласных звуков (аллитераций): например, *прыщет, блещут, трепещет; жизнь торжествует*²(117). Присутствует звукоподражание: *свистит: п-щ-щ-щ-щ* (122), *завоеет: у-у-у-у-у!* (124); имитация растягивания гласных: *осторо-ожно, на цы-ыпочках, аккура-атненько* (122). С точки зрения морфологии, особенность текста – употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов: *Мамочка, комочек, шиньончик, кушинец*. Для текста также характерно обилие повторов, как лексических (*громко, громко зевает* (117); *до встречи, до встречи* (123)), так и синтаксических (*Но очень, очень хочется! Ужас, как хочется! Ой, ой, ой, как хочется* (123)). С точки зрения синтаксиса,

¹ См. диссертацию: [Любезная Е.В. 2006].

² Здесь и далее примеры цитируются по [Толстая 2001] с указанием страниц в круглых скобках.

особенность речи рассказчика – обилие восклицательных предложений, длинных сложносочиненных предложений, часто с однородными членами, даже рядами однородных членов: *А он – поздний ребенок, маленький комочек, оплошность природы, обсевок, обмылок, плевел, шелуха, предназначавшаяся к сожжению и случайно затесавшаяся среди своих здоровых братьев, когда Сеятель щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни* (117–118). Наконец, в тексте используется графический прием – написание с заглавной буквы слов, не являющихся именами собственными: *Мамочка; Мужчины и Женщины; Ноги* и т.д. Вкупе с наличием сказочно-мифологических образов и ярко выраженной синкретичностью мышления, выражающейся в необычном сочетании слов (*порхнут ... зубы* (118); *волнистая такая фея* (120); *Как пахнет клей! Мягко, кисло, глухо, как буква Ф* (122)), все эти языковые особенности воспроизводят восприятие мира ребенком, шире же – архаическое мировосприятие с его синкретизмом, восприятием неодушевленных объектов как одушевленных, делением мира на «свое» и «чужое», «внутреннее» и «внешнее», «безопасное» и «враждебное».

Далее система оппозиций строится на уровне системы персонажей вокруг двух образов: Алексея Петровича и Мамочки.

Первая оппозиция – по признаку размера, величины: **большое/маленькое**. Субъектив-

ная характеристика по соотношению размеров персонажей дается самим рассказчиком в тексте: *Мамочка такая громкая, большая, просторная, а Алексей Петрович маленький* (117). Мамочка – персонаж не просто большой физически (*сто тридцать пять килограммов, накопленные Мамочкой за восемьдесят лет* (117)). Создается впечатление колоссальности, монументальности. Впечатление это достигается за счет употребления специальной лексики: *скидывает синеватые ноги с высокого спального **постамента**; колонны ног; на чудовищную грудь водружает полотняный **каркас*** (118)). Далее образ памятника разрастается до другого архитектурного образа – дворца: *Мамочкин фасад; служебные лестницы, запасные выходы – все величественное здание накроет плотный синий кожух. Дворец воздвигнут* (118). Еще один образ Мамочки – локомотив: *несется локомотивом, стучит красными колесами, гудит: прочь с дороги!* (119) Достигается эффект «огромности» Мамочки не только за счет лексики. С точки зрения синтаксиса, те части текста, которые посвящены описанию Мамочки, насыщены однородными членами, что создает впечатление нагромождения, нарастания объема: *Мамочка знает, может, всюду пройдет* (117); *скрывая спинные тесемки, изнанки, тылы, служебные лестницы, запасные выходы* (118).

Подчеркиваются также размеры звуковой составляющей. Так, действия Мамочки под-

черкнуто громкие (*громко, громко зевает; трубит в носовой платок; гудит*), а с Алексеем Петровичем связаны тихие звуки (*не пищи; тихо-тихо*).

В отличие от Мамочки Алексей Петрович, наоборот, кажется маленьким. С ним в тексте на языковом уровне связаны уменьшительно-ласкательные суффиксы: *глазки; кушинькать; немножко; коробочки; денежку*. Однако такое употребление морфем характерно для речи матери по отношению к маленькому ребенку (так же, как, например, *тупу-тупу-тупочки, аккура-атненько*). Это позволяет предположить, что в речь Алексея Петровича-рассказчика неотделимо от своей вплетается речь Мамочки. Ее слова, обращенные к нему, становятся его словами. Например: *Уже можно встать или рано? Не пищи* (118). Формально эти слова «произносятся» рассказчиком, т.е. Алексеем Петровичем, но ясно, что «не пищи» – это слова Мамочки, так как именно ее речи характерно использование повелительного наклонения. Таким образом, поведение Алексея Петровича практически полностью подчинено Ма-

мочке, она же активно навязывает ему образ себя маленького¹.

Это позволяет говорить о явной оппозиции **мужского/женского** начал в рассказе. Знаменательно, что в рассказе мужчины упоминаются только в паре Мужчины и Женщины, в то время как Женщины упоминаются гораздо чаще обособленно. Единственный раз Мужчины в тексте упоминаются без «привязки» к женскому во время ночного побега Алексея Петровича, когда мужчины бьют его. Однако отметим, что и в этом случае присутствует то, что объединяет мужчин снова в пару «Мужчины и Женщины»: запах табака. В начале рассказа *наглая Морская Девушка ... пыхает Табаком* (119), в конце же *Мужчины пахнут Табаком* (126). Таким образом, мужское и женское начала оказываются неразрывно связаны, причем женское явно подавляет мужское, вызывая нарушение в восприятии Алексеем Петровичем самого себя и окружающего мира.

Оба героя не только противопоставлены друг другу, но и слиты воедино. И Мамочка, и Алексей Петрович обладают двойствен-

¹ Любопытно, что подобное происходит в романе Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом» [Кизи] с Вождем Бромденем, который, кстати, тоже является рассказчиком. Вождь в романе Кена Кизи «уменьшается» под воздействием неблагоприятных факторов на психику. В частности, как и в рассказе Татьяны Толстой, основным «уменьшающим» фактором оказалось женское влияние извне. Так, туман, преследующий Вождя, признак психического расстройства, впервые появляется в юности в разговоре с девушкой; постепенное «уменьшение» героя также связано с «увеличением» матери по сравнению с ним и с отцом и, наконец, с влиянием медсестры в психиатрической клинике, мисс Рэтчед.

ностью, **оппозициями внутри самих себя**: огромная (в прямом и переносном смысле) Мамочка, тем не менее, все-таки Мамочка, с уменьшительно-ласкательным суффиксом -очк. Она связана с природным, порождающим началом (ее дородность, издревле связываемая с витальностью), но она же – намного старше детородного возраста (вспомним, что Алексей Петрович – поздний ребенок, т.е. в своем роде нарушение природных законов, поэтому лишенный полнокровия) и к тому же постоянно связывается с неодушевленными образами монумента, здания, локомотива, т.е. всего цивилизационного, рационального; она прочертит маршрут, нарисует карту, пометит опасности: *Все ты устроишь, мудрая, распутаешь все клубки! Все закоулки, все лабиринты непонятого, непроходимого мира обрушишь мощной рукой, сметишь переборки — вот ровная, утрамбованная площадка!* (120) Мамочка – подчеркнуто женское начало, но речь ее, короткие рубленые фразы с преобладанием глаголов повелительного наклонения, характерна скорее для мужчины. Речь Алексея Петровича, напротив, обладает чертами скорее детской и женской речи: уменьшительно-ласкательные суффиксы, повышенное внимание к деталям. Алексей Петрович – двойственность, доведенная практически до абсолюта: маленький ребенок в теле взрослого, он, кроме того, сам ощущает, что существует два Алексея Петровича в нем одном: *внешний, гигант-*

ский Алексей Петрович корабельной сосной раскачивается, растет, чиркает лысиной по ночному куполу, не пускает маленького уйти в точку. И эти два Алексея Петровича – одно и то же (124–125). Получается, что большое характерно для внешнего мира, маленькое – для внутреннего.

Это проявляется и на уровне системы образов. Основная оппозиция здесь – день/ночь, причем и день, и ночь предстают как странные, внешние по отношению к Алексею Петровичу миры, что подчеркивается «населенностью» этих миров сказочными образами. Причем «дневные» образы не менее зловещи, чем ночные: *Старухи ворчат у горячих плит, варят яд в ковшиках, подкладывают корни страшных трав...* (119) Однако наиболее яркий «дневной» образ – это Морская Девушка. Так закладывается оппозиция **земля/море**. Жизнь реальная, дневная, но внешняя по отношению к Алексею Петровичу представляется ему морем, таким же хаотичным и непонятным, как и мир ночи. Только в дневном мире-море у него есть лоцман – Мамочка, а в качестве корабля выступает дом: *Утренний корабль сошел со ступеней, разрезает голубую воду, паруса наполняются ветром <...> Мамочка – у руля, Мамочка – на капитанском мостике, Мамочка на верхушке мачты вглядывается в сияющую рябь* (118). Пространство дома-корабля – внутреннее, замкнутое, близкое Алексею Петровичу (возможно, поэтому герои так нравятся ко-

робочки). Внешний мир – страшный, дурной, *неправильный*, в контакте с ним Алексей Петрович теряет связи, не находит смысла, отсюда – эллиптические предложения или все однословные: *Шмыг – в комнату. Спасся* (120); *зачем они – неясно, но очень беспокойно* (120); *Ночь. Пахнет. Где Мамочка? Ночь* (126). Внутреннее пространство – теплое (теплая нора, теплой кажется герою Мамочка), внешнее – холодное, символом его становится мороженое (*морозный хрустящий бокальчик* (123)), которого так хочется Алексею Петровичу. Вокруг корабля-дома – земля, но она недостижима, скрыта морем. Земля – место других людей, «нормальных», *здоровых собратьев*. Мамочка с Алексеем Петровичем оказываются выключены из этого мира.

Земля вместе с тем выступает как звено в оппозиции *подземное/небесное*. Подземный мир – мир ночи, туда уходят сновидения. И этот мир полон неумолимых механизмов: *под земной тарелкой заворочались исполинские колеса, наматываются чудовищные ременные приводы, зубчатые колеса тянут солнце вверх, а луну вниз* (122). Вниз – движение, которое пугает Алексея Петровича; в лифте, например, он не ездит, потому что *как вы не понимаете – тянут, тянут за ноги, утаскивают вниз!* (там же) Наоборот, взгляд его часто обращен наверх, к небу. Небесное в рассказе связано с образом птицы: *под самой кровлей. Там живут особенные люди, не такие, как мы: белыми голубями ле-*

тают они, перепархивая с балкона на балкон (там же). Птицей представляется Алексею Петровичу день: *День устал, сложил белые крылья, летит на запад* (там же), птицей хочется стать ему самому: *заглядишься в ее глаза, забудешь человеческий язык, сам защелкаешь по-птичьи* (там же).

Одна деталь, связанная с птицами, позволяет говорить о сближении образов дня и ночи. Так, день сравнивается с белой птицей. Вспомним, что, говоря о ночи, рассказчик упоминает черного ворона, улетающего во мрак. Так день и ночь, черное и белое, получают одним и тем же явлением в сути своей, просто окрашенным в разные цвета.

Итак, противопоставление земли и неба, верха и низа приводит к оппозиции *ночь/день*. В том же абзаце, где говорится о раздвоенности Алексея Петровича, есть интересный образ: *Небо все засыпано звездами. Они знакомы Алексею Петровичу: маленькие сияющие бисеринки, сами по себе висящие в черной пустоте* (124). Состояние раздвоенности острее всего ощущается героем ночью, ночь – загадочное время, *черная пустота* во время бодрствования, живое *ночное царство* во время сна. Черная пустота заполнена звездами, как таинственный для Алексея Петровича внешний мир-море заполнен людьми, странными существами: *здесь кит выпускает игрушечный фонтанчик, а вон там – опаснейшая, глазастая, хвостатая Морская Девушка* (119). Пространство ночи-сна

населено сказочными персонажами: *драконы, грибы и страшные карлики* (117); подчеркивается его театральная, псевдо-реальная природа: *ночные гости, собрав свой призракный, двусмысленный реквизит, прервали пьесу до следующего раза* (там же).

Важно, что ночи противостоит не сам по себе день, а жизнь: *жизнь торжествует*, когда ночь *проваливается под землю*. День сближается с образом божества-Сеятеля, который *щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни: день машет рукавом, выпускает звезды, благословляет...* (122) Снова прослеживается сопоставление мира, наполненного людьми, с миром ночи, заполненным звездами. Таким образом, ночь становится антонимом жизни, а значит, синонимом смерти. Сон – ворота к смерти (*захлопнулись ворота ночного царства* (117)), единственный способ побывать за гранью и вернуться, то состояние, когда сливаются воедино верх и низ (*ноги у него сами начинают расти вниз, вниз, а голова – вверх, вверх* (124)), земля и небо (*улетает во мрак последний ворон и проваливаются под землю обитатели ночного мира* (117)), большое и маленькое (*внешний, гигантский Алексей Петрович и второй Алексей Петрович, который все съезживается, съезживается, сжимается*), внешнее и внутреннее (*И эти два Алексея Петровича – одно и то же. И это понятно, это правильно* (124–125)). Ночь, то есть смерть – вот та истина, которую пытается

ся постичь Алексей Петрович.

Раскрывается это постижение истины, в частности, на уровне сюжета и композиции. Если понимать сюжет в лотмановском ключе как пересечение границ запретов, составляющее поступок [Лотман], то сюжет рассказа «Ночь» оказывается сжатым до всего нескольких поступков Алексея Петровича: тайком спрятанных коробочек, кражи денег и побега в ночь. Подтверждается это и тем, что время в рассказе в основном строится как цикличное, не предполагающее развития действия: утро снова сменяет ночь, затем ночь сменяет день, сопровождаясь неизменным Мамочкиным ритуалом одевания/раздевания (*Мамочка совершает утренний обряд* (118)). Сюжет как раз появляется только тогда, когда **цикличность сменяется линейностью**, взрывается неожиданным, выбивающимся из порядка действием.

Именно поэтому оппозиция **запрет/преступление запрета** в данном рассказе долгое время не работает и проявляется только в самом конце (композиционно – близко к кульминации). Запреты Алексею Петровичу выставляет Мамочка (*ни к чему там не прикасайся; тебе нельзя; не верти головой*), и они воспринимаются им как должное, естественное. Однако постепенно начинает нарастать противостояние Алексея Петровича запретам. Первое нарушение – случайное: *Немножко набрызгал на пол. Ой* (119). Это «ой» повторится затем в завязке, когда

герою захочется мороженого: *Нельзя так нельзя. Но очень, очень хочется! Ужас, как хочется! Если бы иметь такую денежку, как у других Мужчин и Женицин, серебряную, блестящую; или желтенькую бумажку, пахнущую хлебом – их тоже берут в квадратном окошке! Ой, ой, ой, как хочется...* (123) Здесь еще нет нарушения запрета, но есть помышление о нем, о возможности такого нарушения. Если учесть полную покорность героя, это незначительное событие разрастается до совершенно иных масштабов. Отсюда тянется «нить» к кульминации рассказа – побегу Алексея Петровича. Лейтмотивом грядущего нарушения становится желание спрятаться от взгляда Мамочки, тайком Алексей Петрович прячет драгоценные коробочки, пока Мамочка не видит (*он хочет незаметно спрятать, оставить себе хоть немножко, но Мамочка зорко смотрит и отбирает* (121)), и несколько раз в рассказе герой говорит: *пусть Мамочка отвернется; но если бы Мамочка отвернулась*. И Мамочка не просто отворачивается, она уходит в другую комнату. Происходит это как раз ночью, то есть во время «власти» холодного, внешнего, смертельного, сказочно-потустороннего.

Ключом к этому ночному миру, сладкому холоду мороженого, становятся деньги. Но, завладев ими, Алексей Петрович сам попадает в их власть: повторяет и повторяет слово *деньги, чужие деньги*. Нарушение запрета пугает героя, пугает тем, что, как ему кажется,

привлекает к нему внимание: *деньги просвечивают; люди прильнули к окнам; Из каждого окна тычут руки, сверкают глаза, высовываются длинные красные языки: «Он взял деньги!»* (125). Вырвавшийся из-под взора Мамочки Алексей Петрович ощущает теперь на себе бесконечное количество других, чужих, взглядов и не чувствует себя в безопасности. Взрывной характер события подчеркивается обилием восклицательных предложений (26 из 76 предложений абзаца). Кульминацией нарушения запретов становится движение в обратную сторону: *Пойду задом наперед. Обману* (126). Это нарушение привычного движения становится символом движения «назад», от человека к зверю: *Я – волк! Я иду задом наперед; Сейчас догоню, накинусь; Бросился; скулит; Громким лаем плачет* (там же). То же самое происходило и раньше, когда герой также потерял контроль над собой: *Страшный черный гнев* (связь с черным цветом, ночью) *переполняет тогда Алексея Петровича, он сверкает глазами, брызжет слюной, забывает слова, огненные пятна прыгают перед взором, он может задушить, разорвать в клочья!* (121) Примечательно, что оба раза такое состояние Алексея Петровича связывается с запахом табака и с образом Женщины: в первый раз его провоцирует *растерзанная, изгаженная коробочка с окурком внутри* (перед этим Табак в тексте связывается с образом Морской Девушки); во второй раз героя провоцируют проходящие

женщины, а затем избивают пахнущие табаком мужчины. Круг замыкается.

Итак, звериное вырывается на волю в моменты напряжения, но неизменно оказывается погашено, каждый раз все возвращается на круги своя. И символом этого возвращения становится Мамочка. Пережив потрясение, Алексей Петрович зовет ее, и она находит его. *Мамочка ведет под уздцы Алексея Петровича в теплую нору, в мягкое гнездо, под белое крыло* (127). В этом предложении – завершение круга, схождение оппозиций: земля и небо, нора и гнездо; побывав в холоде ночи, герой возвращается к теплу, к белому, к привычному. Восстанавливается цикличность времени.

И здесь проявляется последняя и наиболее значимая оппозиция: **восприятие информации/порождение** ее, **слушание/письмо**. Изначально Алексей Петрович только слушает то, что говорит Мамочка. В эпизоде с мороженым герой впервые заговаривает, но короткой фразой: *Мамочка, мороженое!* (123) На более осмысленное текстопорождение героя провоцирует Пушкин (Пушкинская площадь). Это значимая деталь, Пушкин, а шире – писательство, письмо становится внутренним, подспудным мотивом последующего нарушения запрета (внешний – мороженое). Стихи Пушкина читает герою Мамочка, но уже здесь проявляется стремление Алексея Петровича к самостоятельному порождению смыслов: он переиначивает стихотворение,

разрывая слова по своему желанию. При этом нельзя сказать, что делает он это из-за абсолютного непонимания стихотворения, он знает значения слов, повторяет строчки стихотворения сначала в неизменном виде. Он еще не способен облечь свои смыслы в свои слова, а может только менять соотношения уже существующих слов. И только столкнувшись с Ночью, Алексей Петрович «становится писателем», находит слово, способное выразить его собственные смыслы: *Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь* (127).

Итак, структура рассказа Татьяны Толстой «Ночь» строится на системе оппозиций, проявляющихся на разных уровнях художественного мира произведения. Оппозиции эти стремятся к единству противоположностей, к стиранию границ, в смысловом плане – к Истине. Алексей Петрович в этой системе оппозиций становится тем самым связующим звеном, он – персонаж, не вписывающийся ни в жизнь, ни в смерть, находящийся всегда «между», но именно поэтому как раз ему и предстоит постичь *тайную связь событий, законы сцепления миллионов обрывков разрозненных вещей* (127). Постичь Ночь.

Литература

- Кизи, К. Над кукушкиным гнездом / Пер. с англ. В.П. Голышева. М.: Эксмо, 2014.
- Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. // Лотман Ю.М. Об искусстве.

СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 14–285.

Любезная, Е.В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006.

Толстая, Т.Н. Ночь. Рассказы. М.: Подкова, 2001. С. 117–127.

References

Kesey, K. (2014). *One flew over the cuckoo's nest* (V.P. Golyshev, Trans). Moscow: Eksmo.

Lotman, Yu.M. (1998). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of the artistic text]. In Yu.M. Lotman, *Ob iskusstve* [On Art]. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB, 14–285.

Lyubeznaya, E.V. (2006). *Avtorskie zhanry v hudozhestvennoy publicistike y proze Tatyany Tolstoy* [Author's original genre in fictional prose and publicistic works of Tatyana Tolstaya] (Doctoral dissertation, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov).

Tolstaya, T.N. (2001). *Noch. Rasskazy* [Night. Short stories]. Moscow: Podkova, 117–127.

BINARY OPPOSITION AS THE ORGANIZING PRINCIPLE IN THE STRUCTURE OF THE SHORT-STORY “NIGHT” BY TATYANA TOLSTAYA

Tamara I. Prikhodko, graduate student, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia
e-mail: nameless6sic6@yandex.ru

Abstr**act**. The article is devoted to the structural analysis of the short story, “Night” by Tatyana Tolstaya, according to the principle of binary oppositions. Such oppositions can be found on different levels in the story (phonetics, imagery, etc.). They organize the created world and the images of the main characters, and serve as an important key to the interpretation of Alexey Petrovich and his Mamochka (mommy) and their relationships with the world. Most important of all, oppositions form the structure of Alexey Petrovich’s personal Truth, his meaning of life — his Night. In the short story, “Night”, key oppositions of the book of the same name are synthesized. Thus, the analysis of the short story leads to an understanding of the “Night” as the author’s concept.

Key words: structuralism, binary opposition, Tatyana Tolstaya, “Night”.

