

Lucyna Kapała

Z zagadnień świata przedstawionego w "Mańkucie" Mikołaja Leskowa

Studia Rossica Posnaniensia 7, 53-60

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUCYNA KAPALA

Gdańsk

Z ZAGADNIENÍ ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W *MAŃKUCIE* MIKOŁAJA LESKOWA

Po ukazaniu się w roku 1881 jednej z najznakomitszych nowel Mikołaja Leskowa — *Mańkut* (*Lewsza*) krytyka zarzuciła autorowi, że ograniczył się tu do zastenografowania opowieści pewnego starego rusznikarza z Tuły, opowieści jakoby od dawna i powszechnie znanej¹. Opinie te wywołała uwaga autora umieszczona w formie przypisu do tytułu², w której pisarz odsłaniał rzekome źródło pochodzenia „legandy”. W rzeczywistości geneza *Mańkuta* była zupełnie inna. Całe opowiadanie, łącznie z osobą narratora, ma proveniencję literacką. Istniało tylko ludowe porzekadło, które zainspirowało Leskowa, a które brzmiało: „Anglicy zrobili pchłę ze stali, a tulacy ją podkuli i odesłali z powrotem”³. Przy powierzchownej percepcji utworu dostrzec można jednak istotnie jedną tylko jego płaszczyznę: opowieść rusznikarza. Ponieważ jest to człowiek prosty, niewykształcony, częstokroć w swych ocenach i sądach naiwny, zaś opowieść jego cechuje charakterystyczne dla środowiska, z którego się wywodzi, ukształtowanie językowo-stylistyczne, można ulec iluzji, iż mamy do czynienia z utrwalonym na piśmie monologiem — gawędą. W istocie ta pozornie nieliteracka opowieść jest rezultatem zastosowania bardzo wyrafinowanej techniki literackiej polegającej na specyficznym ukształtowaniu narracji, noszącym miano *skazu*.

Prawo głosu — głosu, gdyż opowieść skonstruowana jest na kształt ustnego potocznego monologu — ma tu przedstawiciel środowiska rzemieślniczego Tuły. Podmiot mówiący jest zatem odrębny społecznie, kulturalnie, światopoglądowo od autora.

Ustny monolog opowiadacza jako zasada konstrukcyjna całego porządku

¹ Recenzje takie ukazały się w roku 1882 w czasopismach „Отечественные записки” i „Дело”.

² W następnym wydaniu *Mańkuta* w formie przedmowy do utworu.

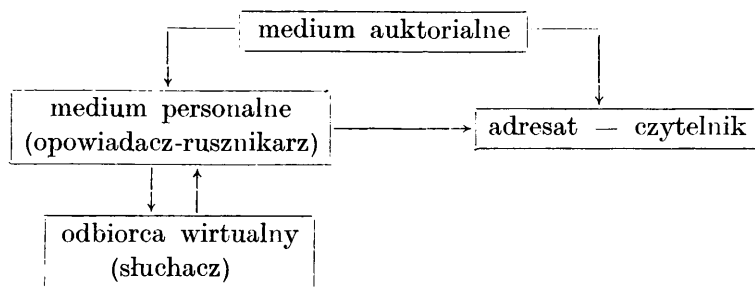
³ Leskow objaśnił to w odpowiedzi krytykom w notatce *О русском левше* (*Литературное объяснение* w czasopiśmie „Новое время” 1882, nr 2256, s. 2. Por. także artykuł: Е. С. Литвин, *Фольклорные источники „Сказа о тульском левше” Н. С. Лескова*. W: *Русский фольклор. Материалы и исследования*, Москва—Ленинград 1956.

fabularnego utworu oraz — jako tego konsekwencja — wizja świata będąca jego subiektywną projekcją to główne wyróżniki *skazu* w *Mańkucie*. Dodać należy jeszcze jeden — odbiorcę, tego, który słucha opowieści. Tylko wówczas bowiem ma sens i uzasadnienie stylizacja konwersacyjna⁴. Perceptor jest w jakimś stopniu określony przez tekst, choć w utworze brak replik czy jakichkolwiek innych zwerbalizowanych sygnałów jego obecności; kształt językowo-stylistyczny wypowiedzi narratora określa jednak fakt, iż skierowana jest ona do takiego, a nie innego audytorium. Jest to audytorium z całą pewnością bliskie narratorowi, podzielające jego poglądy społeczne, polityczne, etyczne.

Utwór posiada także innego adresata; jest napisany, przeznaczony zatem do czytania. Czytelnik zaś, w przeciwieństwie do odbiorcy „zawartego” w tekście, zintegrowanego ze światem przedstawionym, zdystansowany jest wobec tego świata czasowo, przestrzennie, psychologicznie, światopoglądowo. Stwarza to w odbiorze specyficzne stany napięć, charakterystyczne dla sytuacji styku z rzeczywistością „egzotyczną”⁵.

Istnieje w *Mańkucie* inna jeszcze strefa napięć, ważniejsza. Skaz, gawęda opowiadacza to nie jedyny poziom narracji w utworze. Współistnieje z nim drugi — narracja auktorialnego medium⁶. Dynamiczna koegzystencja w strumieniu narracji tych dwóch sposobów mówienia, dwóch sektorów stylistycznych, penetracja śladów aktywności owego medium także na innych płaszczyznach przekazu oraz znaczenie tych zjawisk dla semantyki utworu będzie przedmiotem niniejszych rozważań.

Ogniwa pośredniczące w przekazie świata przedstawionego odbiorcy i ich wzajemne zależności można graficznie zobrazować w następujący sposób:



⁴ Por. uwagi M. Głowińskiego na temat funkcji odbiorcy w monologu wypowiedzianym w *Grach powieściowych*, Warszawa 1973, s. 115 i nast. oraz rozprawę W. N. Wołoszynowa, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970.

⁵ Por. J. Panasewicz, *Wyznaczniki powieści egzotycznej*. W: *Szkice z historii i teorii literatury*, Poznań—Bydgoszcz 1971, s. 31 - 64.

⁶ Używam tu terminologii Franza Stanzla zastosowanej m. in. w rozprawie *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, „Pamiętnik Literacki” R. LXI 1970, z. 4, s. 219 - 232.

Centrum obserwacji⁷ wnikliwego czytelnika w świecie przedstawionym *Mańkuta* przesuwają się wielokrotnie z relacji opowiadacza — rusznikarza na relację medium auktorialnego. Jak zobaczymy niżej, owe przejścia nie dokonują się automatycznie; relacja medium auktorialnego nie zawsze wyodrębniona jest w tekście pod względem stylistycznym. Często sygnały jego ingerencji są dyskretne i „opalizują” tylko w tkance opowieści rusznikarza.

Monolog opowiadacza wprowadzony jest w *Mańkucie* bez charakterystycznej dla kompozycji utworów realizujących ten typ narracji (i bardzo częściej w innych nowelach Leskowa) introdukcji owo wprowadzenie motywującej (jest to np. opis przypadkowego spotkania autora z narratorem, dialog prowokujący opowieść itp.). Rusznikarz snuje opowieść językiem tulskich rzemieślników, z charakterystyczną dla nich leksyką, składnią, wszelkimi anomaliami frazeologii itd. Wyczerpującej analizy tych zjawisk stylistycznych dokonał Wiktor Winogradow⁸. Wszelkie sądy i osady przedstawionych faktów i ich uczestników noszą również piętno „formatu duchowego” narratora. O carze Aleksandrze I mówi on: „Objedził on wsie strany i wiezdie czeriez swoju łaskowost' wsiegda imiel samyje miezdousobnyje razgowory so wsiakimi lud'mi” (s. 26)⁹. Z należytą subordynacją odnoszą się tulscy majstrowie do wygrażającego im Płatowa: „[...] my ot was, kak ot gosudariewa posła, wsie obidy dołżny stierpiet'” (s. 41).

Zagraniczne „cuda”, które budziły podziw i zazdrość cara, nieustannie deprecjonuje towarzyszący mu ataman kozacki Płatow. Jest to spojrzenie typowe dla konserwatywnego prostego człowieka; przedkłada on zawsze rodzime wytwory ponad wszelkie cudzoziemskie nowinki. Podobnie charakterystyczna jest podejrzliwość i nieufność wobec cudzoziemców w ogóle, czego przykładem są w utworze np. środki ostrożności, jakie Mańkut stosuje wobec podejmujących go trunkami Anglików.

Sceny, w których Płatow za wszelką cenę chce upokorzyć Anglików i dowieść im, że nie dorównują Rosji, są źródłem wspaniałego komizmu *Mańkuta*. Oto sprytny ataman pogrąża londyńczyków pytaniem, czy posiadają cukier *mołwo*. Nie może, oczywiście, otrzymać twierdzącej odpowiedzi. Triumfuje: „Nu, tak nieczem chwastat'sia. Prijezzajtie k nam, my was napoim czajem s nastojaszczim mołwo Bobrinskogo zawoda” (s. 30). Jednakże Płatowowi nie udaje się przełamać kosmopolityzmu cara. Nawet wówczas, gdy dowodzi, iż zademonstrowana przez Anglików znamienita pistola, zdobyta jakoby

⁷ Pojęcie to przejmuję i używam w znaczeniu, w jakim stosuje je Franz Stanzel w wymienionej wyżej rozprawie (s. 224).

⁸ В. В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва 1959, s. 122-131.

⁹ Wszystkie cytaty z *Mańkuta* podane są według wydania: Н. С. Лесков, *Собрание сочинений в одиннадцати томах*, т. 7, Москва 1958. Cyfry w nawiasach oznaczają strony. Z uwagi na specyfikę tekstu cytaty podano w transkrypcji.

w Kalabrii, jest dziełem rosyjskiego majstra, Iwana Moskwinina z Tuły. Opuszczając londyńczyków cesarz zwraca się do nich: „Wy jest' pierwyje mastiera na wsiem swiecie, i moi ludi suprotiw was sdielat' niczego nie mogut'” (s. 32).

Inaczej ocenia swych poddanych car Mikołaj: „Gosudar' Nikołaj Pawłowicz w swoich russkich ludziach był oczeń uwieriennyj i nikakomu inostrancu ustupat' nie lubił” (s. 34). Wyprawiając Płatowa do Tuły z angielską nimfozorią władca wyraża nadzieję, że nie zawiedzie się na swych poddanych: „[...] brat moj etoj wieszczii udiwlałsia i czużych ludiej, kotoryje diełali nimfozoriju, bolsze wsiech chwalił, a ja na swoich nadziejus', czto oni nikogo nie chuże” (s. 35).

W tej laurce dla Mikołaja brzmia echa kształtowanej za jego panowania ideologii „ludowości”¹⁰ przeciwstawianej wpływom Zachodu, oczywiście — echa na miarę wyobrażeń i „uświadomienia” narratora.

Zrozumiała jest charakterystyczna dla opowiadającego drobiazgowość w opisach rzeczy błahych czy zgoła fantastycznych i marginesowość ujmowania spraw ważnych. Powstanie dekabrystów, które wybuchło w dniu objęcia trenu przez Mikołaja, narrator określa mianem zamętu (*smiatienije*), który odwrócił chwilowo uwagę cara od nimfozorii przywiezionej z Anglii przez brata.

Kiedy po raz pierwszy naruszona zostaje w tekście jednolitość przekazu, kiedy pojawia się sygnał obecności jego ukrytego reżysera? Dwa pierwsze takie sygnały mają formę przypisów, są więc wyniesione poza obręb progresji narracyjnej¹¹. W rozdziałach VI i VII następuje zwrot w sytuacji narracyjnej; są one niemal w całości relacją auktorialną. Sygnalizuje to nie tylko odmienność stylu¹², ujęcie w cudzysłów charakterystycznych dla języka rusznikarza słów i wyrażeń (np. w Moskwu [...] „dwa diewianosto wiorst”, miecz — „wojennoje odolenije”, „afonskije tulaki”, ikona [...] wida „groznogo i priestrasznogo”, wozwraszczalis' domoj „noszcziju”). Gawęda staje się zatem przytoczeniem, słowem uprzedmiotowionym (w klasyfikacji Michała Bachtina¹³).

Wyraźna jest ironia wobec przedstawianych faktów. Rozdział VI kończy następujące zdanie: „[...] takoje priedpołożenije [iż majstrzy stchórzyli,

¹⁰ Streszcza tę ideologię słynna Uwarowowska *trójjedyna formula*: prawosławie, samowładztwo, ludowość.

¹¹ Przypis pierwszy — s. 27, drugi — objaśnienie epizodycznej postaci popa Fiedota — s. 32.

¹² Uwidacznia się to w leksyce, a przede wszystkim w literackiej składni (hipotaksa, formy imiesłowowe), chociaż — co należy podkreślić — język literacki i tu imituje łagodnie właściwości stylu gawędziarza. Dzięki temu przejście w rozdziale ósmym do opowieści rusznikarza dokonuje się płynnie, niemal niedostrzegalnie.

¹³ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskie o*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 301.

a może i skradli nimfozorię — L. K.] było [...] sowierszenno nieosnowatielno i niedostojno iskusnych ludiej, na kotorych tiepier' poczivała nadzieđa nacyi” (s. 37).

Także sposób opowiadania w rozpatrywanych rozdziałach różni się od poprzednich; tam wyraźna jest tendencja do unaoczniania, częstym „środkiem podawczym” jest scena lub dialog. Uobecnianiu wydarzeń, należących w chwili ich przytaczania do przeszłości, służy również wielokrotne używanie czasu teraźniejszego. Tu natomiast mamy do czynienia z relacją (w czasie przeszłym) przetykaną refleksją — rozważaniem dość odległym od przedmiotu narracji. W rozdziale VI jest to rozważanie na marginesie tajemniczej pielgrzymki rusznikarza, w rozdziale VII — obszerna dygresja o cnotach tulskich kwestarzy, nie pozbawiona zdań zjadliwie satyrycznych¹⁴.

O jednej jeszcze różnicy w przedstawieniu przebiegu zdarzeń spowodowanej odmiennością perspektyw narracyjnych można wspomnieć. Relację auktorialną charakteryzuje znacznie większa (mimo dygresji) kondensacja czasowa¹⁵. Gawędziarz natomiast rozbudowuje przestrzeń czasową, drobiazgowo przedstawiając zdarzenia i ich fragmenty, zatrzymuje tok opowieści, by dać szczegółowy opis (retardacja).

Narracja auktorialna w czystej postaci pojawia się tylko raz jeszcze, w zamykającym utwór rozdziale dwudziestym. Znajdujemy tu zdanie, w którym narrator auktorialny odcina się jak gdyby od udziału w malowaniu panoramy „epoki ludowych geniuszy”. Więcej, zdystansowany wobec narratora pierwszoplanowego, ocenia jego umiejętności. O obrazie Mańkuta mówi, iż „[...] kak olicetworionnyj narodnoju fantazijeju mif on intieriesien” (s. 59), zaś duch epoki w legendzie „[...] schwaczen mietko i wierno” (s. 59).

Jednakże rozdziały *Mańkuta*, w których rzeczywistość przedstawiona jest z punktu widzenia narratora personalnego — znacznie zresztą przeważające ilościowo — nie są pozbawione znaków reżyserskiej czujności autora wewnętrznego, jakkolwiek znaki te są dyskretne, tuszowane. Należy do nich przede wszystkim ironia. Znaczenie słów rusznikarza często jest sprzeczne z tym, jakie mają one w jego intencjach. Wśród szeregu zabawnych pedantesek (*niepromokabl*) i adideacji (*buriemietr*, *studing*, *ukuszetka*) są takie, których zjadliwość, demaskatorskie intencje obce są dobroćliwości i głębokiemu poczuciu subordynacji tulskiego rzemieślnika. Przykładem przekształceń, których asocjacyjna wartość semantyczna wykracza niewątpliwie poza intencje opowiadacza, może być *klewieton*, *doblica umnoženija*, *tugamient*, wreszcie przekręcone nazwisko hrabiego Nesselrode — *Kisielwrodie*.

Większe elementy konstrukcyjne świata przedstawionego, takie jak epi-

¹⁴ Np. „[...] afonskije tulaki obwoziat swiatosti po wsiej naszej rodzinie i mastierski sobirajut sbory daže tam, gdzie wziat' nieczego” (s. 37).

¹⁵ Narracyjne formy kondensacji czasowej omawia E. Lämmert w rozprawie: *Formy przebiegu narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 242 - 254.

zod, również mają często dwa plany semantyczne. Moment śpiesznego końca pracy rusznikarzy, atak „świstowych” na zaryglowaną chałupę i groteskowa scena powalenia ich przez niesamowity słup dusznego powietrza (*potnaja spiral*) eksplodującego z maleńkiej izdebki ma niewątpliwie komiczny charakter. Jest to jednak komizm okrywający treść w istocie swej tragiczną: oto w jakich warunkach powstawało arcydzieło, które uratować miało „pres-tiż nacji”. Epizod ten powraca w świadomości odbiorcy później, gdy Mańkut, oglądając londyńskie fabryki, podziwia tamtejsze porządki: „Wsiakij rabotnik [...] postojanno w sytosti, odiet nie w obrywkach, a na każdym sposobnyj tużurnyj żylet, obut w tołstyje szcziglety s żeleznymi nabałdasznikami, czto by nigdzie nogi ni na czto nie naporot’; rabotajet nie s bojłom, a s obuczenijem i imiejet siebie poniatija. [...] A pridiot prazdnik, sobierutsa po paroczkie, wozmut w ruki po pałoczkie i idut czynno — błagorodno, kak sledujet” (s. 52 - 53).

Oto przykład ironii, która „odwraca” sens, reinterpretuje przedstawiony fragment rzeczywistości: indagowany przez Anglików o to, gdzie pobierał nauki i jaka jest jego wiedza z dziedziny arytmetyki, Mańkut odpowiada: „— Nasza nauka prostaja: po Psaltyrju da po Połusonniku, a arifmietiki my nimało nie znajem. Angliczanie pierieglanulis’ i goworiat: — Eto udiwitielno. A lewsza im otwiczajet: — U nas eto tak powsiemiestno” (s. 49).

Anglicy oszołomieni są zdolnościami rosyjskich majstrów, w istocie zaś zwycięstwo tulaków w owej konfrontacji jest przecież dyskretnie skompromitowane: biegli w rękodziele rusznikarze, nie mając pojęcia o matematyce, zniszczyli precyzyjny mechanizm uruchamiający pęhlę. Narrator pierwszoplanowy daleki jest w swych intencjach od takiej dyskredytacji. Dokonuje tego ironiczny kontekst nakładającego się na perspektywę narratora personalnego spojrzenia medium auktorialnego.

Dostrzegalny jest też dystans reżysera wobec głównego bohatera. Mimo całej sympatii i współczucia sarkastycznie uśmiecha się on nad bezmyślną pokorą Mańkuta doprowadzoną wręcz do utraty instynktu samozachowawczego.

Ukryta ingerencja medium auktorialnego ma w utworze jedną jeszcze postać. Jest nią znaczące semantycznie modelowanie czasoprzestrzeni. Jak w gatunkach twórczości ludowej, w *Mańkucie* mało miejsca zajmują opisy przestrzeni fizycznej (tzw. przestrzeń wewnętrzną, psychologiczną postaci zupełnie tu nie istnieje).

Jeden z elementów konstrukcji przestrzeni to rozpatrywany wyżej obraz pomieszczenia, w którym tulacy podkuwali pęhlę: ciasnej, dusznej chaty Mańkuta. Podobnie antyestetyczne są w rozdziałach końcowych wszystkie miejsca, do których trafia Mańkut po opuszczeniu angielskiego statku. W cyrkule zwalono go, obiwszy i okradłszy uprzednio, na podłogę. Konwojujący go stójkowy w oczekiwaniu sanek rzuca go na trotuar (zima). Umiera bohater

na brudnej podłodze w korytarzu szpitala, do którego przywleczono go po straszliwej, pełnej szturchańców drodze. Sceny te sumują się w przytłaczający ponury obraz, a ich ekspresję wzmacnia fakt, iż relacja rusznikarza pozbawiona jest całkowicie emocjonalności; to co przekazuje, mieści się dłań w kategoriach powszedniości, normalności. Tragizm losu Mańkuta potęguje jeszcze ukazane paralelnie z opisem jego peregrynacji przyjęcie, jakie spotkało w Petersburgu jego angielskiego kamrata. Wypoczywa on w czystym, wygodnym, ciepłym domu, nad jego zdrowiem czuwa lekarz i aptekarz, nikt nie śmie zakłócić panującej ciszy, gdyż „[...] cztoby jemu nikto nie mieszał, po wsiemu posolstwu prikaz dan, cztoby nikto czichat' nie smiel” (s. 56).

Atmosferę niepokoju i jak gdyby zapowiedź tragedii bohatera stwarza w utworze obraz groźnego sztormu, podczas którego Mańkut płynął do kraju.

Zwraca też uwagę tempo narracji. Punktem kulminacyjnym jest w opowieści moment triumfu Mańkuta, a wraz z nim Rosji, nad Anglikami. Do owego punktu akcja zmierza bardzo dynamicznie: rusznikarze pracują gorączkowo bez wytchnienia, podkuta pehła w niezwykle pośpiechu dostarczona zostaje Mikołajowi i w nie mniej szalonym tempie — Anglikom. Patos misji Płatowa, sensowność pośpiechu wszelkich działań związanych z nimfozorią — których ani przez moment nie kwestionuje opowiadacz — podważa groteskowo-heroikomiczne potraktowanie ich przez nadrzędną instancję myślową. Deprecjujący sens implikowany przez te groteskowe sceny utwierdza sekwencja zabiegów Mańkuta, by przekazać carowi tajemnicę właściwej konserwacji broni. Szybkie dostarczenie tej informacji Mikołajowi posiada znaczenie niezwykle doniosłe, jest szansą bezpieczeństwa kraju. Lecz wtedy właśnie tempo akcji słabnie, następuje szereg momentów retardacyjnych; misja Mańkuta kończy się tragicznie.

Zestawienie tych dwóch segmentów akcji — pośpiesznego toku wydarzeń, kiedy nie posiada to logicznego uzasadnienia i — paradoksalne — zatamowanie ich biegu wówczas, gdy winny toczyć się dynamicznie, naprowadza na refleksje, iż przedstawiony w utworze świat jest alogiczny, bezsensowny, że rządzi nim przypadek i paradoks.

Symultaniczne istnienie w przekazie dwóch jego planów nie ma, o czym już była mowa, charakteru wyłącznie opozycyjnego. Perspektywa medium auktorialnego bywa identyczna z widzeniem opowiadacza personalnego i, bywając z nim zwodniczo solidarna, bywa solidarna szczerze. Wszystko to sprawia, że interpretacja utworu, integracja jego elementów konstrukcyjnych w większe całości znaczące jest trudna, wymaga wielokrotnego układania od nowa hierarchii jego cząstkowych sensów. *Mańkut* to przykład utworu wielolekturowego¹⁶, wieloznacznego wewnątrznie.

¹⁶ Por. K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”*. W: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, oraz Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*. W: *Studia i portrety*, Warszawa 1969.

Brak nadrzędnej perspektywy oceniająco-wartościującej, ambiwalencja sensów, stwarzanie iluzji autentyzmu, zacieranie śladów porządkowania materiału literackiego, ukazywanie peryferyjnego fragmentu rzeczywistości w pryzmacie świadomości jednostki wyodrębnia *Mańkuta* wśród współczesnej mu epiki.

ЛЮЦИНА КАПАЛА

К ПРОБЛЕМАМ ИЗОБРАЖЕННОГО МИРА
В *ЛЕВШЕ* НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА

Резюме

В настоящей работе анализируются сигналы активности внутреннего автора в произведении Н. Лескова *Левша*. Применение Лесковым сказа как принципа повествования предполагает видение мира с точки зрения рассказчика — оружейника. Анализ текста доказывает существование авторской точки зрения. Она обнаруживается как на уровне языково-стилистического оформления (литературный язык глав 6, 7, 20), так и на высших уровнях художественной организации произведения (ирония, амбивалентность смысла некоторых эпизодов, семантически значимое моделирование пространства).

CONCERNING THE PROBLEMS OF THE DESCRIBED WORLD
IN *THE LEFT-HANDER* BY NICOLAY LESKOV

by

LUCYNA KAPAŁA

Summary

The present article examines the signals of activity on the part of the story-teller. A form of tale is used by Leskov as a principle of the story which helps to perceive the world from the point of view of the teller-gunsmith. The analysis of the text proves the existence of the author's point of view within the story. It can be observed on the level of the language stylistic design (literary language of chapters 6, 7, 20) as well on the higher levels of the artistic organization of the work (irony, ambivalence of the essence of some episodes, semantically significant patterning of space).