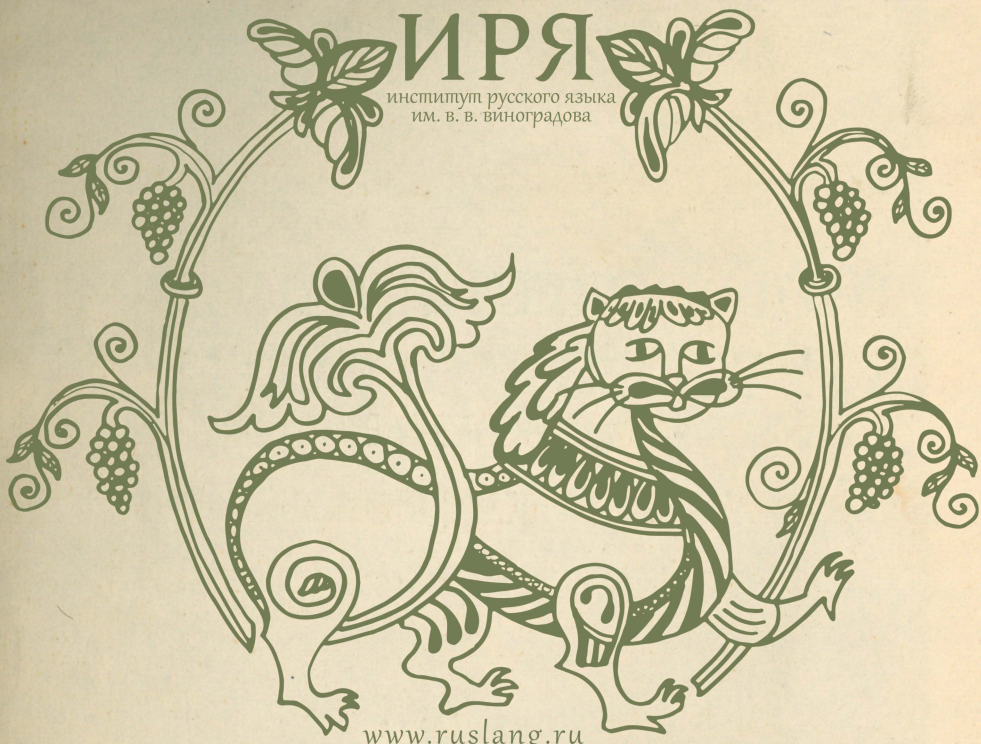
Н.А. КОЖЕВНИКОВА

ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВВ.

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

Н.А.КОЖЕВНИКОВА

ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВВ.

МОСКВА 1994

ББК 81.2Р
К 58

Ответственный редактор
доктор филологических наук В.П. ГРИГОРЬЕВ

Рецензенты:
кандидат филологических наук Е.В. ДЖАНДЖАКОВА
кандидат филологических наук Н.А. НИКОЛИНА
кандидат филологических наук В.А.РОБИНСОН

Книга издана при поддержке международного фонда "Культурная инициатива"

К 58 Кожевникова Н.А.
Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, М., 1994. – 336 с.

В книге охарактеризованы строевые элементы художественного текста – типы повествования – и показана их судьба в русской литературе XIX-XX вв. В ней рассматриваются способы выражения точки зрения автора и персонажа: способы передачи чужой речи, соотношение планов автора и персонажа.

Книга предназначена для филологов – лингвистов, литературоведов, преподавателей, студентов и аспирантов и всех, кто интересуется языком художественной литературы.

N.A. Koževnikova. Types of narration in the XIX-XX century Russian literature.

The book describes structural elements of literary text – types of narration – and shows their fate in the XIX-XX century Russian literature. The author studies means of expression of the writer`s point of view and of personage`s one, means of reproduction of a strange point of view, correlation of the plan of the writer and that of a personage.

The book is meant for philologists – linguists, literary critics, lecturers and students and all those who are interested in the language of literature.

© Н.А.Кожевникова, 1994

Введение

В работах В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Ю.Н.Тынянова, Г.А.Гуковского, Б.М.Эйхенбаума, Г.О.Винокура, В.Б.Шкловского, А.В.Чичерина, Д.С.Лихачева и других ученых выработаны принципы анализа художественной прозы, основывающиеся на понимании художественного произведения как целостной, замкнутой структуры, все элементы которой в конце концов возводятся как к единому организующему центру к образу автора.

Образ автора прежде всего проявляется в способе повествования. Характер повествования зависит от типа повествователя, которым может быть автор или рассказчик. Зависит он и от того, какую роль играет в нем точка зрения и речь изображаемых персонажей. И автор, и рассказчик, и персонаж могут занимать разные позиции по отношению к изображаемому. Разные точки зрения на изображаемое закрепляются в определенных типах повествования, которые отличаются друг от друга разной степенью субъективности, с одной стороны, и разной степенью приближения к объекту изображения, с другой.

Для характеристики разновидностей повествования немаловажно и их содержание – имеется в виду не содержание произведения, а общее содержание составляющих его композиционных блоков, особым образом организованных. По традиции повествовательная речь членится на повествование, описание и рассуждение. Хотя в реальных текстах границы между ними размываются, разное содержание тяготеет к определенным типам повествования.

Типы повествования – при всем многообразии их реального осуществления – представляют собой композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса).

Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и

облечены в соответствующие речевые формы. Зависимость между субъектом речи и типом повествования носит, однако, непрямой характер. В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями. В одних своих проявлениях "я" конкретно, в других – условно. Мера определенности повествователя колеблется даже в рамках одного произведения. Единое "я" может объединять и точку зрения, близкую авторской, и точку зрения, ей противоположную. Однако и в тех случаях, когда повествование сохраняет свое единство, связь между ним и соответствующим типом повествования может отсутствовать. Так само по себе наличие рассказчика еще не предопределяет форм речи. Об этом свидетельствует одновременное существование сказа и книжного повествования от первого лица – форм, равным образом связанных с рассказчиком, но резко отличающихся друг от друга речевым обликом. По фразе типа "вот что он рассказал", а иногда и по прямому обращению к слушателю еще нельзя предугадать тип повествования, который при всей, казалось бы, его заданности обнаруживается только в конкретном речевом выражении. И напротив, определенные формы речи вызывают представление о рассказчике, если даже он не обозначен. Это относится прежде всего к анонимному сказу, в котором формы речи не заданы, образ и социальный тип рассказчика создается речью, угадывается по ней. Формообразующая роль языка совершенно очевидна в произведениях, объединяющих контрастные стилистические средства. Рассказ Л.Толстого "Записки маркера" состоит из двух частей, каждая из которых выдержана в своем стилистическом ключе, так что повествователи угадываются по характеру речевых средств. Основная часть рассказа – собственно записки маркера, переданные в форме сказа: "Так часу в третьем было дело. Играли господа: гость большой (так его наши прозвали), князь был (что с ним все ездит), усатый барин тоже был, гусар маленький, Оливер, что в актерах был, *Пан* были. Народу было порядочно", "Только иду назад, слышу, кием ровно стукнул кто-то. Вхожу в бильярдную: пахнет что-то чудно. Глядь: а он на полу лежит, ве-есь в крови, и пистоль подле брошена. Так я до того испужался, что слова сказать не мог". Вторая часть – записка самоубийцы – выдержана в книжном ключе: "Бог дал мне все, что может желать человек: богатство, имя, ум, благородные

стремления. Я хотел наслаждаться и затоптал в грязь все, что было во мне хорошего".

Формообразующая роль речи обнаруживается и в том, что речь не только создает определенный образ повествователя, но одновременно может разрушать или размывать заданный его образ. Так происходит с хроникерами Достоевского, с пушкинским Белкиным, образ которого "сближается с образом "издателя", с образом изощренного гениального художника" (Виноградов 1941, 563).

Все это свидетельствует о том, что между субъектом речи и типом повествования существует двусторонняя связь. Не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной определенностью представление о субъекте, строят его образ.

У разных типов повествования не совпадает не только субъект, но и адресат. Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен.

Соотношение и взаимодействие разных типов повествования внутри произведения и создает в конце концов "образ автора" как некий организующий центр, "концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, "фокусом целого" (Виноградов 1971, 118; Лихачев 1971, 202-232; Ковтунова 1982, 3-18; Иванчикова 1985, 123-134).

Разные типы повествования по-разному соотнесены с формами речи, существующими за пределами художественной литературы. Как писал Г.О.Винокур, "уже целое столетие у нас конкурируют в реалистической беллетристике два основных стиля: 1. Имитирующий и 2. Неимитирующий. Это – то новое противоречие, которое принес с собой реализм. Его еще не знал Карамзин, потому что там скорее могла быть речь об имитации языка автора персонажами, чем наоборот – т.е. единая общелитературная норма правильного образцового <...> языка" (Винокур 1991, 405). Как писал В.В.Виноградов, "художественная проза <...> может ориентироваться на те виды монолога – письменного или устного, которые известны из социальной практики речевых взаимодействий или из уставов быта, но всегда подвергает их деформации, подчиненной разным художественным тенденциям литературных жанров и школ <...> . Другая серия письменно-монологических конструкций художественной прозы лишена

всякого бытового фона, свободна от эстетической установки на сопоставление с определенными жанрами общественноречевой практики. Прозаические формы этого типа – чистая художественная условность" (Виноградов 1980, 73-74).

Повествовательная речь второго типа – до известной степени искусственное образование. Однако ее условность и искусственность уже не ощущаются как условность и искусственность и представляются читательскому сознанию наиболее "нормальным" спсобом выражения, тем нейтральным фоном, с которым соотносятся все другие художественные построения, выявляя свою специфику (Левин 1971, 9-96).

Если первая разновидность прозаических типов повествования воплощает в себе устремление к характерологичности изображения, то вторая – тяготение к литературности. Ориентация на литературность и характерологичность выражается в двух типах слова, разных по своим функциям – в слове изображающем и в слове изображенном (Бахтин 1972, 318). Изображающее слово направлено непосредственно на предмет в отличие от изображенного слова, которое не только направлено на действительность, но и само становится предметом изображения. Разные типы слова формируют и разнокачественные типы повествования. Слово изображающее с наибольшей полнотой воплощено в объективном авторском повествовании, слово изображенное – в сказе (Бахтин 1972, 340-341).

Обозначения литературность и характерологичность в самом общем виде определяют стилистические средства осуществления повествования. Круг средств, входящих в литературное повествование, уже, чем средства литературного языка. Характерологичны не только нелитературные элементы, но и элементы литературного языка ограниченного употребления – средства книжных функциональных стилей (делового, публицистического, научного) и ярко специфичные конструкции разговорной речи, которые переживают в художественном тексте такую же судьбу, что и средства, лежащие за пределами литературного языка, отсылая к определенной среде или персонажу.

Помимо произведений, в которых литературность и характерологичность выражены в чистом виде, существуют произведения, в которых повествование совмещает литературность и характерологичность. Таковы романы Платонова, в частности, "Чевенгур". С одной стороны, в них использованы книжные конструкции, характерные для повествовательной речи начала XX в. – отвлечение эпитета: "Над пустынной бесприютностью степи всходило вчерашнее утомленное солнце", синэстетические

сочетания: "черная тишина", сочетание метафоры и метонимии признака: "Дерево <...> берегло зеленую страсть листвы на больных ветвях", качественные наречия, которые соотносятся не только с глаголом, но и с существительным: "Вечерние тучи немощно, истощенно висели", необычное употребление творительного падежа, при котором он обозначает реальный субъект действия: "Прокофий обернулся своим умным надежным лицом". С другой стороны, в них присутствует характерологическое начало: ненормативные словосочетания, возникшие в результате контаминаций, подстановок, расширения валентности (Кобозева, Лауфер 1990; Левин 1990). Так, в частности, преобразована канцелярско-бюрократическая фразеология. Разные элементы повествовательной речи этих произведений отсылают к разным, противостоящим друг другу источникам, а их объединение не имеет аналогий за пределами романов. Не случайно возникает вопрос о том, кто повествователь этих романов, поскольку в языке заложен эффект неопределенности.

Кроме того, исконно характерологические средства могут быть переосмыслены и использованы за границами характерной для них сферы изображения. Таковы диалектные слова, при помощи которых А.Белый описывает жизнь московской профессорской семьи в романе "Крещеный китаец".

Качественно различные по своему отношению к реальной речи, характерологические и литературные разновидности повествования отличны и в других отношениях, прежде всего в отношении к норме повествования. Если литературное повествование воплощает в себе эту норму непосредственно, то разновидности повествования, ориентированные на воспроизведение чужого слова, только проектируются на норму, которая существует либо за пределами произведения, либо выражена в авторской речи, на фоне которой, сколь бы слабо она ни была выражена, и осуществляются смысловые и стилистические эффекты, заключенные в ненормативном повествовании.

Изображающее слово отличается от изображенного не только стилистически, но и оценочно. Если авторские оценки – "последняя смысловая инстанция" (М.М.Бахтин) в произведении, то оценки, запечатленные в изображенном слове, в свою очередь – объект авторских оценок. Оценки, так же, как и речь, соотносятся с "нормальным" восприятием мира, которое либо присутствует непосредственно в тексте, либо угадывается за ним. Отношение к оценкам, зафиксированным в изображенном слове, колеблется от слияния с ними до иронического отстранения от них, до полного их неприятия и зависит от степени социальной и

психологической близости автора к персонажу, от характера самих оценок, от содержания речи.

Каждая повествовательная форма и растяжима, и ограничена, так как обладает внутренним пределом приятия инородного материала. Стоит его перейти, как данная форма разрушается, переходит в новое качество, образуя либо новую, либо смешанную форму повествования. Новые или смешанные формы повествования появляются и тогда, когда определенный тип повествования теряет один из своих конструктивных признаков (Брандес 1971, 110-111). Стремление сохранить чистоту определенного типа повествования не менее характерно для его развития, чем стремление расширить его возможности. Разные типы повествования развиваются неравномерно, а соотношение их друг с другом исторически изменчиво. Изменчиво и их языковое выражение, которое в разные периоды развития языка художественной литературы характеризуется разной мерой условности.

Одна из характерных особенностей реалистической литературы состоит в том, что в ней последовательно применяется "принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, культурой, ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных "голосов" как в формах диалога, так и в формах "чужой" или непрямой речи в структуре повествования" (Виноградов 1959, 475-476).

Этот общий принцип воплощен в разных типах повествования, организованных неавторской точкой зрения. Точка зрения рассказчика организует повествование от первого лица (Ich-Erzählung), принадлежащее участнику или свидетелю событий. Оно облекается или в формы книжного повествования, или в форму сказа, представляющего собой "художественную имитацию монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, строится как будто в порядке ее непосредственного говорения" (Виноградов 1980, 49). В авторское повествование, имеющее объективную или субъективную форму, включается точка зрения персонажа в разных ее проявлениях (Успенский 1971).

Типы повествования, организованные точкой зрения персонажа, при сходстве функций отличаются друг от друга и сферой распространения внутри произведения, и способами передачи точки зрения персонажа. Разным формам проявления точки зрения персонажа соответствуют и разные речевые средства, часть которых находится в пределах авторской речи, часть – связана со словоупотреблением персонажа.

Точка зрения персонажа может организовывать собственно повествование и описание, с одной стороны, и изображение сознания и речи персонажа, с другой, по-разному преломляясь в каждой из этих сфер. Разным художественным задачам соответствуют и разные типы повествования: это несобственно-прямая речь (Грамматика русского языка 1954, 430-434), когда слово персонажа связано с ситуацией речи, и несобственно-авторское повествование, когда слово персонажа употребляется за пределами ситуации речи. Иногда разнотипные средства, образующие план персонажа, объединяются под названием несобственно-прямая речь (Ковтунова 1954, 1955) или несобственно-авторская речь (Соколова 1968), что легко объяснимо, если принять во внимание общность их функций.

Средства, создающие план персонажа, неоднородны и неравноценны и образуют своего рода иерархию, на нижней ступени которой находятся средства, передающие точку зрения персонажа-наблюдателя, не осложненную никакими дополнительными художественными задачами. От набора типов повествования, передающих точку зрения персонажа, и их сочетания друг с другом и с авторским повествованием зависит степень субъективизации повествования.

Произведение может быть одноплановым, вмещаясь в рамки одного повествовательного типа (рассказ от первого лица), и может выходить за рамки определенного типа, представляя собой многослойное иерархическое построение. Разные типы повествования отличаются друг от друга степенью своей самостоятельности и конструктивной значимости в произведении: одни из них, сколь бы малое место они ни занимали, организуют текст в целом (объективное и субъективное авторское повествование), другие закрепляются за определенными его фрагментами (несобственно-прямая речь). Таким образом, разные типы повествования оказываются явлениями разных уровней, стоящими на разных ступенях внутренней иерархии художественного произведения.

В повествовании от лица конкретного рассказчика и повествование, и описание, и рассуждение принадлежат одному субъекту речи. В объективном или в субъективном авторском повествовании картина гораздо сложнее. Поскольку в таких произведениях важная роль принадлежит персонажу, его точка зрения может накладывать отпечаток на все конструктивные элементы произведения или лишь на некоторые из них. В частности, описания и рассуждения могут отражать в одних случаях точку зрения автора, в других – точку зрения персонажа. Результат этого –

множественность типов текстов, организованных сходным образом.

Некоторые приемы и языковые средства используются в разных системах. Наблюдателем может быть и автор, и рассказчик, и персонаж. Обращения к читателю используются и в субъективном авторском повествовании, и в повествовании конкретного рассказчика и т.п. В связи с этим некоторые строевые элементы в разных типах текстов совпадают. Устойчивые сигналы определенной позиции включаются в разные системы. Изменение системы ведет не только к тому, что меняется набор средств, создающий определенный художественный эффект. Новые типы текстов вбирают старые элементы, роль которых переосмысливается.

Субъективность в литературе XIX-XX вв. имеет два принципиально различных проявления. Это субъективность автора и субъективность персонажа или рассказчика. Путь литературы XIX-XX вв. – путь от субъективности автора к субъективности персонажа.

Если посмотреть с другой точки зрения, можно охарактеризовать такой эффект как объективность, так, как понимал его Чехов. В письме А.С.Суворину от 1 апреля 1890 г. он писал: "Вы браните меня за объективность <...> Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изображать конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам" (Чудаков 1971, 61-87).

Если субъективное авторское повествование располагает обширным набором средств, передающих авторское отношение к изображаемому, к читателю, к персонажам, к жанру произведения, к манере повествования и т.п., то объективное повествование характеризуют "минус-приемы" (Ю.М.Лотман). Проявления авторского субъективного начала в нем отсутствуют. В частности, объективное повествование – внешне безадресная форма.

Если конкретный рассказчик ограничен в своих знаниях и возможностях, и субъективное, и объективное авторское повествование передает точку зрения всезнающего автора, который не указывает и не обязан указывать на источники своего знания о

мире и персонажах. Прежде всего ему открыта внутренняя жизнь персонажа.

Каждый тип повествования имеет свою историю, изучение каждого типа повествования также имеет свою историю. Представление о точке зрения как организующем центре описания сформулировано еще Потебней (Потебня 1905, 10-13; см. также Чудаков 1971, 33).

Проблема точки зрения в разных ее выражениях подробно рассмотрена в книге Б.А.Успенского "Поэтика композиции".

История изучения несобственно-прямой речи начинается со статьи П.Козловского "О сочетании предложений прямой и косвенной речи в русском языке", опубликованной в 1890 г. в "Филологических записках" (Воронеж).

Изучение сказа началось с работ Б.М.Эйхенбаума "Иллюзия сказа", "Как сделана "Шинель", "Лесков и современная проза" (Эйхенбаум 1924; 1968; 1987). Его понимание сказа как установки на устную форму повествования стало предметом обсуждения в работах В.В.Виноградова (1980, 42-55) и М.М.Бахтина (1972, 326-329), предложивших свои толкования сказа. Вопрос о природе сказа и конкретных его проявлениях рассматривается в работах Е.В.Клюева, И.А.Каргашина. История сказа и сказоподобных форм в русской литературе изложена в книге Е.Г.Мущенко, В.П.Скобелева, Л.Е.Кройчика "Поэтика сказа".

"Чужой речи" посвящены работы В.Н.Волошинова, Л.А.Булаховского, А.Н.Гвоздева, И.И.Ковтуновой, Г.Г.Инфантовой, М.К.Милых, Г.М.Чумакова, Л.А.Соколовой, В.Л.Ринберг и др. Художественным диалогом занимались Т.Г.Винокур, Л.Я.Боровой, В.В.Одинцов.

Предметом изучения были отдельные типы повествования (Атарова, Лесскис 1976; 1980), типы повествования в литературе определенного периода (Кожевникова 1971; 1977; Левин 1978), определенного жанра (работы Н.А.Николиной, посвященные автобиографической прозе), определенного писателя (Чудаков 1971; Барлас 1991; Краснянский 1972), определенного произведения (Поспелов 1957; Иванчикова 1987; Левин 1981).

Типов повествования касаются работы по стилистике (А.Н. Гвоздев, И.В.Арнольд, Л.Г.Барлас, М.П.Брандес), интерпретации текста (В. А.Кухаренко, К.А.Долинин, А.И.Домашнев и др.), по теории и истории литературы и языку отдельных писателей (Смена литературных стилей; Теория литературных стилей; Драгомирецкая 1991). Интерес к типам повествования связан и с развитием лингвистики текста (Николаева 1978, 5-39; Тураева 1986).

С точки зрения структуры повествования рассматривается не только проза, но и поэзия (Левин 1973; Бройтман 1983; Ковтунова 1986).

История изучения повествования в свою очередь становится предметом изучения (работы Ю.В.Рождественского, А.П.Чудакова, посвященные изучению повествования в работах В.В.Виноградова).

Выбор и соотношение типов повествования характеризуют, с одной стороны, образ автора, с другой – структуру текста. В этой работе ставится задача охарактеризовать основные типы повествования, показать их судьбу в литературе XIX-XX вв. и описать некоторые типы текстов, характерные для этого времени.

Характер типов повествования в литературе XIX-XX вв. связан с развитием реализма. Для сентиментализма и романтизма, пишет М.М.Бахтин, "характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду" (Бахтин 1972, 343). В реалистической литературе картина меняется. Интерес к чужому слову в значительной мере определяет характер повествования от первого лица. Под влиянием чужого слова существенные изменения происходят и в авторском повествовании. Как показал В.В.Виноградов, для русской классической литературы характерна "множественность субъектных призм, через которые преломляется понимание и изображение действительности" (Виноградов 1990, 212). Ее своеобразие обусловливает "принцип субъектной многоплановости восприятия действительности" (В.В.Виноградов).

Эти особенности русской реалистической литературы определяют задачи и композицию предлагаемой работы.

Автору книги уже приходилось писать о типах повествования в советской прозе (Кожевникова 1971; 1977). Основное внимание в этой книге уделено более ранним периодам развития русской литературы – литературе XIX и отчасти начала XX в.

Автор благодарит фонд "Культурная инициатива" (фонд Джорджа Сороса) и всех тех, кто сделал возможным появление этой книги.

Повествование от первого лица

Типы повествователей

Повествование от первого лица, имеющее конкретного повествователя, в подавляющем большинстве случаев принадлежит человеку. Рассказ А.Апухтина "Между жизнью и смертью" написан от лица только что умершего человека. Рассказчиком может быть любое живое существо. В "Холстомере" Л.Толстого центральное место занимает рассказ лошади. Кроме того, повествователем бывает и неодушевленный предмет. В рассказе М.Кузмина "Кушетка тети Сони" речь ведется от лица кушетки, в рассказе А.Н.Толстого "Гобелен Марии Антуанетты" – от лица гобелена.

Шире распространено повествование от лица неодушевленного предмета или какого-то живого существа в стихах. Повествователем в стихах могут быть листья (Тютчев), бабочка (Фет), дымы, океан, электрические светы (Брюсов), обломок статуи (Анненский), зеркало (Волошин) и т.п.: "Я на дне, я печальный обломок..." (Анненский); "Я – глаз лишенный век" (Волошин).

Предваряя "Отрывки из воспоминаний своих и чужих", И.Тургенев писал: "Считаю нужным предпослать моим "Отрывкам" небольшое объяснение. Я избрал форму рассказа от собственного лица для большего удобства – и потому прошу читателя не принимать "я" рассказчика сплошь за личное "я" самого автора". И действительно, "я" чаще всего не тождественно "я" писателя.

Разные разновидности повествования от первого лица отличаются мерой конкретности повествователя, характером позиции повествователя, характером адресата и композиционного оформления, языковым обличием. Произведения от первого лица отличаются друг от друга мерой условности. Хотя, как уже говорилось, автор в литературном произведении не тождественен писателю, первое лицо в некоторых произведениях принадлежит именно писателю как конкретной личности. Это такие произведения, как "Путешествие в Арзрум" Пушкина, "Фрегат "Паллада" Гончарова, "Кактус" Фета, проза М.Цветаевой, "Охранная

грамота" Пастернака. Повествователь-писатель – уже не тот всезнающий автор, образ которого создается в произведении, он становится таким же ограниченным в своих возможностях, как и любой другой конкретный повествователь.

Рассказчик может быть тем или иным способом обозначен. Этому, в частности, способствуют заглавия (например, "Рассказ неизвестного человека" Чехова) и подзаголовки (например, "Рассказ художника" подзаголовок "Дома с мезонином", "Рассказ провинциала" – подзаголовок "Моей жизни" Чехова).

Одна из разновидностей конкретного рассказчика – рассказчик, обладающий жизненным опытом, близким к опыту писателя ("Детство", "Отрочество", "Юность" Л.Толстого, "Записки из Мертвого дома" Достоевского, "Жизнь Арсеньева" Бунина, "Хранитель древностей" Ю.Домбровского). В других текстах "я" повествователя прямо не конкретизировано, повествователь не обозначен ("Поездка в Полесье" Тургенева, "Поздний час", "Последняя весна", "Последняя осень", "Третий класс", "Конец", "Косцы" и другие рассказы Бунина).

В зависимости от того, кому адресован рассказ от первого лица, выделяется несколько типов текстов:

1) Повествование от лица конкретного рассказчика, хроникера, обращенное к читателю: "История села Горюхина" Пушкина, "Записки охотника" Тургенева, "Вакх Сидоров Чайкин" Даля;

2) Повествование от лица конкретного рассказчика, обращенное к слушателю или слушателям, например, "Очарованный странник" Лескова;

3) Повествование от лица конкретного повествователя, не имеющее выраженного адресата и замкнутое в себе: "Яков Пасынков", "Сон" Тургенева, "Дом с мезонином", "Страх" Чехова, "Он (рассказ неизвестного)" Л.Андреева.

Повествование от первого лица представляет собой речь написанную и оформляется как дневник: "Записки сумасшедшего" Гоголя, "Дневник лишнего человека" Тургенева, "Исповедь мужа" К.Леонтьева, "Дневник Сатаны" Л.Андреева, "Воды многие", "Божье древо" Бунина; как записки: "Капитанская дочка" Пушкина, "Белые ночи", "Записки из Мертвого дома" Достоевского, "Мои записки" Л.Андреева; как письма одного лица: "Неизвестный друг" Бунина.

Рассказ от первого лица осложняет рассказ персонажа или персонажей. Таковы рассказы графа и Сильвио в "Выстреле" Пушкина, рассказ смотрителя в "Станционном смотрителе", рассказ матери в "Сне" Тургенева и т.п. Такой рассказ в свою очередь может быть осложнен передачей еще одного рассказа. В

"Асе" Тургенева в рассказ включен рассказ Гагина, а в него – рассказ слуги Якова ("Вот что я узнал..."). Своеобразие этих произведений в том, что рассказы персонажей уже преломлены через восприятие рассказчика, преобразованы и представляют собой пересказ их речи и факт речи рассказчика. Так возникает своеобразная форма субъектной многоплановости.

В произведениях другого типа фрагменты повествования, принадлежащие разным повествователям, обладают самостоятельностью. Таковы произведения, представляющие собой переписку двух или нескольких лиц ("Роман в письмах" Пушкина, "Бедные люди", "Роман в девяти письмах" Достоевского, "Переписка" Тургенева, "Два письма" Л.Андреева и т.п.). В них выражено несколько точек зрения.

Множественность точек зрения создается и иными способами. В произведении может быть два или несколько повествователей. В рассказе Гаршина "Надежда Николаевна" чередуются фрагменты из записок Андрея Николаевича Лопатина и дневника Бессонова, в его же рассказе "Художники" два рассказчика: Рябинин и Дедов. В рассказе Куприна "Прапорщик армейский" чередуются отрывки из дневника Лапшина и письма Кэт.

Письма, дневники имеют не только самостоятельность, но и включаются как один из способов передачи точки зрения персонажа в более сложные построения: "Дневник Печорина" в "Герое нашего времени" Лермонтова, "Демикотоновая книга" в "Соборянах" Лескова, письма собак в "Записках сумасшедшего" Гоголя, письма в повести И.Панаева "Белая горячка".

В творчестве некоторых писателей разные формы повествования распределены так, словно писатель стремится представить все возможные способы организации повествования. У Тургенева преобладает рассказ от первого лица, связанный с ситуацией речи, среди его произведений есть и дневник, и письма ("Фауст", "Переписка"), и рассказ, изложенный в письменной форме ("Первая любовь").

Рассказ от первого лица в самых простых формах образует повествование или повествование и диалог. В некоторых произведениях рассказчик воспроизводит свою внутреннюю речь: "Признаюсь, я взял деньги, пересчитал их, и не без удовольствия, но на уме у меня было и один и два: "что тут такое? – думал я. – Комедия, или трагедия, или так просто, обыкновенное житейское дело? Мои *желающие* что-то смотрят так странно; тут не одно горе, – приметался я к нему, тут что-то такое...", но я терялся в догадках" (В.Одоевский, "Мартингал"), "цыганские песни капризными вздохами врывались в нашу тишину.

Боже! думалось мне, какая томительная жажда беззаветной преданности, беспредельной ласки слышится в этих тоскующих напевах. Тоска вообще чувство мучительное; почему же именно эта тоска дышит таким счастием? <...> ?" (Фет, "Кактус").

В произведениях от лица конкретного рассказчика, обращенных к читателю, часть приемов речеведе́ния совпадает с приемами организации субъективного авторского повествования. Это обращения к читателю: "Но, может быть, читателю уже наскучило сидеть со мною у однодворца Овсяникова, и потому я красноречиво умолкаю" (Тургенев, "Однодворец Овсяников"), устойчивые формулы, движущие повествование, типа "представьте себе", "перейдем к ...", "оставим..." и т.п. В то же время позиция конкретного повествователя при этом далека от позиции автора, поскольку точка зрения одного ограничена, а точка зрения другого ориентирована на всеведение.

Часть произведений от первого лица представляет собой воспоминания или включает их в себя (например, воспоминания в письмах Вареньки Доброселовой в романе Достоевского "Бедные люди"). В таких произведениях совмещаются два времени – время совершения событий и время воспоминания, теперь и тогда. Произведение содержит прямые указания на временную дистанцию: "Я описываю, стало быть, старину, дела давно минувшие и прошедшие" (Достоевский, "Записки из Мертвого дома"). Два временных измерения – тогда и теперь – присутствуют одновременно: "Вот мои тогдашние чувства", "Конечно, между мной теперешним и мной тогдашним – бесконечная разница", "Физиономия Васина не очень поразила меня <...>; предчувствовалось мало сообщительности, но взгляд решительно умный, умнее дергачевского, глубже, – умнее всех в комнате; впрочем, может быть, я теперь все преувеличиваю" (Достоевский, "Подросток").

Воспоминания передаются при помощи устойчивых сигналов – слов *помню, как теперь вижу, бывало* , указывающих на временную двойственность произведения: "Давно уж это было; все это снится мне теперь, как во сне. Помню, как я вошел в острог", "Я помню, как одного из таких арестантов <...> за какое-то преступление позвали раз к наказанию", "И вот теперь, как я пишу это, ярко припоминается мне один умирающий, чахоточный, тот самый Михайлов, который лежал почти против меня" (Достоевский, "Записки из Мертвого дома"), "Помню (так как я помню все это утро до мелочи), что между нами произошла тогда прегадкая, по своей реальной правде, сцена", "Из остальных я

припоминаю всего только два лица из всей этой молодежи" (Достоевский, "Подросток").

При изображении некоторых сцен, имевших место в прошлом, на фоне прошедшего времени появляется настоящее историческое: "Вот сидят на нарах отдельно два друга: один высокий, плотный, мясистый, настоящий мясник; лицо его красно. Он чуть не плачет, потому что очень растроган <...> Мясистый друг несколько отшатывается назад, тупо глядит своими пьяными глазами на самодовольного писаришку и вдруг, совершенно неожиданно, изо всей силы ударяет своим огромным кулаком по маленькому лицу писаря. Тем и кончается дружба за целый день. Милый друг без памяти летит под нары..." (Достоевский, "Записки из Мертвого дома").

В повествование от первого лица включаются фрагменты, организованные местоимением второго лица, которое выступает как своего рода вариант местоимения первого лица: "Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом, на своем высоком креслице; уже поздно, давно выпил свою чашку молока с сахаром, сон смыкает глаза, но не тронешься с места, сидишь и слушаешь" (Л.Толстой, "Детство"), "Плачу, бывало, целую ночь, длинную, скучную, холодную ночь. Бывало, по вечерам все повторяют или учат уроки; я сижу себе за разговорами или вокабулами, шевельнуться не смею, а сама все думаю про домашний наш угол, про батюшку, про матушку, про мою старушку няню, про нянины сказки... ах, как сгрустнется! Об самой пустой вещи в доме, и о той с удовольствием вспоминаешь. Думаешь-думаешь: вот как бы хорошо теперь было дома!" (Достоевский, "Бедные люди"), "Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет Божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного неба" (Достоевский, "Записки из Мертвого дома").

На колебаниях форм лица основан рассказ И.Бунина "Антоновские яблоки". Д.Н.Шмелев, обративший внимание на эту особенность рассказа, так характеризует распределение глагольных и местоименных форм: "Когда рассказчик говорит о себе "вспоминающем", он пользуется грамматическими формами <...> 1-го лица ("вспоминается мне", "помню", "и вот я вижу себя"). Когда

же передаются самые воспоминания, его образ как бы своеобразно "объективируется" посредством глагольных форм 2-го лица" (Шмелев 1964, 91): "Вспоминается мне урожайный год. На ранней заре, когда еще кричат петухи и по-черному дымятся избы, распахнешь, бывало, окно в прохладный сад, наполненный лиловатым туманом, сквозь который ярко блестит кое-где утреннее солнце, и не утерпишь – велишь поскорее заседлывать лошадь, а сам побежишь умываться на пруд". Переход от одной формы лица к другой, наглядный в процитированном отрывке, характеризует и другие, соотнесенные с ним фрагменты. В современной прозе встречаются фрагменты повествования в форме обращения рассказчика к самому себе.

В повествовании от первого лица, где повествователь – и рассказчик, и действующее лицо, вместо обычного "я" может появиться местоимение третьего лица. Для некоторых произведений характерно своеобразное раздвоение субъекта повествования. Если рассказчик повествует о своем прошлом, вместо обычного "я", которое объединяет разные временные планы, используется два местоимения – для обозначения себя в настоящем местоимение первого лица, для обозначения себя в прошлом – местоимение третьего лица или соответствующее существительное: "В тумане моего прошлого есть один далекий день, который я вспоминаю особенно часто. Я вижу большую комнату в бревенчатом доме на хуторе средней России <...>. В простенке стоит старинный туалет красного дерева, а на полу возле сидит ребенок трех или четырех лет. Он один в комнате и чувствует себя необыкновенно счастливым. <...> Нечаянно взгляд ребенка падает в эту минуту на зеркало. Я хорошо помню, как поразило оно меня" (Бунин, "У истока дней").

К.Петров-Водкин, изображая в "Хлыновске" собственное рождение, переходит с первого лица на третье (Николина 1989, 14): "В келейке было свое оживление. Новорожденного звали Кузьмой <...> Виновник торжества оставался в задней келейке. Он все еще отсыпался после октябрьского купанья, просыпаясь только для груди матери и для исправления некоторых неудобств, свойственных этому возрасту. Бабушка Федосья его охраняла <...> Когда ребенок просыпался, оба срывались со своих мест к люльке и теребили на части ревущего младенца". Аналогичное раздвоение характерно для "Оды русскому огороду" В.Астафьева (Джанджакова 1983, 13). Игра на разных обозначениях одного и того же лица (*я – он – мальчик*) использована в повести В.Катаева "Кубик", *я – Пчелкин* в других его произведениях. Такое распределение форм лица создает дистанцию между временем

действия и временем рассказа, подчеркивает нетождественность проявлений одного и того же "я".

До появления такого раздвоения в повествовании от первого лица оно встречается в произведении от третьего лица. В "Петербургском случае" А.Левитова так изображаются воспоминания одного из персонажей: "Шире и шире развертываются воспоминания <...> вот перед ним маленький сутулый ребенок, робкий до содрогания, болезненный до неудержимого желания упасть всей головенкой в колена вон той старушки, которая приютилась в углу комнаты около алебастровой тумбы. Видит Иван Николаевич, как морщинистые руки старухи ласково гладят голову ребенка, примечает даже, что ребенку сделалось лучше от этого, потому что он успокоился и заснул <...> Ребенок этот – он сам, Иван Николаевич Померанцев <...> – Как же мне не смеяться <...> Ведь этот ребенок – я, а старуха – моя бабушка!".

В рассмотренных случаях для обозначения одного персонажа используются разные местоимения. Возможен и такой случай, когда одно и то же местоимение *я* используется для обозначения разных персонажей. Такое необычное объединение местоимением первого лица разных персонажей, в которых попеременно перевоплощается рассказчик, содержится в повести В.Катаева "Кладбище в Скулянах" (Чернухина 1977, 163-164).

В повествовании о прошлом рассказчика время рассказа и время непосредственного развертывания событий не совпадают. На характер повествования оказывает существенное влияние то, как в нем отражается эта временная дистанция. В самых простых случаях временная дистанция четко соблюдается. Это выражается и в том, что повествование, отнесенное к прошлому, строится в формах прошедшего времени, и в том, что повествование организовано точкой зрения человека, знающего больше, нежели знает непосредственный наблюдатель. Повествование такого типа осложняется изменением временной перспективы – рассказчик строит повествование так, что оно передает точку зрения на изображаемое, которая была присуща ему тогда, когда событие непосредственно разворачивалось.

Некоторые сцены изображаются с точки зрения повествователя-наблюдателя, каким рассказчик был в прошлом. Такая позиция передается при помощи неопределенных местоимений и наречий. С позиции прошлого изображается появление в поле зрения рассказчика персонажа или предмета, сопровождающееся постепенным его узнаванием. Сцена и описание распадаются на несколько кадров, каждый из которых содержит разные обозначения одного и того же, становящиеся все более точными: "...

смотрим: на валу солдаты собрались в кучку и указывают в поле, а там летит стремглав всадник и держит *что-то белое* на седле <...> И наконец я узнал Казбича, только не мог разобрать, что такое он держал перед собою <...> Казбич соскочил, и тогда мы увидели, что он держал на руках своих женщину, окутанную чадрою... Это была *Бэла*... бедная Бэла!" (Лермонтов, "Герой нашего времени"), "... *что-то* чернело, что-то длинноватое, округленное, не слишком большое... Я стал присматриваться... *Какой-то темный предмет* лежал там, лежал неподвижно возле камня... Предмет этот становился все яснее, все определеннее, чем ближе я подходил <...> Да это очертание человеческого тела! Это труп; это утопленник, выброшенный морем! Я приблизился к самому камню.

Это труп барона, моего отца!" (Тургенев, "Сон").

Более обычное двойное наименование – переход от неопределенного обозначения к определенному: "*Кто-то* взял меня за руку и шепотом сказал: "Чья это рука?" В чулане было совершенно темно; но по одному прикосновению и голосу, который шептал мне над самым ухом, я тотчас узнал *Катеньку*" (Л.Толстой, "Детство"), "Они сидели на засвежевшей поляне, возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна *куски чего-то розового*... И вдруг приглядевшись я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом *грибы-мухоморы*" (Бунин, "Косцы"). В рассказе Тургенева "Часы" этот прием использован несколько раз: "Боже! *что-то круглое, довольно большое* толкает меня ниже колена... раз! и еще раз! Я готов вскрикнуть, я готов упасть от ужаса... *Полосатый кот*, наш домашний кот стоит передо мною, сгорбив спину, задрав хвост", "один из них <...> вытаскивал *что-то* из воды, что-то не очень большое, какую-то продолговатую, темную вещь, которую я сначала принял за чемодан или корзину; но, всмотревшись попристальнее, я увидел, что эта вещь была – *Давыд!*" и т.п. На переходе от одной манеры повествования к другой в рамках речи одного и того же рассказчика строится рассказ Л.Толстого "После бала" (Одинцов 1973, 43-50).

Повествование о прошлом, отражающее тем не менее точку зрения непосредственного наблюдателя, вырывается вперед и вытесняет повествование, основанное на соблюдении временной дистанции.

В повести Тургенева "Первая любовь" сохранено то понимание, вернее, непонимание событий, которое было характерно для рассказчика в юности. "Первая любовь" – рассказ о прошлом, рассказ-воспоминание. В нем неоднократно подчеркивается временная дистанция ("помнится..."). Тем не менее все

повествование строится так, словно рассказчик переживает все заново, зная только внешнюю сторону событий, но не зная их мотивировки. Загадка разгадывается постепенно, шаг за шагом, так что произведение строится как своего рода детектив. То, что ясно для других персонажей, неясно для рассказчика, который фиксирует детали, указывающие на отгадку и по-разному освещающие фигуру отца (разговор о лошади, сцена на лошадях, в саду и т.п.). По всей повести рассеяны сигналы (обычно это вопросы), которые дают возможность читателю догадаться об истинном характере отношений между персонажами, но сам повествователь оттягивает разгадку этих отношений до самого конца повествования.

Один из ранних рассказов Чехова "Устрицы" – рассказ-воспоминание, где герой и рассказчик – одно и то же лицо. Хотя временная дистанция, заданная в самом начале рассказа, позволяет возвыситься над событиями далекого прошлого, рассказчик излагает их так, как они преломились в сознании восьмилетнего мальчика, изображая давно прошедшее как непосредственно переживаемое. Стремление преодолеть время ведет к совмещению разных временных позиций. Уже первая фраза рассказа содержит двойную перспективу, сочетая в себе собственно настоящее время и настоящее историческое: "Мне не нужно слишком напрягать память, чтобы во всех подробностях вспомнить дождливые осенние сумерки, когда я стою с отцом на одной из многолюдных московских улиц и чувствую, что мною постепенно овладевает странная болезнь".

Четко обозначенное в начале рассказа раздвоение точек зрения в дальнейшем возникает снова для того, чтобы напомнить о дистанции между временем рассказа и временем переживания реальности, но делается это уже легкими штрихами: "Помню, чья-то сильная рука тащит меня к освещенному трактиру", "Засим я помню страшную жажду". Основным предметом изображения становятся именно непосредственные переживания рассказчика-персонажа, его субъективное восприятие мира. Масштаб изображения постепенно укрупняется, одно и то же показывается несколько раз со все возрастающей точностью, которая связана со специфическим состоянием героя, с голодом, обостряющим все его чувства: "Голова моя слабо откинута назад и набок, и я поневоле гляжу вверх, на освещенные окна трактира. В окнах мелькают человеческие фигуры. Виден правый бок оркестриона, две олеографии, висячие лампы", "Вглядываясь в одно из окон, я усматриваю белеющее пятно", "я напрягаю зрение и в пятне узнаю белую стенную вывеску. На ней что-то написано, но что именно –

не видно", "Я стараюсь прочесть, но старания мои тщетны", "Мои пять чувств напряжены и хватают через норму. Я начинаю видеть то, чего не видел ранее. – Устрицы... – разбираю я на вывеске".

Ограниченный круг средств, передающий раздвоение повествователя, включается в разные произведения от первого лица. Их художественный эффект зависит от их концентрации. Они то сосредоточиваются в небольших фрагментах текста, противостоящих контекстному окружению, как в "Детстве" Л.Толстого, то рассредоточиваются по всему произведению, как в "Записках из Мертвого дома" Достоевского.

***

Повествование от первого лица, обращенное к читателю, включает в себя фрагменты, выдержанные во втором лице. Читатель превращается в действующее лицо произведения или в наблюдателя. Обращения к читателю говорят о событиях воображаемых. Наиболее известный пример такого рода представляет собой рассказ Тургенева "Лес и степь", почти целиком выдержанный в форме второго лица: "Знаете ли вы, например, какое наслаждение выехать весной до зари? Вы выходите на крыльцо <...> Вот вы сели; лошади разом тронулись, громко застучала телега... Вы едете – едете мимо церкви, с горы направо, через плотину... Пруд едва начинает дымиться. Вам холодно немножко, вы закрываете лицо воротником шинели; вам дремлется".

При том, что в рассказе преобладает форма второго лица множественного числа, предполагающая воображаемого читателя, несколько фрагментов организованы формой второго лица единственного числа, отсылающего к повествователю. Эти две формы сочетаются в одном абзаце: "Закинув ружье за плечи, быстро идете вы, несмотря на усталость <...> Вот наконец и ваша изба. Сквозь окошко видите вы стол, покрытый белой скатертью, горящую свечу, ужин... А то велишь заложить беговые дрожки и поедешь в лес на рябчиков. Весело пробираться по узкой дорожке, между двумя стенами высокой ржи. Колосья тихо бьют вас по лицу, васильки цепляются за ноги, перепела кричат кругом, лошадь бежит ленивой рысью. Вот и лес. Тень и тишина. Статные осины высоко лепечут над вами <...> Вы едете по зеленой, испещренной тенями дорожке <...>".

Повествование от первого лица чередуется с повествованием, организованным формами второго лица, и во "Введении" к "Губернским очеркам" Салтыкова-Щедрина: "Дорога! сколько в этом слове заключено для меня привлекательного! Особливо в летнее теплое время, если, притом, предстоящие вам переезды неутомительны, если вы не спеша можете расположиться на станции, чтобы переждать полуденный зной, или же вечером, чтобы побродить по окрестности, – дорога составляет неисчерпаемое наслаждение. Вы лежа едете в вашем покойном тарантасе <...> ямщик, добродушный молодой парень, беспрестанно оборачивается к вам, зная, что вы платите прогоны, а пожалуй, и на водку дадите. Перед глазами вашими расстилаются необозримые поля, окаймленные лесом, которому, кажется, и конца нет".

Формы второго лица могут взаимодействовать с формами первого лица множественного числа: "Дайте мне руку, любезный читатель, и поедемте вместе со мной. <...> В отдаленье темнеют леса, сверкают пруды, желтеют деревни <...> грачи на дороге останавливаются, глядят на вас, приникают к земле, дают вам проехать и, подпрыгнув раза два, тяжко отлетают в сторону <...> Мы въезжаем в березовую рощу <...> Миновав дворов пять, мы сворачиваем вправо, спускаемся в лощинку, въезжаем на плотину <...> Мы у Татьяны Борисовны. Да вот и она сама отворяет форточку и кивает нам головой..." (Тургенев, "Татьяна Борисовна и ее племянник").

Такое воображаемое повествование как бы вытесняет повествование от первого лица, принадлежащее реальному свидетелю событий, и используется в путевых записках, дневниках, письмах ("Письма об Осташкове" В.Слепцова, "Записки степняка" А.Эртеля, "Путевые письма" П.Якушкина и др.). Повествование строится как обращение к воспринимающему лицу. Адресат рассказа превращен в наблюдателя. В форме второго лица выдержаны развернутые повествовательные фрагменты: "Вы едете в омнибусе, и только мелькают мимо вас раззолоченные надписи <...> Вот вас привезли к выставке, где вы можете рассматривать новейшие произведения живописи, скульптуры и фотографии; близ выставки – Елисейские поля, расстилающиеся на несколько верст; тут вы видите детские балаганы, качели, лавочки с питьем и закусками <...>" (Н.Успенский, "Заграничные письма").

К читателю обращено не только повествование от первого лица, где повествователь – участник событий. К читателю обращены записки. "Белые ночи" Достоевского, имеющие подзаголовок "Записки мечтателя", содержат обращение к читателю: "Итак, вы понимаете, читатель, каким образом я знаком со всем

Петербургом". К читателю обращен и "Подросток" Достоевского. Дневник, повествование, в принципе замкнутое, закрытое, обращенное к самому повествователю, также оказывается обращенным к читателю. Таков "Дневник лишнего человека" Тургенева: "Можете себе представить, как это меня оскорбляло! В течение вечера я, помнится, попытался загладить свою вину; я (не смейтесь надо мной, кто бы вы ни были, кому попадутся эти строки на глаза, тем более что это было моей последней мечтой)...". В "Дневнике Сатаны" Л.Андреева обращение к читателю – последовательно развивающийся прием речеведения.

В некоторых произведениях, написанных от первого лица, объект изображения обозначается не третьим лицом, как обычно, а вторым. Произведение или его часть строится как внутренняя речь, которая содержит обращение к конкретному лицу, герою повествования: "О незваный господин! как я благословляю тебя в эту минуту!", "Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце..." (Достоевский, "Белые ночи"). Некоторые рассказы заканчиваются обращением к отсутствующему персонажу: "Мисюсь, где ты?" (Чехов, "Дом с мезонином"), "Мелитта, Мелитта, пчела, ты когда-то больно меня ужалила, но ты также дала мне много сладкого меда. Мы потеряли друг друга безвозвратно, и мы давно уже другие в бесчисленности лиц и вещей. Но если ты можешь еще услышать, услышь меня. И услышь меня: я любил тебя всегда" (Бальмонт, "Воздушный путь").

Обращение к персонажу сочетается с обращением к неодушевленному предмету: "Милый Тюлин, милая, веселая, шаловливая взыгравшая Ветлуга! Где же это и когда я видел вас раньше?" (Короленко, "Река играет"), "О, шуми, шуми, ветер, говори о просторах, дальних звездах, радости. Прощайте, полковник, привет!" (Б.Зайцев, "Полковник Розов").

Обращение вводит и повествовательный фрагмент текста: "О великий христианин Гриша! Твоя вера была так сильна, что ты чувствовал близость Бога, твоя любовь была так велика, что слова сами лились из уст твоих – ты их не поверял рассудком... И какую высокую хвалу ты принес Его величию, когда, не находя слов, в слезах повалился на землю!.." (Л.Толстой, "Детство").

При неизменности субъекта повествования объект может быть представлен то вторым, то третьим лицом, которые, сменяя друг друга, создают изменчивую перспективу изображения. В рассказе Тургенева "Смерть" повествование об Авенире Сорокоумове начинается как обращение к нему ("Вспоминаю я тебя,

старинный мой приятель, недоучившийся студент Авенир Сорокоумов, прекрасный, благороднейший человек!") и строится на местоимениях второго лица: "Жил ты у великороссийского помещика Гура Крупяникова, учил его детей Фофу и Зезю русской грамоте, географии и истории, терпеливо сносил тяжелые шутки самого Гура, грубые любезности дворецкого, пошлые шалости злых мальчишек...". Вслед за развернутым фрагментом, насыщенным местоимениями второго лица, идет обычное обозначение персонажа в третьем лице: "Я посетил Сорокоумова незадолго до его смерти. Он уже почти ходить не мог".

В рассказе И.Бунина "Поздний час", написанном от первого лица, местоимение второго лица входит в отрывки, разные по содержанию и временной приуроченности. В форму обращения к героине облекаются и воспоминания о прошлом, и рассказ о происходящем: "Боже мой, какое это было несказанное счастье! Это во время ночного пожара я впервые поцеловал твою руку и ты сжала в ответ мою – я тебе никогда не забуду этого тайного согласия... Я был у вас в гостях, когда вдруг забил набат и все бросились к окнам, а потом за калитку... И в тесноте, в толпе, среди тревожного, то жалостливого, то радостного говора отовсюду сбежавшегося простонародья, я слышал запах твоих девичьих волос, шеи, холстинкового платья – и вот вдруг решился, взял, весь замирая, твою руку...", "Я все-таки не решился дойти до вашего дома <...> Твой отец, твоя мать, твой брат – все пережили тебя, молодую, но в свой срок тоже умерли".

Введение второго лица меняет адресата рассказа. Рассказ от первого лица, обращенный непосредственно к читателю, перестраивается в рассказ, обращенный к героине. Разные обозначения героини ("ты" – "она") последовательно чередуются в разных фрагментах. Повествование таким образом строится то как обращение к героине, содержащее одновременно рассказ о ней, то как обычный, констатирующий рассказ ("У нее было такое вечернее платье, очень нарядное, длинное и стройное. Оно необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам. Она была в нем таинственна и оскорбительно не обращала на меня внимания").

Повествование колеблется от интимного субъективного к более объективному. Соответственно меняется и степень обращенности к читателю. Колебание местоименных форм передает и разное отношение к прошлому – рассказчик то приближается к нему, оживляя его, переживая заново, то удаляется от него. В результате такого использования местоимений рассказ приобретает специфический колорит: это рассказ о героине, построенный в форме

обращения к ней и в какой-то степени для нее. "Ты" в рассказе очень специфично: оно обращено к умершей женщине. Это сдвигает односторонний диалог в новую плоскость, придавая рассказу характер внутреннего монолога.

Рассказ Бунина "Цифры" и рассказ Ю.Казакова "Свечечка" написаны в форме обращения к мальчику.

Адресатом обращения бывает не только человек, но и любое живое существо, предмет, понятие. Особенно распространены они в стихотворной речи (Максимов 1965, 76; Ковтунова 1986, 96-119). Круг предметов речи, к которым обращается повествователь, меняется на протяжении текста. Например, в "Египетской марке" О.Мандельштама: "Семья моя, я предлагаю тебе герб: стакан с кипяченой водой", "Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей?", "Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, – лучше бы ты не глядела!", "Петербург, ты отвечаешь за бедного твоего сына! За весь этот сумбур, за жалкую любовь к музыке, за каждую крупинку драже в бумажном мешочке у курсистки на хорах Дворянского собрания ответишь ты, Петербург!", "Вы, дровяные склады – черные библиотеки города, – мы еще почитаем, поглядим".

Устойчивые формулы обращения типа *здравствуй, прощай* заполняются обращениями к живому и неживому: "Прощай, Каспий, – еще раз прощай!" (Бестужев-Марлинский, "Прощание с Каспием"), "Прощай, жизнь, прощай, мой сад, и вы, мои липы! Когда придет лето, смотрите, не забудьте сверху донизу покрыться цветами... И пусть хорошо будет людям лежать в вашей пахучей тени, на свежей траве, под лепечущий говор ваших листьев, слегка возмущенных ветром. Прощайте, прощайте! Прощай все и навсегда!" (Тургенев, "Дневник лишнего человека"), "Здравствуй, Сорока! Прощайте, метели, и ты, лес, и вы, вихри!" (Ремизов, "В плену"). Рассказ Куприна "Скворцы", написанный от первого лица, заканчивается обращением к скворцам: "До свиданья, милые скворцы! Прилетайте весною. Гнезда вас ждут".

В форме обращения строятся рассуждения повествователя: "О жизнь, жизнь, куда, как ушла ты так бесследно! Как выскользнула ты из крепко стиснутых рук? Ты ли меня обманула, я ли не умел воспользоваться твоими дарами? Возможно ли? Эта малость, эта бедная горсть пыльного пепла – вот все, что осталось от тебя?" (Тургенев, "Поездка в Полесье"), "О, кроткие чувства, мягкие звуки, доброта и утихание тронутой души, тающая радость первых умилений любви, – где вы, где вы?" (Тургенев, "Первая любовь"), "Вижу, вижу я теперь, что все та же ты,

степь, что все так же ты нуждаешься в покое и мире, как и при мне ты нуждалась в них, потому что заслышал я сейчас жалующуюся, скорбную песню твою" (Левитов, "Степная дорога днем"). В рассказе М.Цветаевой "Черт" рассуждения облечены в форму обращения к догу.

Форму обращения принимают и фрагменты текста повествовательного характера: "Вперед же, вперед, конь мой!.. А, ты закусил брошенные удила, ты несешь, ты пытаешься сбить меня! Бей, неси!.. <...> Люблю видеть бессильный гнев твой, море, на каменные берега, не пускающие тебя залить землю. Ты крутишься и шипишь тогда, как змей, уязвляя пяту скал. Ты прядаешь на них и грызешь их, как тигр, с ревом и воем. Как хитрый человек, подрываешься ты под их основы, точишь, пилишь, растравляешь раны, нанесенные временем; неутомимо разишь своими влажными перунами" (Бестужев-Марлинский, "Прощание с Каспием").

В "Семейной хронике" Аксакова в форме обращения строится характеристика Оренбургской губернии: "Светлы и прозрачны, как глубокие, огромные чаши, стоят озера твои – Кандры и Каратабынь. Многоводны и многообильны разнообразными породами рыб твои реки, то быстротекущие по долинам и ущельям между отраслями Уральских гор, то светло и тихо незаметно катящиеся по ковылистым степям твоим, подобно яхонтам, нанизанным на нитку".

Очерк И.Кокорева "Самовар" представляет собой обращение к самовару: "Вышел ты на свет в городе, где по части металлических изделий – чего хочешь, того и просишь. Это свидетельствует старинная надпись, кудрявым почерком вырезанная на оболочке твоей крышки: "Василей Ивань Ломовы в туле". Недолго пробыл ты на родине, и как пришла пора, хозяева повезли тебя к Макарью, вместе с многочисленною артелью разных самоваров и всякой медной посуды <...> Приехали вы на всесветное торжище, покрасовались в лавке недели две и разошлись по разным концам земли русской, кто куда. Тебя привела судьба жить в Рязани, в Солдатской слободке". Повествование в форме второго лица чередуется с повествованием от третьего лица. Заканчивается очерк также обращением к самовару, но уже не в виде повествования, а в виде вопросов: "Хорошо ли тебе у меня, добрый туляк? Не обижаю ли я тебя излишнею взыскательностью, не часто ли требую на службу?.. Но ты замолк, приуныл? Уж не навело ли на тебя раздумье повествование о собственных твоих похождениях?"

Как повествование в форме обращения строятся и целые рассказы. Таков рассказ Замятина "Глаза", обращенный к собаке: "У тебя нету слов: ты можешь только визжать, когда бьют; до хрипу брехать, когда велит хозяин; и выть по ночам на зеленый горький месяц. Но глаза... зачем у тебя такие прекрасные глаза? Поднимаешь глаза вверх, глядишь глазами в самое мое нутряное нутро, мы говорим глазами в глаза, и я знаю: ты – древняя, мудрая, мудрее нас. Быть может, ты некогда была человеком, и ты им будешь вновь. Но когда же ты будешь? Седой хозяин держал тебя на цепи, в грязной конуре. Ты лакала помои из грязной черепушки. Ты грызла хозяйские оглодки. И ты ретиво стерегла хозяйское добро".

Такие формы употребления второго лица существенно отличаются от обобщенно-личного употребления второго лица, которое встречается в обращениях к читателю, слушателю или воображаемому оппоненту. Специфичность этого способа повествования в том, что в форме второго лица строится информативное повествование о том, что имело место, в то время как обращения к читателю, слушателю и т.п. говорят о событиях воображаемых.

Отношения между говорящим и слушающим

Повествование, принадлежащее вымышленному рассказчику, оформляется по-разному в зависимости от его позиции. Оно облекается то в форму первого, то в форму третьего лица. Форма лица в рассказе связана со степенью участия рассказчика в событиях. В форме первого лица передается рассказ свидетеля или участника событий, его жизнеописание, исповедь. С таким повествователем связывается иллюзия подлинности, достоверности, свидетельство очевидца привносит с собой и специфические речевые средства, характерные для изображаемого мира. В то же время возможности такого рассказчика ограничены.

В форму третьего лица повествование облекается тогда, когда повествователь находится вне той жизни, о которой повествует, рассказывает о том, чему он не был свидетелем. Внимание направлено не столько на рассказчика, сколько на изображение действительности, важен не столько рассказчик как личность, сколько точка зрения на события, более или менее социально определенная. Такова "Повесть о капитане Копейкине" в "Мертвых

душах" Гоголя, которую рассказывает почтмейстер, таковы некоторые рассказы Лескова ("Некрещеный поп"). В ряде случаев рассказчик, незнакомый со средой, о которой ведет речь, искажает и деформирует и ее быт, и ее речь, подчиняя все это своим представлениям. Таков рассказчик "народной легенды нового сложения" ("Леон дворецкий сын" Лескова), который повествует о жизни царского двора и придворных нравах.

Точка зрения рассказчика организует книжное повествование от первого лица и сказ, совмещающий в себе установку на социально определенное и устное слово. В зависимости от субъекта речи, от того, чьей точкой зрения рассказ организован, он имеет две формы – личную и анонимную. Самая простая разновидность рассказа от первого лица связана с конкретным рассказчиком и ситуацией речи. Первое лицо в рассказе повествователя неоднотипно – за ним стоит либо конкретный рассказчик, который может быть охарактеризован разными дополнительными способами, либо необозначенный повествователь, чей образ строят сами формы речи.

Повествование от лица конкретного рассказчика – вне зависимости от того, в какую словесную форму оно облечено, книжная это речь или имитация устной речи – композиционно оформляется по-разному: то как самостоятельный тип повествования, то как подчиненный, включенный в более сложное построение.

Один из типов рассказа конкретного рассказчика возникает из диалога. Связь рассказа от первого лица с диалогом имеет две разные формы. Для строения текста важно, насколько эта связь проявляется и в дальнейшем повествовании. Повествование за пределами вступительного диалога не утрачивает связь с диалогом и распадается на отдельные фрагменты, чередующиеся с репликами слушателя или слушателей или с отрезками повествования. Так организована "Бэла" Лермонтова, представляющая собой рассказ повествователя, в который включен рассказ Максима Максимовича, перебивающийся повествованием и репликами слушателя. "Крейцерова соната" Толстого строится как диалог. Рассказ Позднышева разбит на развернутые отрезки текста, которые перебиваются обращениями к слушателю, учитывающими его действительную или возможную реакцию: "Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он – У!.."; "Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя..." и т.п.

В "Очарованном страннике" Лескова отдельные рассказы Ивана Северьяновича, складывающиеся в его жизнеописание,

возникают как реплики диалога. Вопросы одного из собеседников вызывают развернутые ответы другого и движут развитием действия. Примером такого композиционного оформления повествования рассказчика в советской прозе может быть "Судьба человека" Шолохова (Ларин 1974, 262-282).

В некоторых произведениях, начатых диалогом, содержащим реплики слушателя или слушателей, они постепенно исчезают, например, в рассказе Тургенева "Андрей Колосов". Рассказ Тургенева "Три портрета" прерывает вмешательство повествователя, который комментирует слова и поведение рассказчика: "И между тем, господа, признаюсь вам откровенно: на меня женщины такого рода производят сильнейшее впечатление... (При этих словах рассказчик опорожнил стакан воды. "Пустяки, пустяки! – подумал я, глядя на его круглый подбородок, – на тебя, любезный друг, ничто на свете не производит "сильнейшего впечатления"...)".

Повествование рассказчика, включенное в рассказ от первого лица, может быть и монолитным: "Честный вор" Достоевского, "Филармонический концерт" Решетникова, некоторые рассказы Лескова, "Леший" и "Фанфарон" Писемского, "После бала" Толстого, рассказы Тургенева – "Жид", "Степной король Лир", "Стук... стук... стук...", "Сибирячка" Федорова-Омулевского, включающая в себя рассказ старухи, "Медные образки" этого же автора, включающие рассказ станционного писаря, и т.п.

Обычно рассказ идет вслед за диалогом. Возможно и иное распределение составных частей. Реплика слушателя появляется в конце, после рассказа ("Первый рассказ подьячего" Салтыкова-Щедрина). Сказ занимает большую часть рассказа Бунина "Поруганный Спас". Он начинается с прямой речи, обращенной к неназванному собеседнику: " – Нет, господин, не всяк Бога славит, а Бог себя явит. А когда и за что – одному ему известно". Указание на говорящее лицо содержится во второй части рассказа: "Едем шагом, извозчик, рассказывая, сидит боком...".

Речь повествователя не начинает и не обрамляет рассказ, а разрывает его. Рассказ Куприна "Гоголь-моголь" начинается, как и некоторые другие его рассказы, с обращения к слушателям: " – Ну, теперь, господа, как хотите, а я сегодня заслужил мою вечернюю папиросу. Пусть Николаша морщится и фыркает, – этот мой вечный угнетатель, ворчливая нянька. Благодарю вас. Крепкие или слабые – это все равно". Затем идет характеристика рассказчика, принадлежащая повествователю ("Исподтишка <...> я наблюдал этого изумительного артиста"). Только после развернутой характеристики начинается собственно сказ.

Рассказ предваряет не диалог, а описание ситуации, вызвавшей к жизни этот рассказ. Так строятся "Уездный лекарь" и "Рассказ отца Алексея" Тургенева. Непрерывность изложения в них нарушается вмешательством повествователя-слушателя, который фиксирует поведение рассказчика: "Тут отец Алексей достал из кармана клетчатый носовой платок и стал сморкаться – да, кстати, утер украдкой глаза", "Отец Алексей тут снова достал платок и снова утер свои слезы – но уже не украдкой на этот раз – и, отдохнув немного, продолжал свою невеселую повесть". Рассказы Куприна "Как я был актером", "Гусеница", "Царский писарь", "Однорукий комендант", "Ольга Сур" также начинаются с характеристики рассказчика.

Сказ не связан с конкретной ситуацией, а обобщает то, что рассказчик говорил много раз. Таков сказ, включенный в первую главу "Нравов Растеряевой улицы" Г.Успенского и передающий речь Прохора Порфирьича.

Рассказ конкретного повествователя включается не в рассказ от первого лица, а в повествование от третьего лица. Он также может быть связан с диалогом, который предваряет и перебивает его: "Старуха", "Змей", "Хорошее житье" Н.Успенского. "Собака" Тургенева вырастает из диалога, чередующегося с отрезками повествования от третьего лица, и перебивается репликами слушателей. Рассказ в таких построениях может быть и монолитным: "Послушник" Н.Успенского.

Повествование может быть заявлено как рассказ от лица определенного рассказчика, а осуществляется в виде повествования от третьего лица, включающего в себя развернутые, тяготеющие к сказу, реплики диалога. Рассказ Бунина "Сверчок" начинается с указания: "Эту небольшую историю рассказал шорник Сверчок, весь ноябрь работавший вместе с другим шорником, Василием, у помещика Ремера". Однако прежде чем начинается собственно рассказ, повествователь характеризует обстановку, обоих шорников, Ремера. Рассказ Сверчка возникает из диалога и перебивается репликами слушающих и замечаниями повествователя. Сам же рассказ включает многочисленные, но однотипные обращения: "Работали мы, сударыня, у барина; красавец он был, сударыня, истинную вам правду говорю-с", "Да это все, сударыня, история известная" и т.п.

Хотя основной принцип организации текста остается неизменным – рассказ в рассказе – конкретные способы его осуществления варьируются. Это варьирование достигается тем, что увеличивается количество рассказчиков. В рассказе Лескова "Пигмей" появление рассказа "пигмея", мелкопоместного

дворянина С*** предваряет краткое авторское вступление ("расскажу вам одно истинное событие"), которое вводит рассказчика. Начало первой главы представляет собой речь этого рассказчика, который характеризует пигмея, и ситуацию, в которой он оказался, и вводит его рассказ, фактически и занимающий все повествовательное пространство. Преамбула – автора и рассказчика – выдержана в книжном ключе, речь пигмея – в разговорном. Она содержит обращения к слушателю, хотя оторвана от конкретной ситуации рассказывания и представляет собой пересказ чужой речи: "И говорю это, знаете, так...", "Как я вам сказал", "Вдруг, знаете...", "И все, знаете, одним глазком поглядываю". Речь разных повествователей связывает повторяющаяся тема – отношения с Францией, которая развертывается в разных тональностях. Речь пигмея в свою очередь содержит пересказ речи француза.

Некоторые произведения представляют собой диалог, в котором реплика или реплики одного из говорящих имеют развернутый характер и тяготеют к самостоятельности. Рассказ В.Даля "Двухаршинный нос" образует разговор седока с извозчиком, отдельные реплики которого развертываются в самостоятельные рассказы; один из них – рассказ о двухаршинном носе. В его же рассказе "Хлебное дельце" разросшиеся реплики одного из говорящих связаны единой темой. "Поросенок" Н.Успенского строится как диалог Анисьи Тихоновны и Федосьи Николаевны. Отдельные реплики Анисьи Тихоновны развертываются, превращаясь в рассказ, обращенный к Федосье Николаевне. Рассказ Н.Успенского "Грушка" также начинается с диалога между Потапом Егорычем и Сидором Семенычем, вслед за которым идет рассказ Потапа Егорыча о женитьбе на Грушке, насыщенный обращениями к Сидору Семенычу: "Сначала-то, Сидор Семеныч, пойдет весело... ничего" и т.п.

Рассказ начинается прямо с реплики диалога, которая содержит указание на то, что разговор продолжается: " – Да скажите, пожалуйста, Иван Абрамыч, откуда у вас берутся подачи эти? Искусный вы человек, право. Не понимаю, то есть и не могу постигнуть, как это вам счастье везет... Да на каких же вы теперь дураков напоролись?" (Даль, "Хлебное дельце"), " – Ну, извозчик, теперь мы с тобой выехали на простор: за рогаткой не будет езды такой, как в городе, и разговориться тебе свободно: сказывай же!" (Даль, "Двухаршинный нос"), " – Вот к слову пришлось, Аксинья Тихоновна, про воров-то... дом-от яма, гляди прямо... У одного мужика была лошаденка, лядащая такая: все, бывало, на огородах и днюет и ночует" (Н.Успенский, "Поросенок"), " – Жив еще старичок-то – мой тятенька... ни единого

волоска на голове, а тоже иное время пустится в присядку! чуден родитель!.. Когда же захмеляет, то всегда запевает: "Ай ты, молодость... буйная!" разинет рот, а там ни одного зуба нет!

– Потап Егорыч! а вы знавали Ипполита Иваныча?" (Н.Успенский, "Грушка").

По такому же принципу строится рассказ В.Даля "Кружевница", включающий, однако, небольшие отрезки речи повествователя: " – Не купишь ли, барынька, наших балахонских кружевцов, прошивочек аль косыночек, – говорила с передышкой плотная, зажиточно одетая женщина, уже в летах, а сама приветливо глядела барыне в глаза и протаскивала за собой в дверь узел и две коробки, – дорого не возьму, дашь нажить двугривенный, так и за то пошли, Господи, спасенье дому твоему".

Диалог, в котором сталкиваются точки зрения славянофила и западника, подводит к рассказу художника в "Сороке-воровке" Герцена. Рассказ предваряет комментарий повествователя, мотивирующий характер речи: "Передаю здесь, насколько могу, рассказ художника; конечно, записанный, он много потеряет, и потому, что трудно во всей живости передать речь, и потому, что я не все записал, боясь перегрузить статейку".

Одна из важных составных частей повествования от первого лица – обращения к слушателю. Они характеризуют произведения разных типов – и те, где ситуация речи непосредственно изображена, и те, в которых она формируется этими обращениями. Обращения к собеседнику в разной мере влияют на структуру текста. Характер и степень этого влияния зависят от того, имеют ли обращения последовательный характер или эпизодичны. В этом последнем случае важно, где именно находится обращение – в начале или в середине произведения. Обращения к слушателю могут иметь типизированный характер и могут, напротив, быть в каждом отдельном случае отличны друг от друга.

К слушателю обращено повествование в рассказах Тургенева "Андрей Колосов", "Петр Петрович Каратаев", "Гамлет Щигровского уезда", "Жид", "Три портрета", "Ася", "Степной король Лир", "Стук... стук... стук!..", "Собака", "Часы", "Рассказ отца Алексея". В таких рассказах, как "Жид", "Ася", "Степной король Лир", "Часы", "Стук... стук... стук!" ход повествования прерывается только обращениями к слушателям.

В рассказе "Андрей Колосов" сочетаются два типа обращений. Один обращение к конкретному персонажу, который, правда, в действии не принимает участия: "Валерьян Никитич, пожалуйте мне пахитос". Другие обращения к слушателям безличны: "Кстати, господа..., скажите правду: не случалось ли вам

сидеть и курить трубку с таким уныло-величественным видом, как будто вы только что решились на великий подвиг, а вы просто размышляете о том, какого цвета сшить себе панталоны?..", "Но, признаюсь, лобопытство сильно меня мучило... Мое положение было, как изволите видеть, не только не завидно, но даже просто глупо", "Теперь вы, господа, вероятно, поняли, зачем Колосов после смерти Гаврилова, привел меня с собой к Ивану Семенычу", "Я, кажется, забыл довести до сведения вашего, милостивые государи мои, что до того времени я боялся женщин и избегал их...", "Вы улыбаетесь, господа, – я понимаю вашу улыбку...".

Хотя рассказ заявлен как устный и непосредственно развертывающийся, мера его обращенности к слушателю может быть незначительной. Связь с ситуацией речи бывает ослаблена настолько, что повествование включает в себя и такие фрагменты, которые как бы противопоказаны устному рассказу. В повести Тургенева "Ася" экспозиция сведена до минимума и содержит обращение к слушателям: "Мне было тогда лет двадцать пять, – начал Н.Н., – дела давно минувших дней, как видите". Обращение к слушателю встречается и в дальнейшем: "Ася (собственно имя ее было Анна, но Гагин называл ее Асей, и уж вы позвольте мне ее так называть) – Ася отправилась в дом и скоро вернулась вместе с хозяйкой". Одновременно в рассказе содержатся и фрагменты, не характерные для произведения, рассчитанного на слушателей. Помимо обращений к слушателям, которые поддерживают иллюзию непосредственного общения, в повести содержится риторическое обращение: "Даже и теперь мне приятно вспоминать мои тогдашние впечатления. Привет тебе, скромный уголок германской земли, с твоим незатейливым довольством, с повсеместными следами прилежных рук, терпеливой, хотя неспешной работы... Привет тебе и мир!". Выходит за рамки обращений к слушателю и риторический вопрос: "Она медленно подняла на меня свои глаза... О, взгляд женщины, которая полюбила, – кто тебя опишет?".

В некоторых рассказах ситуация речи специально не изображается, а свертывается и сохраняется в виде намека. В этом отношении характерны начала рассказов Тургенева "Ася", "Странная история", "Несчастная".

Указание на характер говорящего содержится в заглавии или подзаголовке ("Первый рассказ подьячего", "Второй рассказ подьячего" у Салтыкова-Щедрина, "Бабушкины россказни" Мельникова-Печерского). Несколько рассказов И.Горбунова

("Травиата", "Блонден", "Тенериф", "В деньгах все счастье") имеют подзаголовок "Рассказ купца".

В некоторых произведениях, где описание ситуации речи и ее участников отсутствует, рассказ прямо начинается с обращения к слушателям, в разных произведениях обладающим разной мерой определенности. Что касается самого повествователя, то он либо сам характеризует себя, либо остается необозначенным, либо определяется в подзаголовке (рассказ такого-то). Рассказ В.Одоевского "Мартингал", имеющий подзаголовок "Из записок гробовщика", начинается с обращения к необозначенному собеседнику или собеседникам: "... Не все для мертвых – однажды мне случилось поработать и для живых. Странная была история – никогда ее не забуду. Видите: нашла какая-то полоса, не знаю, как ее назвать, счастливая или несчастная, но для меня, по крайней мере, очень убыточная; как бы вам сказать поблагоприличнее, покос был плохой, то есть не было требований на мое изделье...".

Повесть Ф.Решетникова "Горнозаводские люди", состоящая из трех больших фрагментов ("Люди", "Полесовщик", "Три брата"), имеет подзаголовок "Рассказ полесовщика" и начинается с обращения: "Скажу я тебе, хороший человек, про наших горнозаводских людей, что это за люди такие. Вот, слушай-ко". Непрерывность повествования разрывают обращения к слушателю: "Тяжелые были времена, и ты, милый человек, поди, не веришь этому. Было, братец мой, много мук было... а пристать за народ некому", "Да мы, братец ты мой, хороший ты человек! – да мы, скажу я тебе, целую неделю, как прочитали положение, из кабаков не выходили". Вторая часть "Полесовщик" также начинается обращением: "Теперь скажу я тебе, братец ты мой, что я за человек такой".

Рассказ Ф.Решетникова "Никола Знаменский" имеет подзаголовок "Рассказ доктора" и начинается с обращения к слушателям: "... Прежде всего я должен сказать вам, господа, что Никола Знаменский, мой достоуважаемый родитель, вовсе не выдумка, но лицо действительное". Повествование в дальнейшем разрывается обращениями к слушателям: "По этим описаниям вы можете представить фигуру моего отца", "представляйте себе", "Как я вам уже говорил раньше".

В рассказе Тургенева "Часы", имеющем подзаголовок "Рассказ старика", уже первая фраза указывает на ситуацию речи, которая непосредственно не изображена: "Расскажу вам мою историю с часами...". Начало второй главы также содержит указание на ситуацию речи и отношение слушателей к рассказчику:

"Зовут меня – вы знаете! – Алексеем". Глава X содержит новое обращение к слушателям: "Можете себе представить, какой гвалт поднялся на следующее утро".

В рассказе Чехова "Торжество победителя" повествование строится с оглядкой на собеседника, но он непосредственно в действии не участвует, присутствуя лишь отраженно, в репликах рассказчика: "В пятницу на масленой все отправились есть блины к Алексею Иванычу Козулину. Козулина вы не знаете; для вас, быть может, он ничтожество, нуль, для нашего же брата, не парящего высоко под небесами, он велик, всемогущ, высокомудр <...> Блины были такие великолепные, что выразить вам не могу, милостивый государь...".

С обращения к слушателям начинаются некоторые рассказы Куприна: "Да-с, господа, поставить правильно голос – это не фунт изюму, и не баран начихал, и не кот наплакал, и не таракан... я уж не помню, что такое там наделал таракан. А я испытал, знаете, это удовольствие собственным животом, спиной и горлом" ("О том, как профессор Леопарди ставил мне голос"), "Самоубийство, милостивые государи... это, видите ли, как кто смотрит" ("Самоубийство"), "И правда, что поделаешь, когда не везет? <...> Мне, милый мой, никогда и ни в чем не везло <...> Припомните из своего прошлого или по чужим рассказам, или просто вообразите себе любой случай, любое положение, и я, наверное, приведу вам аналогичное обстоятельство из своей злосчастной жизни, при котором я неизменно летел вверх тормашками, падал и еле-еле вставал с шишкой на лбу. Да вот вам живой пример" ("Пасхальные яйца"). В рассказе Куприна "Легче воздуха" обращение – одновременно и отсылка к другому рассказу этого же рассказчика: "Я уже рассказывал, синьор Алессандро, о том, какая была замечательная артистка Ольга Сур. Но у меня не хватило бы сил описать, как она была мила, добра и прекрасна". "Последнее слово" Куприна построено как обращение к судьям: "Да, гг.судьи, я убил его! Гг.судьи! Мне тяжело говорить дальше... Вы знаете подробности".

Устойчивые обращения "братцы", "граждане", начинающие или заканчивающие рассказ, характерны для рассказов Зощенко: "Вот, братцы мои, и праздник на носу – Пасха православная" ("Пасхальный случай"), "Что-то, граждане, воров нынче развелось. Кругом прут без разбора" ("Воры"), "Вот, граждане, до чего дожили! Рабочий человек и в ресторан не пойди – не впущают" ("Рабочий костюм"), "Да что же это, граждане, происходит на семейном фронте? Мужьям-то ведь форменная труба выходит"

("Муж"), "Давеча, граждане, воз кирпичей по улице провезли. Ей-богу!".

При том, что повествование обращено к слушателю, оно не имеет диалогического характера. Обращения к слушателю играют композиционную роль, отмечая переход от одной темы к другой, акцентируя внимание на определенных моментах изложения.

В то же время имеющиеся в тексте указания на ситуацию речи или на рассказчика не делают обязательным обращение к слушателям. В рассказах Тургенева "Несчастная", "Странная история" повествование принадлежит рассказчику и обращено к слушателям, о чем свидетельствуют их начала: "... Да, да, – начал Петр Гаврилович, – тяжелые то были дни... и не хотелось бы возобновлять их в памяти... Но я дал вам обещание; придется все рассказать. Слушайте" ("Несчастная"), "... Лет пятнадцать тому назад, – начал г-н Х..., – обязанности службы заставили меня прожить несколько дней в губернском городе Т..." ("Странная история"). Однако в самом тексте рассказов обращений к слушателям нет. Один из рассказов И.Горбунова, имеющий подзаголовок "Рассказ купца", содержит обращение к слушателю: "Вышел сейчас этот Блонден и пошел... Шел, шел – сорвался! Барыни которые так и завизжали!.. А ведь он, сударь мой, не упал...", другие – нет. В "Рассказе неизвестного человека" Чехова единственное обращение к слушателям начинает V главу: "Затем я расскажу вам, что происходило в ближайший четверг", – как бы оправдывая жанровую характеристику произведения.

В некоторых произведениях диалог, в том числе вступительный, имеет своеобразную форму – это диалог, в котором реплики одного из собеседников опущены. Они в скрытом виде содержатся в репликах повествователя. Опущенные реплики восстанавливаются по вопросам-переспросам, повторам (типа: "Вот вы говорите, что..."), по некоторым репликам угадываются жесты собеседника, его реакции.

В абсолютном начале произведения реплики "одностороннего" диалога указывают на ситуацию общения, по ним в той или иной мере восстанавливаются реплики и личность говорящих. В других случаях этой же цели служат обращения к слушателю, который до того не был ни назван, ни обрисован и не охарактеризован никакими другими средствами. Имплицитные реплики и обращения берут на себя функцию вводного рассказа, который предваряет рассказ от первого лица, и используются одновременно, дополняя друг друга.

С этой точки зрения представляют интерес три повести Гоголя: "Вечер накануне Ивана Купала", "Пропавшая грамота" и

"Заколдованное место". Все они имеют подзаголовок "Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви". Если в "Вечере накануне Ивана Купала" рассказчик представлен как конкретное лицо, а ситуация речи изображена непосредственно, то в "Пропавшей грамоте" – и на рассказчика, и на ситуацию речи, и на сказ как форму организации повествования, указывают формы речи. "Пропавшая грамота" начинается с имплицитного указания на ситуацию речи: "Так вы хотите, чтобы я вам еще раз рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой?". Вопрос, начинающий сказ, – переспрос, предполагающий чужую речь, которая остается за текстом. За текстом остается и реплика, от которой отталкивается рассказчик в "Заколдованном месте", начинающемся с обращения к неназванным собеседникам: "Ей-Богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай да и рассказывай, и отвязаться нельзя! Ну, извольте, я расскажу, только, ей-ей, в последний раз". Собеседники рисуются как присутствующие при рассказе. Иллюзия непосредственно развертывающейся речи поддерживается и обращением, перебивающим начавшийся рассказ и изображающим поведение слушателей: "Дед был еще тогда жив и на ноги, – пусть ему легко икнется на том свете, – довольно крепок. Бывало задумает...

Да что ж эдак рассказывать? Один выгребает из печки целый час уголь для своей трубки, другой зачем-то побежал за комору. Что, в самом деле!.. Добро бы поневоле, а то ведь сами же напросились. Слушать так слушать!".

Отправной точкой собственно рассказа становится мнение, высказанное кем-то из собеседников до начала произведения, как бы за пределами текста, и воспроизведенное как цитата: "Да, вот вы говорили насчет того, что человек может совладать, как говорят, с нечистым духом. Оно, конечно, то есть если хорошенько подумать, бывают на свете всякие случаи... Однако ж не говорите этого. Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит; ей-Богу, обморочит!".

Указания на ситуацию речи присутствуют в виде обращений к слушателю. С такого диалога начинается рассказ Куприна "Чары": " – Неужели вам до сих пор не наскучило приставать ко мне с одним и тем же вопросом?.. А еще называете себя моим верным другом... Разве верные друзья бывают так нескромны, чтобы спрашивать у женщины, кого она в своей жизни любила? Что вы говорите? Ревность? Ай, ай, ай! Как не стыдно! Разве вы не помните нашего уговора, что после первого намека с вашей стороны

на нежные чувства я отзываю послов и объявляю между нами войну?

А впрочем... возьмите щипцы и помешайте уголья в камине... Впрочем, если уж на то пошло, я расскажу вам трагикомическую историю моего первого увлечения. Только я заранее беру с вас слово не смеяться... Это было бы мне очень грустно". Собственно рассказ перебивается обращениями к собеседнику: "Дальше представьте себе наивную, только что начавшую выезжать девушку-институтку, с головой, набитой романтическим вздором, жаждой необычайного и возвышенного... Одним словом, завязка для вас выяснилась. Не правда ли?".

Вступительный диалог, предваряющий рассказ от первого лица, принадлежащий одному из собеседников, может иметь и достаточно развернутый характер. В рассказе Бунина "Постоялец" акцент сделан на репликах-ответах, в скрытом виде передающих вопросы. Первая часть рассказа распадается на несколько реплик рассказчицы, по которым угадываются опущенные вопросы ее собеседника, уговаривающего сдать ему комнату. Рассказ начат прямо с ответа: "Нет, батюшка, нет, теперь не сдается". Последующие семь отрезков текста также представляют собой ответы на пропущенные, но в скрытом виде присутствующие вопросы собеседника: "Извозчик сказал вам правду, у нас жили. Мы, действительно, прежде иногда сдавали, ну, а теперь решили совсем не сдавать, – ни за какую цену. И не просите – никак не можем. Вы меня, пожалуйста, извините, вы, я вижу, господин приятный и приличный, но что же делать?" и т.д.

В некоторых произведениях сфера использования диалога с имплицитными репликами шире, он не только вводит рассказ от первого лица (сказ), но и последовательно перебивает его. Рассказ распадается на фрагменты разной величины, в разной степени связанные с репликами диалога.

Рассказ Бунина "Слава" состоит из нескольких небольших рассказов о разных людях. Каждый из них начинается с обращения к слушателю, которое предполагает, что разговор продолжается: "– Нет-с, сударь мой, русская слава вещь хитрая! До того хитрая, что об ней следовало бы целое исследование написать. Тут, по-моему, даже один из ключей ко всей русской истории. И вообще, вы меня простите, вы еще молодо-зелено. Вы лучше слушайте мое готовое. Я в свободное время очков не снимаю, сорок лет сохну над книгами, да и жизненный опыт некоторый имею, с любым Ключевским могу кое в чем потягаться, – вы на то не глядите, что перед вами второсортный букинист. А уж про этих Божьих людей и говорить нечего. Это даже моя специальность".

Иллюзию непосредственно разворачивающегося рассказа поддерживают обращения к слушателю: "До того, понимаете, упарился, что даже шепчет...", "но что же вы думаете?".

Обращения к слушателю и вопросы-переспросы указывают на характер речи собеседника, остающейся за текстом: "Вы не верите? Думаете, что не может же быть, чтобы двадцать лет почитали как икону, только за то, что может человек ведерный самовар охолостить?", "Обыкновенный мошенник? Разумеется. Ну, а слава-то?".

Диалог с пропущенными репликами не столько движет сам рассказ, сколько рисует обстановку, в которой происходит действие, поведение рассказчика и его собеседника. Начало рассказа Куприна "С улицы" рисует ситуацию речи как продолжающийся диалог: "Да, совершенно верно. Это вы совершенно правильно определили, господин... извините, не имею высокой чести знать ваше имя, отчество... Главная причина, отчего я погиб и теперь так низко пресмыкаюсь – это слабость моего характера". Повествование человека с улицы перебивается обращениями к неназванному собеседнику, по которым восстанавливается ситуация речи – дело происходит в кабачке, за кружкой пива. По отражениям в речи рассказчика восстанавливаются и отдельные реплики и жесты слушателя и других действующих лиц – буфетчика, хозяина: "Слушаю-с, господин буфетчик. Виноват, сам знаю, что в таком месте, и вдруг – куплеты. Не буду больше, молчу. Да. Так вот. Вы меня извините пожалуйста, господин. Если по-настоящему рассуждать, то я с вами и в одной комнате быть недостоин. Кто вы – и кто я! Но вы чувствуете сострадание к человеку, убитому судьбой, и даже не побрезговали посадить с собой рядом. Позвольте, я вам за это ручку поцелую. Ну, ну, ну, не буду... Не сердитесь, извините", "Вы уж не сердитесь, но я еще раз злоупотреблю вашей гуманностью. Знаете: ночлежка, завтра рюмку водки, пожевать что-нибудь... О, куда же мне так много!.. Ну, а впрочем, мерси бьен", "Куда я пойду? Да, пока что на улицу. Я – человек с улицы. Не скрою от вас, что, по щедротам вашим, завинчу сегодня в какую-нибудь веселенькую трущобку. Вы говорите – подняться? Э-эх, что там! Мой цикл свершен окончательно, и никуда мне больше нет ходу, кроме улицы".

Рассказ Куприна "Ю-ю" начинается с обращения, по характеру которого становится ясно, что это не начало разговора, что ему предшествовала реплика или реплики второго собеседника, маленькой девочки Ники: "Если уж слушать, Ника, то слушай внимательно. Такой уговор. Оставь, милая девочка, в покое скатерть и не заплетай бахрому в косички...". Местоимение, с

которого начинается собственно повествование, также указывает на то, что предмет речи, еще не известный читателю, уже назван и известен слушателю: "Звали ее Ю-ю".

Рассказ содержит еще несколько обращений разного характера. В форме обращений рисуется поведение Ники: "Ника, вынь указательный палец изо рта. Ты уже большая. Через восемь лет – невеста. Ну, что если тебе навяжется эта гадкая привычка?..", "Ника, спусти с колен Бобика. Неужели ты думаешь, что щенячье ухо это вроде ручки от шарманки? Если бы так тебя кто-нибудь крутил за ухо? Брось, иначе не буду рассказывать". Обращения не только начинают развернутые фрагменты текста, но и разрывают повествование, создавая иллюзию непроизвольности и естественности речи: "А какие они... Ника, не жуй бумагу. Выплюнь... А какие они славные отцы и матери, если бы ты знала!". В одном из фрагментов кроме обращения присутствует еще и отрезок скрытого диалога: "Ну, скажи, видала ли ты когда-нибудь еще такую непоседу и егозу, как ты, Ника? Зачем ты нажимаешь мизинцем на веко? Тебе кажутся две лампы? И они то съезжаются, то разъезжаются? Никогда не трогай глаз руками...". И наконец, как самостоятельный отрезок текста выделен ответ на опущенную реплику Ники, возвращающую сбившегося рассказчика к основной теме: "Ах, ты все-таки не позабыла про кошку?". В этот ряд включаются и более обычные формы обращения к собеседнику: "Дальше, милая моя Ника, я тебе расскажу о таких вещах, которым, пожалуй, ты и не поверишь", "Послушай, Ника, как это было". Эти обращения и отражения диалога перебивают и расслаивают собственно повествование, поддерживая иллюзию непосредственного общения со слушательницей.

Адресованный характер повествования в разной мере влияет на структуру текста. В некоторых произведениях роль обращений к слушателю, который остается за кадром, ограничивается тем, что поддерживает иллюзию общения. В других случаях имплицитно выраженные реплики собеседника определяют развитие мысли у говорящего. Рассмотренные принципы воспроизведения диалога и воссоздания обстановки рассказа лежат в основе целых произведений. Таков рассказ В.Дорошевича "В Татьянин день". Сюжет рассказа сводится к тому, что адвокат отправляется в ресторан отмечать Татьянин день, а затем переезжает из ресторана в ресторан, произносит речи и возвращается домой в таком виде, что не узнает свою жену. Все это изложено в форме диалога с имплицитно выраженными репликами без единого вмешательства собственно повествовательного текста. Своеобразие рассказа в

том, что у одного говорящего несколько сменяющих друг друга собеседников. Некоторые фрагменты начинаются с обращений, по характеру которых восстанавливается ситуация речи, угадывается социальная принадлежность собеседников и их отношение к говорящему: "Онисим, в Эрмитаж!", "Здравствуй, Герасим!", "Иван Иванычу! А, Семен Семеныч!", "Ваше превосходительство, выпьем!" и т.д. Часть реплик играет роль собственно повествования, информируя читателя о поведении персонажа и его окружающих: "Ну, ну, не буду петь! Не нужно и не нужно!", "Я и не ору", "Нет, не желаю идти за стол!". По репликам, которые представляют собой ответы на реплики, остающиеся за кадром, легко восстанавливается весь диалог и собственно событийная сторона рассказа: "Позвольте, почему везде ноги? Ни одного лица и одни ноги! Все вверх ногами стали? Почему ноги? А почему здесь темно? Ах, под столом? Понимаю! Понимаю! Протестующую личность под стол спрятали? Неудобно вам?! Неудобно?! Подлецы! Подлецы!".

Как диалог с пропущенными репликами строится часть рассказа А.Аверченко "Самоновейшие воспоминания о Чехове" – "Писатель Деревянкин в гостях у Чехова". По репликам Деревянкина угадываются реплики и поступки других действующих лиц: " – Скажите, Антон Петрович сейчас дома? Павлович? Почему же Павлович? Отца Павлом звали? Ну, это еще не доказательство.

Вы говорите, нет дома. А чей же это профиль я вижу там, над письменным столом? Стыдно врать, девушка. Такая молодая – и уже врешь. Скажу твоему барину, он тебя и прогонит.

Что? Нет, я прямо к нему в кабинет пойду".

Вопросы-переспросы, повторы, обращения создают диалогическую рамку, в которую заключены рассуждения Деревянкина: "Скажите, что такое вышло с вашей "Чайкой"? Говорят, прежестоко провалилась... Что? Почему неприятно вспоминать? Наплюйте! Вон когда у меня провалилась в Останкине "Звоны женского сердца" – что ж я страдал или нет? Нет!".

Сходный принцип организации текста используется в рассказе М.Кольцова "Иван Вадимович – человек на уровне", представляющем собой восемь небольших сценок. Главный герой показан в разных ситуациях, которые прямо охарактеризованы повествователем: "Иван Вадимович хоронит товарища", "Иван Вадимович принимает гостей", "Иван Вадимович распределяет" и т.п. Сценка "Иван Вадимович на линии огня" представляет собой развернутое выступление перед подчиненными, сценка "Ивану Вадимовичу не спится" – внутренний монолог. Остальные шесть сценок представляют собой диалоги с имплицитными репликами

разных собеседников: жены, сына, сослуживцев, секретарши, знакомого и т.д. Часть сценок начинается с прямых обращений, часть – с вопросов-переспросов: "Шолохов? Конечно, читал, Не все, но читал. Что именно – не помню, но читал. "Тихий Дон" – это разве его? Как же, читал", "Кто, я? Это вам приснилось. В Камерном театре? Я вообще туда не хожу".

Развертывание сценок определено имплицитно присутствующей ситуацией речи, однако в каждой из них диалогическое начало играет разную роль, как и собственно повествование. В сценке "Иван Вадимович рассказывает один случай" преобладает собственно повествование. Здесь обращение к слушателю и скрытый диалог с ним сконцентрированы в начале. В других сценках реплики необозначенного персонажа рассредоточены по всему тексту, определяя характер его развития. В обнаженном виде этот принцип применен в сценке "Иван Вадимович любит литературу", которая распадается на четыре отрывка. Каждый из них вводится вопросом-переспросом: "Шолохов? Конечно, читал", "Данные? Что значит данные?", "Фадеев? Это какой?", "Издания "Академии"?".

Фрагменты некоторых сценок представляют собой развернутый диалог с имплицитно выраженными репликами. Например, в сценке "Иван Вадимович лицом к потомству": "Бьюик? Какой "бьюик"? Почему у меня нет "бьюика"? Что за манера перескакивать с одного на другое! А на что он мне, "бьюик"! Разве я на плохой машине езжу? Витька? Ну и что же, что хвастался. Витькин папа – член президиума, у них для президиума получено четыре новых "бьюика"... Почему я не член президиума? Да мало ли почему... Звал покататься на "бьюике"? Не смей, слышишь, я тебе запрещаю. Не навязывайся. Витькин папа рассердится, я вовсе не хочу с ним ссориться из-за тебя. Разве папа тебя приглашал кататься?".

Сказ такого типа не только имеет самостоятельность, но и включается в более сложные построения. Книга И.Шмелева "Лето Господне" представляет собой воспоминания о давно прошедших годах и событиях и написана от первого лица в форме настоящего исторического времени ("Я просыпаюсь от резкого света в комнате: голый какой-то свет, холодный, скучный. Да, сегодня Великий пост"). В нее включена главка "Рождество", которая начинается с обращения к слушателю-мальчику: "Ты хочешь, милый мальчик, чтобы я рассказал тебе про наше Рождество. Ну, что же... Не поймешь чего – подскажет сердце. Как будто я такой, как ты. Снежок ты знаешь? Здесь он – редко, выпадет – и стаял. А у нас, повалит, – свету, бывало, не видать,

дня на три". Это начало построено как продолжение диалога, предполагающее обращение мальчика (*расскажи...*).

И в дальнейшем поддерживается иллюзия диалога. Ее, во-первых, создают обращения к мальчику: "Рябчик идет, сибирский, тетерев-глухарь... знаешь, рябчик! Пестренький такой, рябой... ну, рябчик!", "А площадь эта... – как бы тебе сказать?.. – да попросторней будет, чем... знаешь, Эйфелева-то башня где?".

Во-вторых, сказ содержит передачу вопросов мальчика, вопросы-переспросы и другие сигналы, указывающие на пропущенные реплики мальчика: "И тянутся обозы – к Рождеству. Обоз? Ну, будто, поезд... только не вагоны, а сани", "Все распродадут, и сани, и лошадей, закупят красного товару, ситцу, – и домой, чугункой. Чугунка? А железная дорога".

В одном из фрагментов разные средства передачи имплицитного диалога сконцентрированы. Включено и косвенное указание на реакцию слушателя: "Волсви?.. Значит, мудрецы, волхвы. А, маленький, я думал – волки. Тебе смешно? Да, добрые такие волки, – думал. <...> И вот, подходят волки. Их у нас в России много! Смотрят, а войти боятся. Почему боятся? А стыдно им... злые такие были. Ты спрашиваешь – впустят? Ну, конечно, впустят. Скажут: ну, и вы входите, нынче Рождество! И звезды... все звезды там, у входа, толпятся, светят... Кто, волки? Ну, конечно, рады".

Таким образом, параллельно текстам, основанным на диалоге, развиваются тексты, в которых диалог выражен имплицитно. Не выходя за пределы одного типа повествования, организованного речью одного повествователя, писатель передает содержание, которое обычно распределено между повествователем и разными персонажами.

И, наконец, рассказ от лица конкретного рассказчика (и сказ в том числе) представляет собой монолитное образование, имеющее самостоятельный характер и не связанное с ситуацией речи. Характер повествователя определяется формами речи: "У нас, на краю села, жил мужик Карней; он ни роду, ни племени не имел; при нем находился только его сынишко лет десяти. У Карнея был дом, очень чуден! Ни тебе соломы на нем, ни жерди. Один угол в срубе поднимался вверх, – Карней его взял да скрутил веревками. Зимою снег валил в избу. Зимою Карней редко жил дома, а спасался кое у кого у соседей" (Н.Успенский, "Бобыль"), "Моя жизнь хорошая была, я, чего мне желалось, всего добилась. Я вот и недвижным имуществом владаю, – старичок-то мой прямо же после свадьбы дом под меня подписал, – и лошадей, и двух

коров держу, и торговлю мы имеем. Понятно, не магазин какой-нибудь, а просто лавочку, да по нашей слободе сойдет. Я всегда удачлива была, ну только и характер у меня настойчивый" (Бунин, "Хорошая жизнь"), "Крошили мы шляхту по-за Белой Церковью. Крошили вдосталь, аж деревья гнулись. Я с утра отметину получил, но выкамаривал ничего себе, подходяще. Денек, помню, к вечеру пригибался. От комбрига я отбился, пролетариату всего казачишек пяток за мной увязалось. Кругом в обнимку рубаются, как поп с попадьей, юшка из меня помаленьку капает, конь мой передом мочится" (Бабель, "Конкин").

Повествование от лица рассказчика не ограничивается воспроизведением внешней, произнесенной речи, оно расширяет свои возможности, распространяясь на изображение речи внутренней. В форму сказа облекается внутренний монолог. Как сказ-внутренний монолог, чередующийся с драматизованными разговорами, строится рассказ В.Одоевского "Живой мертвец": "Помню: вчера я был очень здоров и весел и в вист играл, и очень счастливо; вот вижу, куда и деньги положил, – и поужинал с аппетитом, и поболтал с приятелями о том о сем, и почитал на сон грядущий, и заснул крепко, – как вдруг ни с того ни с сего тяжко, тяжко... хочу вскрикнуть – не могу... Потом ничего не помню да вдруг и проснулся... то есть какое проснулся <...> то есть очутился здесь...".

В других своих проявлениях рассказ может быть ориентирован на чужую точку зрения и чужую речь, которая существует только в сознании рассказчика. Воображаемая чужая точка зрения тем не менее направляет развитие его мысли, превращая сказ в диалог. С такой воображаемой чужой речи начинается "Предисловие" к "Вечерам на хуторе близ Диканьки": "Это что за невидаль: "Вечера на хуторе близ Диканьки"? Что это за "Вечера"? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава Богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарало пальцы в чернилах! Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими! Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее". Слышало, слышало вещее мое все эти речи еще за месяц!".

Сказ и в дальнейшем повернут к воображаемому читателю-слушателю, обращения к которому переслаивают отрезки повествовательного характера. Поскольку роль собственно повествовательного начала в "Предисловии" не велика, возникает своеобразная разновидность сказа – сказ-внутренний диалог.

Внутренний монолог несет на себе печать диалога. "Рассказчик как бы расщепляется на несколько диалогических начал, он то обращается к себе самому, то вступает в воображаемый диалог со слушателем, с миром вообще, то просто описывает события или обстоятельства, предшествующие им или объясняющие их, то мысленно обращается к действующим лицам" (Кожевникова Кв. 1970, 140).

Воображаемыми точками зрения воображаемых собеседников насыщены "Записки из подполья" Достоевского. Как писал М.М.Бахтин, "герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения "третьего" (Бахтин 1972, 89). Повествование постоянно перерезается воображаемыми реакциями собеседников: "Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать", "Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется...", "Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить насчет деятелей, да еще из форсу дурного тона гремлю саблей, как мой офицер" и т.п. Иногда они облекаются в форму воображаемой речи. Диалог выходит на поверхность: " – Ха-ха-ха! да вы после этого и в зубной боли отыщете наслаждение! – вскрикнете вы со смехом.

– А что ж? и в зубной боли есть наслаждение, – отвечу я".

"Кроткая" Достоевского – сказ, произнесенный молча. Слушатель в "Кроткой" – неперсонифицированное множество людей, которое иногда приобретает конкретные очертания – судьи, и в конечном итоге весь мир: "Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что не признаю ничего. Судья крикнет: "Молчите, офицер!" А я закричу ему: "Где у тебя теперь такая сила, чтобы я послушался? Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь". В то же время необозначенный собеседник – второе "я" героя, которое как бы отторгнуто от него и перенесено во вне. Рассказ героя строится одновременно и как самооправдание, и как самообвинение. Он постоянно соотносится с чужой точкой зрения, присутствующей в сознании как возможное противослово. Ориентация на нее и организует во многих частях этот монолог-диалог: "Тишина продолжалась, и вдруг я ощутил у виска, у

волос моих, холодное прикосновение железа. Вы спросите: твердо ли я надеялся, что спасусь? Отвечу вам, как перед Богом: не имел никакой надежды, кроме разве одного шанса из ста. Для чего же принимал смерть? А я спрошу: на что мне была жизнь после револьвера, поднятого на меня обожаемым мною существом? <...> Но вы зададите опять вопрос: зачем же ее не спас от злодейства? О, я тысячу раз задавал себе потом этот вопрос<...> И почем вы знаете, хотел ли бы еще я тогда кого спасти?". Диалогичность сознания героя, о которой писал М.М.Бахтин (Бахтин 1972, 348), делает внутренний монолог героя внутренним диалогом.

Рассказ от первого лица (сказ), передающий внутренний монолог, встречается и в советской прозе. Специфический "внутренний" характер сказа выражается, в частности, в том, что реплики диалога, свидетелем или участником которого был рассказчик, сопровождаются его комментариями: " – Наши к Ростову подошли, – говорит старшина. <...> У тебя вон какая физиономия жизнерадостная. А нас все меньше и меньше. И этот песочек моздокский скрипит на зубах у меня и скрипит на душе. Дал бы ты мне, старшина, сапоги, что ли" (Б.Окуджава, "Будь здоров, школяр"). Такие осложненные формы рассказа от лица повествователя встречаются сравнительно редко.

Сказ, изначально связанный с диалогом, стремится выделиться из него и приобрести самостоятельность и независимость. Диалог, придавая естественность всему построению, иллюзию достоверности непосредственного возникновения речи, в то же время размывает единство сказа. Противоречие между сказом и диалогом разрешается в неканонических формах сказа, в которых диалог принимает нестандартные формы, а именно форму внутреннего или одностороннего диалога. Оставаясь в рамках одного субъектного плана, произведение в то же время включает в себя и диалог, хотя и в преобразованном виде.

Языковое оформление сказа

Книжный рассказ от первого лица и сказ сосуществуют в творчестве одного писателя. Сказ – лишь одна из форм, в которую облечены рассказы Лескова. На другом полюсе – рассказы, имеющие явно выраженный книжный характер. У Тургенева подавляющее большинство рассказов от первого лица облечено в

формы книжной речи. В то же время на протяжении всего его творчества используются и формы сказа ("Уездный лекарь", "Собака", "Часы", "Рассказ отца Алексея"). У Чехова также преобладают несказовые произведения от первого лица ("Устрицы", "Рассказ г-жи NN", "Страх", "Рассказ неизвестного человека", "Дом с мезонином"). На другом полюсе – "Торжество победителя", "Происшествие" (с подзаголовком "Рассказ ямщика"). У Бунина часть рассказов от первого лица ориентирована на книжную речь, часть представляет собой сказ ("Хорошая жизнь").

Двойственная задача сказа – с одной стороны, создание иллюзии произносимой речи, с другой – создание иллюзии социально определенной речи, обусловливает два ряда элементов, его составляющих. Одни из них обусловлены введением рассказчика как такового и принадлежат сказу как типу повествования, как особой форме его организации. Это прежде всего интонации устной речи и разнообразные средства, указывающие на специфический характер повествования: обращения к слушателю, реальному или воображаемому, экспрессивные средства, придающие речи личную окраску, своеобразные способы объединения отдельных отрезков высказывания, создающие впечатление непосредственного возникновения и развертывания речи. Другие элементы сказа обусловлены типом рассказчика (прежде всего это лексические средства). Это не значит, что эти два ряда элементов как-то разъединены в повествовании. Все они создают иллюзию сказа, но выбор и предпочтение некоторых конструкций определенным образом характеризуют и рассказчика. Например, у Лескова роль глагольных междометий и присоединительных конструкций с союзом "а" возрастает тем более, чем менее интеллигентен рассказчик.

Соответственно и книжный элемент в сказе имеет разную природу. Он появляется и потому, что сказ не создается "сплошной материей говоренья" (Виноградов 1980, 49), а использует лишь отдельные сигналы устной речи (то есть входит в сказ как тип повествования) и связан с особенностями речи конкретного рассказчика – образованный рассказчик тяготеет к формам книжной речи, а "простонародный" к формам разговорной речи.

Сказ складывается из разнотипных составных частей, в первую очередь из повествования и диалога, который, так же, как и другие формы передачи чужой речи, может нести на себе явную печать пересказа. В более сложных случаях в сказ включается описание и рассуждение. Распределение книжного и разговорного начал в разных составных частях сказа может не совпадать. Одни из них более книжны, другие более разговорны. Однако границы

между ними в сказе неустойчивы, размыты, что не дает построениям, выполненным в разных стилистических ключах, обособиться друг от друга, замкнуться в себе (резкий контраст между разнотипными построениями может становиться сигналом перехода от одного типа повествования к другому, от одного повествователя к другому, как это происходит в "Левше" Лескова (Виноградов 1959, 27).

Внутри сказа выделяются чистые и смешанные фрагменты текста. Одни из них укладываются в одну из разновидностей речи – книжную или разговорную, другие совмещают в себе черты той и другой. Контексты смешанного характера строятся по-разному в зависимости от того, какому началу принадлежит ведущая роль в каждом конкретном случае. Смешанные контексты представляют собой либо включение книжного в разговорное окружение или присоединение книжного к разговорному, либо, наоборот, присоединение разговорного к книжному или включение разговорного в книжное. Чем более выражено и самостоятельно книжное начало, тем богаче возможности его взаимодействия с разговорным, тем разнообразнее типы сочетаний разных начал.

В конечном итоге в сказе в целом книжные формы синтаксиса, сколь бы большое место они ни занимали, существуют в окружении разговорных элементов, в то время как в книжном повествовании от первого лица разговорные элементы – лишь следы устности на фоне книжного синтаксиса, определяющего тональность повествования.

Степень выраженности разных начал в сказе и, соответственно, колебания между разговорным и книжным внутри заданного типа повествования, подчиняются определенным закономерностям, различным у разных писателей и в разное время.

Путь развития сказа был далеко не прямым. Сказ как двуединство устного и чужого слова складывается не сразу. Установка на рассказ и социально определенного рассказчика возникает раньше, чем приобретает адекватное словесное выражение. Поначалу она облекается в очень условную речевую форму. Основу рассказа от первого лица, кому бы он ни принадлежал, составляет книжная речь. В нее с большим трудом проникают характерологические средства. Свидетельство этого – повесть М.Чулкова "Пригожая повариха", которую исследователи (А.В.Горшков, В.Ю.Троицкий и др.) считают одним из ранних сказов, сатирические произведения Н.Новикова и Д.Фонвизина (Каргашин 1990, 121).

История сказа – это движение от книжности к разговорности, которое в конечном итоге приводит к тому, что устная речь

начинает передаваться сплошной или почти сплошной "материей говоренья".

Гоголь, сказ которого активно обращен к слушателю, реальному или фиктивному, и учитывает его реакции, сразу же вводит в стихию разговорной речи. Уже первые фразы задают тональность текста: "Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда? Пожалуй, почему же не потешить прибауткой? Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете!" ("Пропавшая грамота"), "С этой историей случилась история: нам рассказывал ее приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка. Нужно вам знать, что память у меня невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, все одно. То же самое, что в решето воду лей" ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка").

В самих формах речи заключено указание и на ситуацию речи, и на сказ как тип повествования, и на рассказчика. Это особенно важно при построении образа рассказчика, который, как Рудый Панько, никаким другим способом, кроме речи, себя не проявляет.

Появление сигналов устной речи именно в этих отрезках повествования становится легко объяснимым, если сравнить сказ Гоголя с построением рассказа у его предшественников и современников. Рассказчик и обращения к читателю или слушателю как одно из проявлений его личности – общая черта повествования у многих писателей-романтиков. Однако и сам рассказчик, и читатель, к которому обращено повествование, – величины достаточно условные, так же, как и формы речи, которые лишены социальной определенности и конкретности, даже если рассказчик наделен четкой социальной характеристикой.

У Гоголя рассказчик "стремился к объективации, к обоснованию своего образа как типического; как следствия данной исторической и социальной среды" (Гуковский 1959, 210). В связи с этим Гоголь не только наделяет речь рассказчика социальной характерностью, но и переосмысливает традиционные приемы введения рассказчика. Это ярче всего обнаруживается в тех фрагментах произведения, где лицо рассказчика в первую очередь проявлялось и у других писателей. Облик рассказчика, ситуация речи и формы речи в сказе Гоголя приводятся в соответствие друг с другом.

Распределение книжных и разговорных элементов, колеблющееся в разных сказах и даже в сказах одного рассказчика, связано с общей художественной направленностью сказа. С этой

точки зрения интересны сказы, принадлежащие одному и тому же лицу, но решенные в разных ключах – трагическом ("Вечер накануне Ивана Купала") и комическом ("Пропавшая грамота", "Заколдованное место").

В "Вечере накануне Ивана Купала" история Петро, Пидорки и Басаврюка перебивается бытовыми отступлениями рассказчика – образуется двуслойное повествование, разные части которого строят контрастные стилистические средства.

Разговорные конструкции, в которых явственно обозначены интонации устной речи, задающие с самого начала тон повествования, соотносятся с аналогичными конструкциями в других частях сказа. Разговорные элементы последовательно сконцентрированы во внесюжетных отступлениях (обращениях к слушателю, комментариях к рассказу и т.п.), в которых наиболее отчетливо проявляется лицо рассказчика и как субъекта речи, организующего сказ, и как носителя социально определенных форм речи.

Сфера применения разговорных конструкций расширена благодаря своеобразной осложненной организации сказа, который включает в себя изображение с точки зрения персонажа, хотя сказ как форма, замкнутая сознанием рассказчика и организованная единой точкой зрения, в принципе исключает выходы в сферу чужой психологии. Изображение, организованное пространственной точкой зрения персонажа, включает в себя его несобственно-прямую речь, которая оформляется разговорными конструкциями: "Полно горевать тебе, козак! – загремело что-то басом над ним. Оглянулся: Басаврюк! у! какая образина! Волосы – щетина, очи – как у вола!", "Петро хотел было спросить... глядь – и нет уже его. Подошел к трем пригоркам; где же цветы? Ничего не видать". Передавая внутреннюю речь персонажа, эти конструкции одновременно поддерживают иллюзию устного повествования. Аналогичные конструкции в книжном повествовании, отражающем точку зрения персонажа, этой функции не имеют.

В то же время собственно повествовательные части рассказа строятся как книжные: "Ведьма вырвала у него цветок из рук, наклонилась и что-то долго шептала над ним, вспрыскивая какою-то водою. Искры посыпались у ней изо рта, пена показалась на губах. "Бросай!" – сказала она, отдавая цветок ему. Петро подбросил, и – что за чудо? – цветок не упал прямо, но долго казался огненным шариком посреди мрака и, словно лодка, плавал по воздуху; наконец потихоньку стал спускаться и упал так далеко, что едва приметна была звездочка, не больше макового зерна".

Закрепление книжных и разговорных средств за разными составными частями сказа нарушается, так как сами эти составные части могут пересекаться, совмещаться в пределах небольшого фрагмента текста, в результате чего возникают отрезки смешанного характера. Например, единое синтаксическое целое, книжное по своему строению, разрывается конструкциями разговорной речи, содержащими обращения к слушателю или попутные замечания рассказчика: "Тетка покойного деда рассказывала, – а женщине, сами знаете, легче поцеловаться с чертом, не во гнев будь сказано, нежели назвать кого красавицею, – что полненькие щечки козачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись Божьею росою, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком...", "Из закоптевшей трубы столбом валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей степи, и черт – нечего бы и вспоминать его, собачьего сына, – так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком метались по небу".

Подобные объединения играют в сказе двойственную роль. Поскольку они входят в сказ как тип повествования, при их помощи преодолевается замкнутость разнотипных фрагментов текста и поддерживается иллюзия непрерывности сказа. Поскольку речевые формы связаны с конкретной задачей данного произведения, стыки разностильных средств обостряют контраст между ними, через который в данном случае передается контраст между бытом и лирикой.

В комическом сказе "Пропавшей грамоты" разговорное начало, связанное с теми же сферами использования (обращения к читателю, несобственно-прямая речь персонажа), приобретает гораздо более развернутые и разнообразные формы. Собственно повествование в некоторых своих частях ориентировано на разговорную речь, хотя отдельные повествовательные и описательные фрагменты рассказа, обладающие известной самостоятельностью, оказываются не затронутыми воздействием разговорной речи. Еще меньше диапазон колебаний между книжным и разговорным началом в "Заколдованном месте". И, наконец, в "Повести о капитане Копейкине" последовательно осуществлен сказ от лица социально определенного рассказчика.

Развитие сказа в XIX в. идет в разных направлениях и связано с разными типами рассказчиков. С одной стороны, сказ опирается на широкий круг разнообразных характерологических средств, связанных с "нелитературным" рассказчиком.

Одновременно со сказом Гоголя существовал сказ других писателей: фольклорный сказ Даля, сказ Марлинского ("Замок Эйзен"), объединенные установкой на устную речь, но в достаточной мере социально неопределенные. Как показал В.Гофман, "Даль прибегнул к смешению различных – и противоречивых – стилистических планов. Смешение, сталкивание разных традиционных форм фольклорного сказа – сказочного, раешного, былинного, – с разговорно-речевыми элементами и со штампами письменно-литературной речи – прозаической и стихотворной, – было основным стилистическим приемом в сказках" (Гофман 1928, 252).

У Марлинского отправная точка другая – его сказ вырастает на основе романтической прозы, прослоенной просторечными элементами, отсылающими к заданному рассказчику ("один из наших капитанов, известный охотник до исторических былей и старинных небылиц"): "Ужасно! И теперь, когда я вздумаю о подобной кончине, то на мне проступает холодный пот и мертвеют ногти. Кажись, всех менее была виновата Луиза и всех более пострадала. Один Бог знает, что делает. Кровь на мужчине часто смывает его прежние пятна, а на женщине, почитай, хуже каиновой печати".

В "Рассказах русского солдата" Н.Полевого отдельные характерологические средства включаются в книжные фразы с подчинительными конструкциями, деепричастными и причастными оборотами: "Когда начал я ходить, и бегать, и говорить, зимой, примером сказать, день начинался у меня обыкновенно тем, что просыпался я рано, когда еще до света, с лучиной в светце, мать моя принималась топить печку. Мне было холодно лежа на печи, простывшей во время ночи, и еще мне страх как хотелось есть; я начинал хныкать и просить хлеба и наконец сползать с печи, потому что дым, расстилаясь облаком, мог задушить меня на печи". В других фрагментах сгущаются разговорные средства, имитирующие устное рассказывание: "В ближайшей деревне жила одна красотка, дочь тамошнего крестьянина. Ну, ваше благородие, дело прошлое, а, право, что за красотка такая была эта Дуняша – кровь с молоком – и такая же работница, как и дородница... Проклятое это дело – сердечная зазноба!" и т.п.

Вслед за этими попытками согласовать с речью заданный образ рассказчика, с одной стороны, и заданную форму (*рассказал...*), с другой, появляется сказ в чистом виде.

В реалистической литературе XIX в. сказ развивается как форма повествования, ориентированная не только на устную, но и на социально определенную речь. Рассказчик часто выступает как конкретное лицо, далекое от автора. Таков не только сказ у

Лескова, но и у Тургенева ("Уездный лекарь") (Виноградов 1969, 494-506), Достоевского, Салтыкова-Щедрина (рассказы подьячего в "Губернских очерках"), отчасти у позднего Даля ("Хлебное дельце"), Горбунова, Решетникова, Н.Успенского, Г.Успенского.

Социальная определенность рассказчика достигается не только речью, далекой от литературной. Печать социальной определенности несет на себе и рассказ, переданный литературной речью – это рассказ интеллигентного человека, принадлежащего к кругу, близкому автору. Это, однако, не значит, что рассказчик выражает авторскую точку зрения. Имитация литературной речи как характерологического средства играет важную роль в "Выстреле" Пушкина.

Особое место в этом процессе, по мнению В.В.Виноградова, принадлежит Тургеневу. Рассказы Тургенева с повествователем, речь которого близка авторской ("Андрей Колосов", "Жид", "Ася" и другие), противостояли рассказам и рассказчикам Марлинского. "Форма сказа давала возможность автору отметать высокую фразеологию сентиментально-романтического и вообще книжно-риторического повествовательного стиля, приспособлять лишь отдельные ее элементы к стихии интеллигентско-разговорной речи и к реалистической манере воспроизведения, освобожденной от "низкой" струи городского просторечия, от мещанской речевой стихии. То, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, потом стало нормой письменной литературной речи" (Виноградов 1971, 124). Подчеркнутая литературность изложения может приобретать у Тургенева дополнительную мотивировку. Например, "Гамлет Щигровского уезда" Василий Васильевич "Гегеля изучил", "знает Гете наизусть", "от скуки попытался было пуститься в литературу и даже послал статейку в журнал...".

Освобождение от приемов, характерных для Марлинского, происходит одновременно в двух разных повествовательных формах – в повествовании, обращенном к читателю, и в повествовании, обращенном к слушателю. "Сказовый" характер рассказов Тургенева становится явным, если сравнить их с рассказами Чехова, написанными от первого лица и лишенными сигналов устности.

Книжное и разговорное по-разному распределены не только у разных писателей, но и у одного писателя и даже в рамках одного рассказа. Разговорное – книжное – полюса, между которыми находятся смешанные построения, совмещающие в себе черты обоих стилистических ключей. Особенно разнообразны формы соотношения книжного и разговорного в рассказах Лескова. Хотя

типаж Лескова необычайно разнообразен, в наиболее обычных своих проявлениях сказ у Лескова складывается из экспозиции, содержащей сведения о рассказчике, его самохарактеристику, характеристики действующих лиц или указание на предмет рассказа, собственно повествования, излагающего какой-то эпизод, свидетелем или участником которого был рассказчик, и диалога. Эта простейшая схема может осложняться рассуждениями рассказчика, фрагментами рассказов других лиц.

В зависимости от распределения книжных и разговорных элементов, которое связано с характером рассказчика, рассказы Лескова можно в самом общем виде разделить на три типа: в одних преобладает разговорное начало ("Штопальщик", "Маленькая ошибка"), в других – книжное начало ("Железная воля", "На краю света"), в рассказах третьего типа объединяются разнообразные смешанные контексты. Хотя произведения каждого из этих типов характеризуются специфическими соотношениями книжного и разговорного начал, есть и некоторые общие закономерности в их распределении в разных композиционных единствах.

Сказ Лескова, как правило, связан с диалогом, представляя собой ответ на одну из его реплик, и адресован конкретному собеседнику или собеседникам, но обращения к слушателям не играют в нем такой большой конструктивной роли, как в сказе Гоголя. Стандартизованные сами по себе, эти обращения предполагают более нейтральные взаимоотношения между рассказчиком и слушателем, чем в сказе Гоголя, и равным образом используются и в разговорном, и в книжном повествовании. Интонация устной речи в сказе связана не с ними.

Изобилующий диалогами, а точнее пересказами диалогов, сказ Лескова во многих своих частях представляет собой сочетание реплики и ремарки, которая облекается в формы разговорной речи. Глаголы в прошедшем времени совершенного вида сочетаются с глаголом речи несовершенного вида настоящего времени. В этих частях сказы, принадлежащие разным рассказчикам, могут сближаться, приобретая однотипное оформление вне зависимости от того фона, на котором они существуют, и вне зависимости от облика рассказчика, которым может быть и штопальщик, и архиерей: "Дядя пустил еще барашка и говорит", "Дядя ее поднял и успокаивает", "Дядя стал обижаться и говорит", "Даже гостинник очнулся и говорит" ("Грабеж"), ср. ремарки у Гоголя: "Ивась!" – закричала Пидорка и бросилась к нему", " – А что ты обещал за девушку? – грянул Басаврюк и словно пулю посадил ему в спину".

Экспозиция сказа лишена той повышенной экспрессивности, которая характеризует соответствующие части гоголевского сказа, и развивается в рамках повествовательной интонации. Книжное начало в экспозиции, как правило, более выражено, чем при развертывании самого событийного ряда. Вот отрывки из рассказа "Грабеж". В экспозиции явно выражены книжные конструкции: "Отец мой скончался, когда мне пошел всего шестнадцатый год. Делом всем правила матушка Арина Леонтьевна при старом приказчике, а я тогда только присматривался. Во всем я, по воле родительской, был у матушки в полном повиновении".

Повествование гораздо более зависимо от разговорных элементов, которые могут составлять его основу. Специфический порядок слов, в частности, препозиция сказуемого, чередование разных видо-временных форм, стандартизованные конструкции разговорной речи (Шведова 1960), повторы, частицы, глагольные междометия, присоединительные связи между предложениями определяют своеобразие повествования: "Сидим мы раз с тетушкой на святках, после обеда у окошечка, толкуем что-то от божества и едим в поспе моченые яблоки, и вдруг замечаем – у наших ворот на улице, на снегу, стоит тройка ямских коней", "Побежали мы туда-сюда, в рыбные лавки и в ренсковые погреба, всего накупили и все посылаем в Борисоглебскую, в номера, с большими кульками. Сейчас самовары греть заказали, закуски раскрыли, вино и ром расставили и хозяина, борисоглебского гостинника, в компанию пригласили и просим...".

Один из устойчивых способов связи между предложениями – соединение их союзом "а": "А снег, как назло, еще сильней повалил; идешь, точно будто в горшке с простоквашей мешаешь: бело и мокро – все облипши. А впереди теперь у нас Ока, надо на лед сходить; а на льду пустые барки, и чтобы к нам домой на ту сторону перейти, надо сквозь эти барки тесными проходцами пробираться. А у подлета, который за нами следит, верно тут-то где-нибудь и его воровские товарищи спрятаны" ("Грабеж"), ср. в "Тупейном художнике": "А старичок-священник сробел, что ли, что дело плохо, – весь трясется перед дворецким и крестится и кричит скоренько <...> А сам как перекрестится, так пальцами через левое плечо на часовой футляр кажет, где я заперта <...> А поп опять замахал рукой <...> А с этим все себя другою рукой по карману гладит" и т.д.

Чередование повествовательных фрагментов и диалога в некоторых случаях и организует либо весь рассказ ("Штопальщик", "Маленькая ошибка"), либо большую его часть ("Грабеж"). Заполняя большие отрезки текста, разговорные построения

притягивают к себе и книжные конструкции, которые растворяются в общей стихии разговорности.

В более сложных случаях сочетание повествования и диалога или отдельные фрагменты повествования образуют в сказе своего рода центры разговорности. На другом полюсе находится речь книжная. Разговорные конструкции не только организуют самостоятельные фрагменты текста, но и включаются в контексты, в которых преобладает книжное начало. В результате взаимодействия разных начал возникают разнотипные смешанные контексты разной степени сложности.

Сказ может начинаться с фразы, книжной по своему строению, и только постепенно в нем накапливаются разговорные элементы, которые начинают определять тональность текста. Таково, например, начало рассказа "Бесстыдник", первая фраза которого могла бы стать и отправной точкой книжного рассказа: "Прибыв вскоре после Крымской войны в Петербург, я раз очутился у Степана Александровича Хрулева, где встретил очень большое и пестрое собрание; были военные разного оружия, и между ними несколько наших черноморцев, которые познакомились со Степаном Александровичем в севастопольских траншеях". В следующих фразах разговорные элементы представлены в виде отдельных вкраплений, то присоединяющихся к книжной фразе, то включающихся в нее. Рисунок фраз неустойчив: "Встреча с товарищами была для меня, разумеется, очень приятна, и мы, моряки, засели за особый столик; беседуем себе и мочим губы в хересе. А занятия на хрулевских встречах были такие, что там все по преимуществу в карты играли. <...> Ну, а мы, моряки, без карт обходились, а завели дискурс и, как сейчас помню, о чем была у нас речь: о книге, которая тогда вышла, под заглавием "Изнанка Крымской войны". Она в свое время большого шуму наделала, и все мы ее тогда только что начитались и были ею сильно взволнованы. <...> Естественное дело, что печатное обличение этих гадостей у каждого из нас возбудило свои собственные воспоминания и подняло давно накипевшую желчь: ну, мы, разумеется, и пошли ругаться. Занятие самое компанское: сидим себе да оных благодетелей из подлеца в подлеца переваливаем".

Разговорное начало как бы борется с книжным, чтобы на какое-то время стать определяющим: "А он заикнулся и опять за свое. А я ведь по глупости своей пылок, где не надо, да и разгорячен был всем этими воспоминаниями, и притом же я еще чертовски щекотлив, а Евграф Иванович меня этак как-то несмело, щекотно, пальцами за колено забирает, совершенно будто теленок мягкими губами жеваться хочет". В дальнейшем возвращаются

книжные построения, которые в свою очередь сменяются разговорными: "Игра перед ужином кончилась, и за столом стали рассчитываться; провиантщик был в огромнейшем выигрыше и вытащил из кармана престрашенный толстый бумажник, полнешенек сотенными, и еще к ним приложил десятка два выигрышных, и все это опять с тем же невозмутимым, но возмутительным спокойствием в карман спрятал. Ну тут и все встали и начали похаживать".

Такой колеблющийся рисунок характерен и для других рассказов Лескова. Отрезки текста, в которых преобладает книжное начало, чередуются с отрезками текста, в которых преобладает начало разговорное. При этом внутри отрезков, по преимуществу книжных, есть свои переходы от книжного к разговорному.

Книжный элемент в сказах Лескова неоднороден и в некоторых своих проявлениях очень специфичен: в "Запечатленном ангеле" на речи рассказчика лежит отпечаток стиля церковных книг. Бытовые предметы и действия называются церковнославянизмами: *плещи* (плещми пожимал), "а в *возглавии* древесный кругляк соломкой прикрыт", "на дощаной скамье без *возглавия*", "Этого страха я не выдержал и *возринулся* назад", "*утечем* отсюда без оглядки", "я положил не спать и блюсти первый просвет, чтобы *возбудить* отрока и бежать". В одной и той же ситуации употребляются параллельные обозначения – русское и старославянское: *лодка – ладья, деревья – древеса, свечи – свещи, краски – вапы:* "покинул больного Левонтия на том месте, где он лежал, да сам белки проворнее на дерево вскочил" – "покойного отрока Левонтия на земле бросил, а сам на древо вскочил", "Мы сели три человека в небольшую ладью... Переехавши, Марой и Лука оставили меня под бережком в лодке". Просторечное и старославянское сочетаются в одном контексте: "вокруг одни сосны и ели могучие, как аркефовы древеса, а отрок просто помирает".

В "Заячьем ремизе" переплетены просторечное, церковное и канцелярское, русское и украинское: "знал превосходно способ успешного ведения приказных дел, что было очень потребно в сношениях по письменной части", "имел его за инспектора для образования певчих", "вступил в свою должность совсем к оной воспитанием не приуготовленный" и т.п.

Одни и те же слова имеют то украинское, то русское обличье: *было – було, любят – люблят, скребутся – скробощут, злодіи – злодеи, бричка – брычка, листки, листки типографские – революционные бумаги – папирки – проклятые шпаргалки – проклятые бумажки, крепостные – крепаки, деньги – гроши, дедушка – дід – дідусь, чтобы – щобы, ибо – бо, мельница –*

млын, песня – пісня, поп – піп, маменька – мать – матерь – мамаша – мати, он кажет – так и говорит . Русское и украинское слова используются как синонимы в одном контексте: "пересматривать матузочки, или веревочки, на коих повешены висящие предметы", сосуществуют старославянское и русское: *ночь – нощь.*

Разностильные элементы сталкиваются друг с другом, образуя разнообразные комбинации: "схопив владыку за благословенную десницу, возгласил, как бы от Писания", "... архиерей созерцаний не обожал и не любил, чтобы прочие люди заносились в умственность, а всегда охотно зворочал с философского спора на существенные надобности", "ибо, як вам уже известно".

Многослойная и пестрая речь рассказчика явно тяготеет к усложненным построениям. Книжная конструкция заполняется резко характерологическими элементами разного происхождения: "Преудивительная история с покражей налима обнаружилась так, что хотели его вытягти, щоб уже начать огорчать его розгами, аж вдруг шворка, на которой он ходил, так пуста и телепнулась, бо она оказалась оборванною, и ни по чем нельзя было узнать, кто украл налима, потому что у нас насчет этого были преловкие хлопцы, которые в рассуждении съестного были воры превосходнейшие и самого Бога мало боялись, а не только архиерея".

Разные фрагменты повествования организуют и разные речевые средства, так что сказ Ономрия Перегуда состоит из стилистически контрастных отрезков текста. Одни из них ориентированы на книжную речь: "И, ох, как я после этой беседы в нощи одинок у себя плакал!.. Дождь льет, и молнья сверкает, а я то сижу, то хожу один по покою, а потом падаю на колени и молюсь: "Господи! Даруй же мне его и хоть единого сего сына погибельного", и опять в уме мечты мои безумны. И так много раз это, просто как удар помешательства, и я, с жаром повторивши, вдруг упал лицом на пол и потерял сознание, но вдруг новым страшным ударом грома меня опрокинуло, и я увидел в окне: весь в адском сиянии скачет на паре коней самый настоящий потрясователь весь в плаще и в шляпе земли греческой, а поза рожи разбойничья! После толикого времени зависти, скорби и отчаяния, и вдруг вот он! – он мне дарован и послан по моей пламеннейшей молитве и показан, при громе и молонье и при потоках дождя в ночи".

В других фрагментах преобладает разговорное начало: "Я так и завопил: – Христя! Христя! Аж она, проклятая баба, спит и не откликается. Ринулся я, як зверь, до ее комнаты и знову кричу:

"Христя!" и хочу, щоб ее послать враз, щоб Теренька сию минуту кони подал, и сказать в погоню, но только, прошу вас покорно, той Христины Ивановны и так уже в ее постели нема, – и я вижу, що она и грому и дождя не боится, а потиху от Тереньки из конюшни без плахты идет, и всем весьма предовольная...".

Сочетание разнотипных контекстов характерно и для других сказов Лескова. В "Очарованном страннике" небольшие отрезки текста несут на себе печать разговорности, все же они, вместе взятые, объединяются в развернутую фразу с развитым подчинением: "Я согласился и жил отлично целые три года, не как раб и наемник, а больше как друг и помощник, и если бы не выходы меня одолели, так я мог бы даже себе капитал собрать, потому что, по ремонтирскому заведению, какой заводчик ни приедет, сейчас сам с ремонтером знакомится, а верного человека подсылает к конэсеру, чтобы как возможно конэсера на свою сторону задобрить, потому что заводчики знают, что вся настоящая сила не в ремонтере, а в том, если который имеет при себе настоящего конэсера".

В то же время в сказе отражаются и построения, типичные для устной речи: "Я рассердился, взял да и вышвырнул его за окно. Ну, ничего; другой в гнезде остался, а этого дохлого откуда ни возьмись белая кошка какая-то мимо бежала и подхватила и помчала".

И, наконец, существует ряд произведений, в которых разговорность выражена очень слабо, а роль книжного начала возрастает до такой степени, что становится трудно однозначно определить тип повествования. Книжные средства оформляют относительно развернутые, замкнутые и самостоятельные фрагменты текста, оттесняя разговорные построения. Происходит объединение форм книжного рассказа, в котором разговорные элементы существуют лишь как следы устности на фоне книжного синтаксиса, определяющего тональность повествования, и фрагментов сказа. Основу рассказа "Железная воля" образует разветвленный книжный синтаксис, в атмосферу которого вводит уже самое начало рассказа: "Вскоре после Крымской войны (я не виноват, господа, что у нас все новые истории восходят своими началами к этому времени) я заразился модною тогда ересью, за которую не раз осуждал себя впоследствии, то есть я бросил довольно удачно начатую казенную службу и пошел служить в одну из вновь образованных в то время торговых компаний".

При изображении Гуго Пекторалиса преобладают книжные средства: "Здесь я должен заметить, что Гуго если не был скуп, то был очень расчетлив и бережлив, – и как бережливость его

имела целью накопление нужных ему трех тысяч талеров и сопровождалась его железною волею в преследовании этой цели, то она стоила самой безумной скупости".

На общем книжном фоне появляются конструкции разговорной речи, которые не только присоединяются к книжным построениям или включаются в них, но приобретают самостоятельное значение, оформляя замкнутые фрагменты текста, тональность которых меняется, приобретая черты бытового сказа: "Слез бедный Сафроныч с крыши, вошел в свое жилье, достал контракт со старым владельцем, надел очки – и ну перечитывать бумагу!"; – "Ах ты, волк тебя режь, как ты меня зарезал! – воскликнул бедняк Сафроныч и ну стучаться в забор к соседке", "Подьячий явился и ну низко-низко Пекторалису кланяться".

Иногда Лесков сознательно уходит от сказа в сторону промежуточного типа повествования, в котором совмещаются отдельные фрагменты разговорной речи и развернутые книжные построения, объединенные как разные проявления личности одного рассказчика и дополняющие друг друга.

С этой точки зрения интересно сопоставить рассказ "На краю света" с его первоначальной редакцией "Темняк". Изменения коснулись не только сюжета, расстановки действующих лиц, способа их обрисовки, который стал гораздо более детализированным, но и стиля изложения. Перестройка выразилась не только в появлении книжных отрезков текста, которых не было в первоначальной редакции (рассуждения рассказчика о вере и ее источниках, лирические описания природы и людей), но и, с одной стороны, в преобразовании в сторону большей книжности отрезков, насыщенных элементами книжной речи, с другой – в преобразовании в этом же направлении разговорных отрезков текста. Повествование, первоначально развивавшееся в рамках разговорной речи, приобретает книжный характер. Ср.: "Скользнула эта фигура по розовому нагорью к скату, где свет смирней – вижу, несомненно человек, но вместо головы у него что-то высокое этакое и белое, даже искрится. Точно идол индейский: и руки вижу, и в них шест и еще что-то" ("Темняк") – "Опишу его вам как умею: ко мне плыла крылатая гигантская фигура, которая вся с головы до пят была облечена в хитон серебряной парчи и вся искрилась; на голове огромнейший, казалось, чуть ли не в сажень вышины, убор, который горел, как будто весь сплошь усыпан был бриллиантами или точно это цельная бриллиантовая митра... Все это точно у богато убранного индийского идола и, в довершение сего сходства с идолом и с фантастическим его явлением, из-под ног моего дивного гостя брызжут искры серебряной пыли, по которой

он точно несется на легком облаке, по меньшей мере как сказочный Гермес".

Изменение структуры рассказа, появление в нем развернутых книжных построений, в частности, форм риторического синтаксиса в рассуждениях (повторов, анафор, параллелизмов, риторических вопросов) ведет к тому, что меняется тональность повествования и в повествовательно-описательных его частях. Разговорные элементы, привносящие с собой интонации бытового сказа, сохраняются в нем лишь в виде отдельных вкраплений на общем книжном фоне. На месте разговорной появляется книжная фраза: "стал я опять смотреть: ель как ель – вся в инее и ветвей на ней не счесть сколько и все одинаковы – все снегом убраны под навесами и врозь торчат" ("Темняк") – "Бродя все вблизи того места, где меня кинул мой дикарь, я не раз подходил к тому дереву, на котором он мне указывал приметную ветку; прилежно я ее рассматривал и все еще более убеждался, что это просто ветка, заброшенная сюда ветром с другого дерева" ("На краю света").

Даже первое описание проводника, нарочито сниженное по сравнению с первоначальным (для контраста с уже процитированным), сдвигается в сторону большей книжности, хотя и сохраняет общую разговорную тональность: "сидит как столбик, и на чем он сидит, не поймешь: весь как кукла скутан, лицо как грязный обмылок серый, глаз нет, – только щелки какие-то, нос – сучком, рот ящичком; выражения никакого, словно никогда он не знал никаких страстей и ни горя, ни радостей" ("Темняк") – "Вон он тебе тычет орстелем в снег да помахивает, рожа обмылком, ничего не выражает; в гляделках, которые стыд глазами назвать, – ни в одном ни искры душевного света; самые звуки слов, выходящих из его горла, какие-то мертвые; в горе ли, в радости ли – все одно произношение, вялое, бесстрастное, – половину слова где-то в глотке выговорит, половину в зубах сожмет. Где ему с этими средствами искать отвлеченных истин, и что ему в них? Они ему бремя..." ("На краю света").

При всем том однотипные по содержанию отрезки текста строятся в разной стилистической тональности, и информативное повествование приобретает то книжный, то разговорный характер: "Попятился я от него, как мог, немножко в сторону, провел с трудом руку за подрясник и пожал репетир: часы прозвонили все три и три четверти", "Вылез я из снежной ямы и стал подбираться к моему дикарю. Терпел, терпел я, наконец, не выдержал и толкнул его в ребра" – "С величайшим трудом я доставал из-под своего плеча кусочки снегу и жадно глотал их один за

другим, но – увы! – это меня нимало не облегчало" ("На краю света").

Сказ преобразуется в форму, промежуточную между сказом и книжным повествованием от первого лица, не менее характерную для Лескова, чем "чистый" сказ.

Сказ в разных своих проявлениях представляет собой достаточно широкую и свободную повествовательную форму. Устремленный к языковой действительности, он в то же время в разных конкретных случаях характеризуется разной мерой условности в отношении к речевому материалу. Это выражается не только в способах использования разговорной речи, которая подвергается в нем существенным преобразованиям, но и в использовании речи книжной. Преобладание книжных конструкций над разговорными ("Вечер накануне Ивана Купала") не мешает осуществиться сказовому эффекту повествования. Определяющей оказывается функциональная значимость разных элементов, а не их количественное соотношение. При этом может оказаться существенным и расположение разговорных элементов во фразе или абзаце. Помещенные в начале фразы или целого абзаца, они создают большую иллюзию устности, нежели помещенные в его середине или конце. Они как бы задают тон фразе или абзацу, которые в большей своей части могут быть осуществлены как книжные. В сложных своих проявлениях сказ в сильной степени свободен от конкретных ограничений, которые касались бы, например, порядка слов или распределения книжного и разговорного элемента в определенных композиционных единицах, которое не задано этими единицами и не совпадает у разных писателей. В особенности существенно и то, что повествовательные части сказа могут быть организованы и книжными, и разговорными конструкциями. Ср., например: "Я проснулся разом с полным сознанием и вдруг открыл глаза. Она стояла у стола и держала в руках револьвер. Она не видела, что я проснулся и гляжу. И вдруг я вижу, что она стала надвигаться ко мне с револьвером в руках. Я быстро закрыл глаза и притворился крепко спящим. Она дошла до постели и стала надо мной. Я слышал все; хоть и настала мертвая тишина, но я слышал эту тишину" – "Воротилась она перед вечером, села на постель, смотрит на меня насмешливо и ножкой бьет о коврик" (Достоевский, "Кроткая") (Иванчикова 1979, 33-109).

Сказ и сказоподобные формы

Наряду со сказом, принадлежащим конкретному повествователю, возникают и развиваются сказоподобные формы повествования, отличающиеся от сказа отсутствием конкретного рассказчика. Характер повествователя должен быть определен по его речи, по характеру повествования. При этом возникают и формы повествования, тяготеющие к стилистической однородности, так что образ повествователя более или менее определен, и формы, объединяющие контрастные стилистические средства, так что образ повествователя условен.

Сказ и сказоподобные формы получают импульсы не только от разговорной речи в разных ее социально-групповых разветвлениях, но и от некоторых жанров устной и письменной литературы. В отдельных своих проявлениях сказ близок фольклорной стилизации. Отталкиваясь от одного фольклорного жанра, разные писатели создают индивидуальные его преобразования, далекие друг от друга (сказки Даля и сказки Л.Толстого), а иногда и от исходного жанра (сказки Салтыкова-Щедрина). Принципы организации стилизованного повествования распространяются и за пределы фольклорных сюжетов. С этой точки зрения интересны народные рассказы Л.Толстого.

Сказ Л.Толстого анонимен и, строго ограниченный повествованием, лишен таких внешних примет сказа, как обращение к читателю, и других экспрессивных форм речи, в которых выражается личность рассказчика. Освобожденный от всего индивидуального и характерного, сказ предстает не как форма выражения индивидуального сознания и опыта, а как выражение народного мировоззрения. Язык же сказа – воплощение идеи народного языка. В связи с этим сказ очень близок к фольклорной стилизации, прежде всего к сказкам самого Л.Толстого. Обе эти формы повествования возникают на одной и той же основе. Как главный строевой элемент и в сказе и в стилизации используется инверсивный порядок слов (Сиротинина 1967, 40-46, Ковтунова 1969, 64), и прежде всего препозиция сказуемого. Речевые средства, оформляющие сказ, обнаруживаются в любом, наугад взятом отрезке текста, что существенно отличает сказ Л.Толстого от сказа Гоголя, в котором книжное начало может быть столь явно

выражено, что отдельные фрагменты, вырванные из контекста, не несут на себе признаков сказа и осознаются как сказ лишь в общей композиции целого произведения. Сказ у Толстого заполняется однотипными построениями: "Пришел сапожник в село, зашел к одному мужику – дома нет, обещала баба на неделе прислать мужа с деньгами, а денег не дала; зашел к другому, – забожился мужик, что нет денег, только двадцать копеек отдал за починку сапог. Думал сапожник в долг взять овчины – в долг не поверил овчинник" ("Чем люди живы"), "Стал Пахом уставать, поглядел он на солнышко, видит – самый обед. "Ну, думает, отдохнуть надо". Остановился Пахом, присел. Поел хлебца с водой, а ложиться не стал: думает – ляжешь, да и заснешь. Посидел немного, пошел дальше. Сначала легко пошел. От еды сил прибавилось. Да уж жарко очень стало, да и сон клонить стал; однако все идет, думает – час терпеть, а век жить" ("Много ли человеку земли нужно").

Упрощение синтаксического рисунка связано в сказе Толстого не с природой самого сказа или того речевого материала, который преобразуется в нем, а с адресатом сказа – народом, обращение к которому было связано с воззрениями Толстого в последний период творчества, побуждавшими его отказываться от "художества" и стремиться к простоте и безыскусственности народной речи.

Индивидуальное решение проблемы сказа может оказать влияние на развитие определенных его форм у других писателей. Так внутренне связаны народные рассказы Л.Толстого и такие произведения Гаршина, как "Сигнал", с одной стороны, и "Сказание о гордом Аггее", с другой, сказ Гоголя и "Серебряный голубь" А.Белого.

В начале XX в. путь развития сказа раздваивается. Сохраняется сказ, развивающийся в рамках социально-определенной речи (Шмелев, "Человек из ресторана", А.Толстой, "Наваждение", рассказы Куприна). Установка на устность и одновременно на социально характерную речь, явственная уже с самых первых строк, поддерживается на всем протяжении повествования: "... Я человек мирный и выдержанный при моем темпераменте, – тридцать восемь лет, можно так сказать в соку кипел, но после таких слов прямо как ожгло меня. С глазу на глаз я бы и пропустил от такого человека... Захотел от собаки кулебяки" (Шмелев, "Человек из ресторана").

Одновременно возникают и сложные построения, вбирающие в себя фрагменты сказа или отдельные его сигналы как составные элементы. Особое место в ряду этих построений принадлежит

повести А.Белого "Серебряный голубь", которая была, по признанию А.Белого, "итогом семинария" по "Вечерам на хуторе близ Диканьки" Гоголя. Гоголь привлекает А.Белого потому, что он "сломал в прозе прозу, превратил прозу в поэзию-прозу". Для Белого в равной мере притягательны и сказ Гоголя, и его лирика, и его простонародность, и его "орнаментальность". Сказ Белого строится как цитата из Гоголя, но цитата преобразованная. Бытовой сказ и романтическое повествование, которые последовательно чередуются в "Вечерах на хуторе близ Диканьки", закреплены за разными рассказчиками. Только в "Вечере накануне Ивана Купала" оба эти начала объединены образом одного рассказчика. Белый объединил сказовое и орнаментальное начало на иных основаниях – он разрушил систему гоголевских рассказчиков, заменив ее условным повествователем, совмещающим в себе всезнающего автора и рассказчика, близкого к изображаемой среде.

В первую очередь в "Серебряном голубе" бросается в глаза сказ, который рисует образ повествователя, близкого изображаемой среде, хорошо осведомленного о ее жизни и людях: "... нет – иные были причины, смущавшие Феклу Матвеевну; два уже года – нет, позвольте: когда горела коновалова свинарня? Поди три уж года, как свинарня сгорела... Так вот: три уже года, как перешла Фекла Матвеевна в согласие Голубя, да так перешла, что стала его опорой и покровительством...".

Причастность повествователя к изображаемой действительности неоднократно подчеркивается в повести – "у нас", "наше село". Речь его непосредственно обращена к слушателям, предполагает слушателей, присутствующих при рассказе, учитывает их реакцию: "Другой примечательный обитатель села – столяр: Митрий Кудеяров. В той самой он проживает избенке, что из пологого выглядывает лога", "если встать на холмик, то... вон там его крыша – вон там: еще оттуда на нас потянуло дымком", "Да вот еще: вздумали улыбаться? Коли взойти в храм, я вам сейчас этого и укажу мужа; по сию пору праведный муж с правой стороны от иконостаса разрисован (можете посмотреть). Ну, да и так поверите!". В подобных фрагментах наиболее явственны точки соприкосновения с "Вечерами на хуторе близ Диканьки", а некоторые отрывки воспринимаются как цитата из Гоголя. Для сравнения можно привести отрывок из повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка": "Живет он недалеко возле каменной церкви. Тут есть сейчас маленький переулок: как только поворотишь в переулок, то будут вторые или третьи ворота. Да вот лучше: когда увидите на дворе большой шест с перепелом и выйдет

навстречу вам толстая баба в зеленой юбке (он, не мешает сказать, ведет жизнь холостую), то это его двор".

Кроме того, повествователь широко использует чужую речь (иногда в форме косвенной конструкции), передающую деревенские слухи и сплетни: "Говорили о том, что японец мутит народ; что близ Лихова проживают шпионы, говорили и то, что железнодорожные рабочие прошлись по полотну с красным "флакам", и что вел их генерал Скобелев, доселе таившийся от всех, а нынче объявившийся народу; что ведьма из деревни "Кобылья Лужа" отдала черту душу, а перед смертью силушку свою искала кому передать: не нашла, так в тростинку изошла ее сила...". С точки зрения деревенских жителей изображаются и разные персонажи (Кудеяров, Абрам) и взаимоотношения главных персонажей романа: "точили на селе еще зубы про то, что Дарьяльский связался с самой столярихой, и про то, что столяр Кудеяров все еще пропадает в Лихове, потому ли, что аграмадные у него заводились дела, потому ли, что снюхался с людом темным, прохожим, сектантским". Часть событий, которые непосредственно не изображаются, входят в повесть через косвенную речь повествующего типа: "чайник рассказывал, как надысь приятная у него компания бражничала: красный барин с еловыми прутьями на голове и с Матренкой на коленях (будто сбесилась дуреха); лавочник Степка им на гармонике разыгрывал; нищий же Абрам, чтобы содрать на чай, по полу отплясывал перед ними босыми ногами в рваных штанишках, оловянным помахивая голубком".

Связь характера повествования с предметом изображения имеет и другие проявления. Характеристики некоторых персонажей строятся с явной ориентацией на их словоупотребление: "Матрене же вовсе не страшно; коли захочет сама, барин даст от нее здорового стрекача; и уже ей барин люб: сродственность духа рождается между ними, а говорят – мало", " <...> иной раз такая веселая компания прикатит, что не дай Бог: на машинах – городская мамзель в шляпенке да стрекулист, или пьяные иконописцы в рубашках фантазиях с господином шкубентом".

Условный рассказчик, голос которого появляется тогда, когда речь идет о жизни села, о его быте, о его людях, легко отодвигается в сторону, как только меняется предмет изображения. В повести есть и другой повествователь, образ которого строится на иных основаниях. Он развивает приемы лирического рассказа. Именно к этому образу повествователя, достаточно традиционному для русской литературы, прежде всего литературы романтической, и восходят обращения к читателю, лирические отступления, риторические вопросы и восклицания. С этим же

образом повествователя, который строит повествование гораздо более широкое по своим задачам и возможностям, нежели сказ, связаны и орнаментальность, и поэтический синтаксис, которые не укладываются в рамки сказа. Неконкретный сам по себе, такой повествователь строит повествование, обращенное к столь же неконкретному читателю: "Не топчите лист придорожный, никогда молодую душу не трогайте вы! Никогда, никогда не узнаете вы, где, когда, почему совершается смерть в молодой душе!", "А еще июль: но вся уже природа на тебя смотрит, тебе улыбается, шепчет березовым шепотом: "жди августа". <...> август плывет себе в шуме и шелесте времени: слышишь – времени шум? август уже посылает белочку на орешник; и месяц август несется в небе треугольником журавлей; слушай же, слушай родимый, прощальный глас пролетающего лета...".

И в этом случае без труда прослеживаются связи с творчеством Гоголя, но уже не с "Вечерами", а с "Мертвыми душами": "Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величьи застывшая, каждодневно, каждочасно в тысячах канцелярий, присутствий, дворцах и усадьбах совершаешь эти обряды – обряды старины? Но, о вознесенная, – посмотри же вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими развертывается бездна: посмотришь ты, и обрушишься в бездну!". В результате прямой словесной переклички с концом первой части "Мертвых душ" раздумья о судьбах России, принадлежащие А.Белому, представляют собой своеобразный ответ Гоголю.

Слушателя, который хорошо осведомлен обо всем, что творится в селе, и понимает повествователя с полуслова, заменяет условный адресат. К нему обращается повествователь, характеризуя некоторых персонажей: "Катя! Есть на свете только одна Катя; объездите свет, вы ее не встретите больше: вы пройдете поля и пространства широкой родины нашей, и далее: в странах заморских будете вы в плену чернооких красавиц, но то не Катя; вы пойдете на запад от Гуголева – прямо, все прямо; и вы вернетесь в Гуголево с востока, из степей азиатских: только тогда увидите вы Катю".

Повествование принимает форму обращений, вопросов, не требующих ответа: "Кто же, кто, безумец, всю ночь тут ходил по селу, обнимался с кустом, да, зайдя в чайную лавку, со всяким сбродом прображничал и не час, и не два? Пьяный, – кто потом провалялся в канаве? Чья это красная рубашка залегла под утро у пологого лога, у избы Кудеярова столяра? Чей посвист там был, и кто из избы на посвист тот отворял оконце и долго-долго вглядывался во тьму?"

Особенность манеры "Серебряного голубя" в том, что оба проявления повествователя, в одних, чистых своих формах противопоставленные друг другу, в других – сближаются, смешиваются, накладываются друг на друга. Отчетливее всего эти разные способы организации повествования сближены в риторических вопросах, восклицаниях, обращениях к читателю-слушателю, которые служат композиционными скрепами, отмечающими переход от одной темы к другой, от изображения одного персонажа к изображению другого. Функционально близкие проявления разных повествователей оказываются сближенными и стилистически, поскольку субъективные формы повествования могут сдвигаться и в сторону большей книжности, и в сторону разговорности. Иногда даже в пределах небольшого фрагмента совмещаются средства, которые отсылают к разным повествовательным типам: "Дарьяльский – имя героя моего вам разве не примечательно? Послушайте, ведь это Дарьяльский – ну, тот самый, который сподряд два уж лета с другом снимал Федорову избу". При всей выраженности разговорных элементов, создающих иллюзию устной произносимой речи, само содержание соответствующего фрагмента отсылает к автору, так же, как и резкие переходы от одной манеры изложения к другой и стилистические контрасты: "И этот путь для него был России путем – России, в которой великое началось преображение мира или мира погибель, и Дарьяльский... Но, черт с ним, с Дарьяльским: да пропади пропадом он: он уже вот перед нами: не дивитесь его поступкам: их понять до конца ведь нельзя – все равно: ну и черт с ним! Надвигаются страсти: будем описывать их – не его: вы слышите, что уже где-то гремит гром".

Поскольку границы между речью разных повествователей стираются, сам образ повествователя превращается в форму подчиненную, придавая повествованию лишь "сказовую окраску", и включается в композицию произведения как одна из масок повествователя – в конечном итоге как одна из форм выражения авторской иронии, – что делает его в достаточной мере условным. Сказ "Серебряного голубя", который дал основания Б.М.Эйхенбауму поставить в один ряд Лескова, Ремизова и поэтическую прозу А.Белого, – не продолжение того пути, по которому развивался сказ в чистых своих формах, а отход в сторону от этого пути. В отличие от Лескова, который стремился к мотивированности форм речи образом рассказчика, А.Белый играет разными возможностями субъективного повествования, то нарочито сгущая просторечные краски ("а как выпьет это вина, сейчас попадьиху посадит на гитаре бренчать"), то свободно сдвигая контрастные

речевые краски, – соответственно – то делая образ повествователя более отчетливым и конкретным, то размывая его границы. Если Лесков преодолевал известную неконкретность, неопределенность рассказчиков Гоголя, в речи которых достаточно свободно сочетается книжное повествование с отдельными фрагментами разговорной речи, становящимися сигналом устного рассказывания, то Белый эту неконкретность усилил.

Сказ А.Белого натуралистически воспроизводит фонетические особенности чужой речи, что вызывало упреки современников. Он содержит сигналы разговорной речи: "Она возьми, да узнай про умысел попа", "Ничего себе, гостеприимный...", "а только поп это зря...", "Сейчас это в чайную лавку, и пошла потеха", "Ну и лицо же, мое почтение" и т.д. Среди этих сигналов – и препозиция прилагательного: "И грошовые же у нее кофтяшки", "Чудная у него была баба, рябая". Эта конструкция имеет опору у Гоголя: "Чудная в огороде у нас выросла репа". Ломка порядка слов характерна и для несказовых фрагментов текста: "синее в душе блеснуло озерце", "из-за ив вороная вылетела тройка", "дымная оттуда протянулась власяница", "старая вчера изворчалась на милого бабка", "синие у нее нынче под глазами круги".

Характерологическое повествование существует на фоне орнаментального авторского повествования, образуя с ним контрастное сочетание. В разных ключах выдерживаются не только сменяющие друг друга развернутые фрагменты текста. Столкновение контрастных стилистических средств характеризует и сменяющие друг друга абзацы (например, в первой главке первой главы). Контрастные средства сочетаются и в рамках абзаца, и в рамках фразы, которая у Белого в этом произведении разрастается до размеров сложного синтаксического целого. Смена темы влечет за собой и смену средств выражения: "И пошел бы спать поп Голокрестовский, кабы не дьячок: на то и дьячок, чтобы попа подзуживать. Ну, вот и запрется: играй да играй. Плачет попадьиха и трынкает гитарой, а поп сейчас это в позицию: засучит рукава и воображает себе во утешение и дьячку в назидание взятие мощной крепости Карса; воображает, пока есть мочь воображать, пока над церковным крестом не завизжат пронзительные стрижи, пока хладные капли, как гроздья прозрачных ягод, не повиснут на смородинных кустах поповского палисадника, пока огненный не раскидает закат над краем хаты красные бархаты...".

Сказ, предполагающий определенность повествователя, утрачивает эту свою основную характеристику и у других писателей.

У некоторых произведений Ремизова и Замятина, которые исследователи называют сказом, нет ни конкретного рассказчика, ни ситуации речи, ни адресата, к которому они обращены.

Уже в "Уездном" Замятина, которое ближе всего к собственно сказу, определяется неоднородность точки зрения, с которой ведутся разные фрагменты текста. Первая фраза свидетельствует о точке зрения Барыбы: "Отец бесперечь пилит". Затем перспектива меняется, и изображается сам Барыба: "И стоит Анфим Барыба, потеет...". Повествование стилистически неоднородно. С одной стороны, оно ориентировано на речь Барыбы и изображаемой среды вообще. Повествование строится так, что оно вмещает точки зрения разных персонажей, переданные их же словами. Все время ощущается повествователь, который комментирует слова и поведение персонажей в их же стилистическом ключе: "Ну, у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы бы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый. Со скуки, что ли, кто их знает с чего, плодущий у нас народ до страсти".

В этом же, просторечном ключе выдержаны и отражения точки зрения разных действующих лиц: "У Апроси у этой и снял комнату Барыба. Сразу понравилось: домовито, чисто. Уговорились за четыре с полтиной. Апрося была довольна: жилец солидный, не какой-нибудь оторвяжник, и с деньгами, видимо. И не очень чтоб заворотень или гордец: когда и поговорит".

С другой стороны, более или менее выражено книжное начало: "Вечерняя парча на небе, покорно падает золото ржи", "стиснул железные челюсти, шевельнулось что-то древнее, желанное, звериное, разбойничье".

Контрастный характер объединенных речевых средств еще отчетливей в повести Замятина "На куличках". Разные начала – сказовость и орнаментальность – не только существуют независимо друг от друга, но и накладываются друг на друга. В результате синтеза этих двух начал утрачивается сущность сказа – быть способом воспроизведения чужого слова. По повествованию трудно определить, кому оно принадлежит, – столь отдаленные друг от друга элементы в нем совмещены. Тяготение к социальной определенности повествователя, которое проявляется в некоторых местах произведения, сменяется его расплывчатостью.

Свободное объединение орнаментального и сказового начал, осуществленное Белым и Замятиным, сказовые формы повествования, оторванные от конкретного рассказчика, которые развивались у Ремизова, оказали влияние на развитие советской прозы 20-х гг. Наряду с собственно сказом (Зощенко, Бабель) в это

время развиваются типы повествования, отпочковавшиеся от сказа, которые взаимодействуют друг с другом и с орнаментальным повествованием, образуя разнородные смешанные построения. Сказ и орнаментальная проза, явления в чистом виде противоположные друг другу, в это время осознаются как явления близкие неслучайно – целый ряд писателей в чужом слове привлекает не столько его социальная определенность, сколько его орнаментальность. Объединение противоречивых стилистических элементов захватывает и сказ, преподнесенный как принадлежащий определенному рассказчику (например, в рассказе Леонова "Бурыга"). Одним из путей развития сказа в литературе 20-х гг. становится движение от конкретного, социально и психологически однозначного повествования к социально неопределенному и стилистически свободному и широкому объединению противоречивых элементов (например, в романах С.Клычкова).

Синтетичность и неоднородность сказа сближает его с разными типами повествования. Как адресованный тип повествования, он сближается с субъективным авторским повествованием, как форма, передающая чужую точку зрения через чужую речь, – с несобственно-авторским. В связи с этим сказ способен расщепляться и дробиться на далекие друг от друга повествовательные формы, которые иногда существуют в единстве с ним, иногда отслаиваются от него и используются как самостоятельные, комбинируясь с несказовыми построениями.

Двуединство устного и чужого слова, осуществленное в чистых формах сказа, распадается – на первый план может выйти то один, то другой конструктивный фактор. Как уже говорилось, сказ становится одним из источников несобственно-авторского повествования. От сказа отвлекаются отдельные сигналы устной речи, имитирующие адресованную форму повествования, и перемещаются в сложные несказовые построения. В зависимости от содержания и лексического наполнения эти сказовые вкрапления могут приобретать большую или меньшую конкретность, отсылая к образу повествователя, передающего точку зрения, не совпадающую с авторской. Включенные в авторское повествование, они представляют собой ироническую маску автора, который переходит на чужую позицию, чтобы осветить изображаемое двойным светом.

Этим путем шел Гоголь, который, "постепенно освобождаясь от захолустной обстановки и масок рассказчиков с ярлыками Рудого Панька, начал создавать сложные комбинации письменных, сказовых, ораторских форм с диалогом" (Виноградов 1980, 53). Например, в "Носе": "... нет, этого я никак не понимаю,

решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...".

Подобное преобразование сказа организует пролог в роману А.Белого "Петербург", который в этой части опирается на опыт Гоголя: "Ваши превосходительства: высокородия, благородия, граждане! ... Что есть Русская Империя наша? Русская Империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты <...> Невский проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...".

В "Белой гвардии" Булгакова отдельные сигналы устности существуют на фоне авторского повествования с подробно разработанными планами персонажей: "Так вот-с, нежданно-негаданно появилась третья сила на громадной шахматной доске... и вот-с, гибнет слабый и скверный игрок получает его деревянный король мат", "Вот и все! И из-за этой бумажки,– несомненно, из-за нее! – произошли такие беды и несчастья, такие походы, кровопролития, пожары и погромы, отчаяние и ужас... Ай, ай, ай!". Это уже не сигналы сказа как целостной повествовательной формы, но один из способов выражения субъективного авторского начала, которое, например, в "Мастере и Маргарите" выражается более традиционными формулами книжной речи.

Со сказом внешне сходна и форма авторского повествования, имитирующая сказовый, разговорный порядок слов, но не связанная со словоупотреблением определенного персонажа или изображаемой среды.

Грань между разными сказоподобными формами легко стирается, одна форма переходит в другую, и однозначно определить тип повествования бывает трудно, тем более, что все разнообразные формы в большей или меньшей степени соприкасаются друг с другом.

В литературе 60-70-х гг. XX в. сказ ориентирован на конкретного рассказчика и социально определенные формы речи. Развитие характерологического повествования в прозе последних десятилетий началось с появления сказа, в частности, со сказа, передающего внутренний монолог. В современной прозе сказ сосуществует с несобственно-авторским повествованием и несобственно-прямой речью.

В современной прозе так же, как и в прозе 20-х гг., сказ в гораздо меньшей степени связан с формами книжной речи, нежели сказ в классической литературе. Сказ либо нарочито сгущает комические элементы речи, либо тяготеет к бытовому правдоподобию и естественности, хотя иллюзия естественности возникает в результате "привлечения широкой шкалы языковых средств по возможности не совсем стандартных, не автоматизированных" (Кожевникова Кв., 1970, 109). Столь резких совмещений книжного и разговорного начал, столь большого диапазона колебаний между ними, которые встречаются в литературе XIX в., в нем нет (если, конечно, сказ сознательно не строится на основе деформированных конструкций книжной речи – канцелярской или научной). Сказ стремится к примирению книжного и разговорного начал при преобладании начала разговорного.

В стихотворной речи, как и в прозе, распространено повествование, принадлежащее лицу, не тождественному лирическому "я" и обладающему большей или меньшей определенностью. В одних своих проявлениях стихотворения такого типа тяготеют к книжной речи. Например, "Странник" Пушкина ("Однажды странствуя среди долины дикой, Незапно был объят я скорбию великой"), "Оброчник" Фета. Другие стихотворения тяготеют к разговорной речи. Сказ возникает как ответ на обращение собеседника ("Гусар" Пушкина, "Бородино" Лермонтова). Обращением к фиктивному слушателю может кончаться сказ ("Паж, или пятнадцатый год" Пушкина). "Чужую речь" вводит и диалог с опущенными репликами. Так выглядит начало стихотворения Полонского "Сумасшедший".

Повествование "подставного рассказчика" начинается и без указания на ситуацию речи и не зависит от нее ("Огородник" Некрасова, некоторые стихотворения А.Белого из сборника "Пепел", "Мачеха", "Отрава" Бунина). Если стихотворение не содержит прямых указаний на повествователя, ситуация речи в скрытом виде присутствует в самих формах речи, по которым и угадывается характер повествователя: "Свекровь-госпожа в терему до полден заспалась: Спи, родная, спи, я одна, молода, убралась!" (Бунин).

Сказу, который развивается в прозе 60-80-х гг. XX в. (В.Шукшин, В.Попов, Е.Попов и др.), соответствует сказ, который развивается в стихах (В.Высоцкий, А.Галич).

www.rustang.ru

Субъективное авторское повествование

Приемы субъективного авторского повествования

К тому времени, когда начинает развиваться принцип субъектной многоплановости и соответствующие ему типы повествования, в литературе уже подробно разработаны формы выражения субъективного авторского начала. С наибольшей полнотой они воплощены в прозе Н.М.Карамзина.

Приемы выражения субъективного авторского начала необычайно устойчивы (некоторые из них дошли до современной прозы), но роль их в литературе допушкинского периода и реалистической литературе XIX-XX вв. резко не совпадает. История типов повествования на протяжении XIX в. – это история постепенного вытеснения авторского субъективного начала и развития повествования, передающего точку зрения персонажа и изображаемой среды. Открытое выражение авторского отношения к персонажам заменяется скрытым, а авторская субъективность – субъективностью персонажа. Тем не менее развитие типов повествования, организованных точкой зрения персонажа, не препятствует разным формам выражения субъективного авторского начала. Даже тогда, когда повествование организовано точкой зрения главного героя, автор в разной мере проявляет и себя.

"Я" в субъективном авторском повествовании – "я" условное. Прежде всего это всезнающий повествователь, творец изображаемого мира. Повествование от первого лица – лишь одно из возможных проявлений субъективного авторского начала. Разнообразные формы проявления авторской субъективности наслаиваются на повествование от третьего лица или включаются в него и при отсутствии условного "я" или при непоследовательном его употреблении.

Системы, в которые включаются средства субъективного повествования, сильно разнятся друг от друга. На одном полюсе – такие произведения, в которых субъективному авторскому повествованию принадлежит ведущее место, на другом – произведения, в которых субъектный план персонажа занимает основное место, а от субъективной авторской манеры остаются лишь

отдельные сигналы. Кроме того, развитие субъектной многоплановости затрагивает далеко не всех писателей, и субъективное авторское повествование в более или менее чистом виде существует на фоне произведений, в которых совмещены разные способы повествования.

Разные приемы субъективного повествования сконцентрированы в романе в стихах Пушкина "Евгений Онегин", в котором автор – то творец изображаемого мира ("Я думал уж о форме плана И как героя назову"), то конкретное лицо ("Онегин, добрый мой приятель, Родился на брегах Невы, Где, может быть, родились вы Или блистали, мой читатель; Там некогда гулял и я: Но вреден север для меня") (Рыбникова 1924, 22-45).

Приемы субъективного повествования используют многие писатели начала XIX в. (А.Погорельский, Н.Ф.Павлов, Н.Полевой, М.Погодин, М.Загоскин, И.Лажечников, В.Соллогуб). К ним обращается и Гоголь, и писатели натуральной школы (Даль, Григорович), и писатели более позднего времени (Лесков, Писемский). Некоторые писатели, начинавшие в субъективной манере, затем уходят от нее. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, "Вадим" и "Княгиня Лиговская", с другой стороны – "Герой нашего времени" Лермонтова, с одной стороны, "Некуда", отчасти "На ножах", с другой стороны – последующее творчество Лескова, многие ранние произведения Чехова – и его поздние рассказы. У других писателей сфера применения субъективной авторской манеры сужается (Тургенев, Достоевский).

Вслед за торжеством объективности вновь возвращается субъективное начало. Это происходит уже в некоторых поздних произведениях Чехова. Он как бы заново пробует жизнеспособность старых приемов повествования. При всем том это лишь отдельные вкрапления в принципиально новую систему, где организующую роль играет точка зрения персонажа.

Характер отдельных элементов имеет авторское вмешательство в произведениях некоторых писателей начала XX в. и более позднего времени ("Мелкий бес" Сологуба, "Алые паруса" Грина).

В литературе начала XX в. формы субъективного авторского повествования вновь приобретают активность. Их возрождение (после "безавторского" объективного повествования Чехова) в значительной мере связано с творчеством А.Белого. Своеобразие его романов ("Петербург", "Серебряный голубь") в подчеркнутой ориентации на русскую классическую литературу, которая обусловила известную "цитатность" способов повествования. Разнообразные способы субъективного повествования не только

формируют своеобразный "образ автора" в этих романах, но и отсылают к манере Гоголя и Достоевского.

Повествование А.Белого в сильной степени повлияло на литературу 20-х гг. XX в., в которой существенное место принадлежит разным формам субъективного авторского повествования ("Города и годы" Федина, "Белая гвардия" Булгакова, некоторые произведения Вс.Иванова и т.д.). В дальнейшем роль субъективного авторского повествования вновь уменьшается, хотя для некоторых писателей и произведений оно характерно в разной степени.

Субъективное авторское повествование последовательно используется в прозе Булгакова. В романе "Мастер и Маргарита" субъективное повествование – своего рода отголосок классической манеры повествования, цитата из нее и одновременно отсылка к ней: "За мной, читатель! Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!", "Очаровательное место! Всякий может в этом убедиться, если пожелает направиться в этот сад. Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу – особняк цел еще до сих пор". Субъективное начало выражается и в авторских рассуждениях: "Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами! Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший".

Формы выражения субъективного авторского начала разнообразны и по-разному участвуют в организации таких конструктивных элементов произведения, как рассуждение и собственно повествование.

Повествователь называет себя автором, сочинителем, характеризует жанр своего произведения ("Некуда" Лескова – роман, "Соборяне" – "наша хроника", "Тысяча душ" Писемского – роман), указывает деление на главы. Повествователь обосновывает – иногда иронически – свою позицию, мотивируя обращение к тому или иному предмету речи: "Если бы я писал повесть по своему выбору, я избирал бы себе в герои человека с рыцарскими качествами, с волей сильной и твердой, как камень, но с ужасной, таинственной страстью, которая сделала бы его крайне интересным в глазах всех чувствительных губернских барышень <...> Но увы! Я должен выбирать лица своего рассказа не из вымышленного мира, не из небывалых людей, а среди вас, друзья мои, с которыми я вижусь и встречаюсь каждый день, нынче в Михайловском театре, завтра на железной дороге, а на Невском

проспекте всегда" (Соллогуб, "Большой свет"), "Хотя рассказчик этой повести чувствует неизъяснимое наслаждение говорить о просвещенных, образованных и принадлежащих к высшему классу людях; хотя он вполне убежден, что сам читатель несравненно более интересуется ими, нежели грубыми, грязными и вдобавок еще глупыми мужиками и бабами, однако ж он перейдет скорее к последним, как к лицам, составляющим, увы! главный предмет его повествования" (Григорович, "Деревня").

Повествователь комментирует свою манеру изложения. Например, в повести В.Даля "Бедовик" глава VI, имеющая подзаголовок "Евсей Стахеевич поехал в Петербург", начинается с комментария манеры изложения: "Вот изволите ли видеть, как дурен этот обычай делать наперед уже надпись или заголовок перед каждой главой! Евсей Стахеевич только что отправился с дилижансом и старым приятелем своим в Москву, а тут, вслед за тем, уже поневоле пророчишь, что он опять поедет в Петербург". Следующая глава, имеющая подзаголовок "Евсей Стахеевич действительно поехал в Петербург", продолжает вышеприведенное обращение: "И потому еще нехорошо угадывать наперед в заголовке каждой главы рассказа содержание ее, что не всегда угодишь да утрафишь; шестую главу, например, пометили мы: "Евсей Стахеевич поехал в Петербург", а выходит, он не поехал, а сел в Черной Грязи; поедет же, коли поедет, в седьмой".

Писателю приходится оговаривать то, что он высказывает собственную точку зрения, а не точку зрения подставного повествователя: "Несмотря на строгую взыскательность некоторых критиков, которые, Бог знает почему, никак не дозволяют автору говорить от собственного лица с читателем, я намерен, оканчивая эту главу, сказать слова два об одном, не совсем еще решенном у нас вопросе: точно ли русские, а не французы сожгли Москву?.." (Загоскин, "Рославлев").

Средством выражения авторских оценок и эмоций становятся лирические отступления, прямые характеристики персонажей, риторические вопросы и восклицания, сентенции и т.п.

При этом возникают типизированные построения, например, разные разновидности риторических вопросов. Вопрос вводит характеристику персонажа: "Но кто же этот юноша, что в бурю и полночь, не ищет, а бежит крова?.. Для чего не спит он, когда все живое наслаждается покоем?" (Марлинский, "Изменник"), "Но кто же этот голова, возбудивший такие невыгодные о себе толки и речи? О, этот голова важное лицо на селе. Покамест Каленик достигнет конца пути своего, мы, без сомнения, успеем кое-что сказать о нем" (Гоголь, "Майская ночь"), "Кто ж был

жилец этой деревни...? Кто был жилец, господин и владетель этой деревни? Какому счастливцу принадлежал этот закоулок? А помещику Тремалаханского уезда Андрею Ивановичу Тентетникову..." (Гоголь, "Мертвые души").

Вопрос представляет собой скрытое утверждение: "Кто разгадает сердце человеческое? Кто изучит его воздушные перемены?" (Марлинский, "Испытание"), "Она была счастлива... А он? Кто вникнет прозорливо во все изгибы человеческого сердца?" (Соллогуб, "Аптекарша").

Позиция автора не устойчива – он знает то больше персонажей, то меньше их. Он то открывает внутренний мир персонажей, то нарочито отказывается от его изображения. Повествователь указывает на ограниченность своего знания: "Как он кончил этот день, не ведаем" (Вельтман, "Саломея"), "О чем он думал – Бог его знает" (Соллогуб, "Тарантас"), "Любовь Любимовна отправилась в Гаврилину комнату. Неизвестно, о чем происходил у них разговор, но спустя некоторое время <...>" (Тургенев, "Муму"). Ограниченность и неполнота знания мотивируется специфическим положением в пространстве: "Что отвечала на это Саломея, не слыхать было за затворенными дверьми" (Вельтман, "Саломея"), "То густые потемки, то серый полумрак раннего утра не позволяли нам рассмотреть этого общества, и мы сделаем это теперь, когда единственный неспящий член его кучер Никитушка, глядя на лошадей, не может заметить нашего присутствия в экипаже" (Лесков, "Некуда").

Подобные замечания делают повествователя конкретным лицом, которое наравне с героями присутствует в изображаемом мире: "Неугомонная супруга... но мы и позабыли, что и она тут сидела на высоте воза..." (Гоголь, "Сорочинская ярмарка"), "Что такое он писал? Мы это можем прочесть из-под его руки" (Лесков, "Соборяне").

Всезнающий автор и повествователь, знания которого ограничены, совмещаются в одном произведении. Например, в "Вешних водах" Тургенева, с одной стороны, изображаются мысли персонажа: "Вот что думал Санин, ложась спать... Санину вспомнилось вчерашнее", с другой стороны, содержится замечание: "Что он подумал – об этом молчит история".

Типизированный характер имеют и ссылки автора на бедность языка, на бессилие слова: "Но я не могу описать всего, что они при сем случае говорили" (Карамзин, "Бедная Лиза"), "Я не в силах описать восхищения обоих любовников" (Погорельский, "Двойник"), "... я никак не нахожу слов к изображению этого печального события" (Гоголь, "Невский проспект"), "Не беремся

описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова" (Тургенев, "Вешние воды").

В субъективном авторском повествовании распространен особый тип номинации персонажей – то или иное обозначение, в том числе и имя собственное, сопровождает притяжательное местоимение. Кроме того, специфические отношения между повествователем и персонажами выражаются и в обозначениях *мой герой, наш герой.*

Субъективное повествование всезнающего автора содержит три типа обращений: обращение к читателю, обращение к персонажу и обращение к предмету речи, которым может быть и живое существо, и неодушевленный предмет, и отвлеченное понятие.

Обращения к персонажу распространены сравнительно мало, хотя и встречаются на протяжении долгого времени. Обращения к персонажу использует уже Карамзин: "Эраст чувствует в себе трепет – Лиза также, не зная, отчего – не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! где ангел-хранитель твой? где твоя невинность?".

Обращение к персонажу – устойчивая черта романтической манеры: "Тщетно, бедный Изидор! тщетно будешь ты искать родительского дома! Свирепое пламя пожрало мирную хижину, где проводил ты счастливые дни юности, и осенние ветры успели уже развеять и пепел ее!.. Изидор долго стоял как вкопанный на одном месте" (Погорельский, "Двойник"), "Данила погнал коня прямо к нему... Козак, на гибель идешь!..", "Как птица, мелькает он там и там; покрикивает и машет дамасской саблей, и рубит с правого и левого плеча. Руби, козак!" (Гоголь, "Страшная месть"), "Приколите же, княжна, к поясу своему самую свежую розу, киньте же поскорей в зеркало самый любопытный взгляд, бросьте поскорей на несчастного палящие лучи восторга, прохлажденные состраданьем и скромностью" (Н.Ф.Павлов, "Ятаган").

В форме обращения строится повествование о персонаже: "Покойно все на берегах Волхова, только ты не спишь и не дремлешь, прелестная Ольга" (Бестужев-Марлинский, "Роман и Ольга"). Обращаясь к персонажу, повествователь предрекает будущее: "Покойся, душа непорочная! Ты не одну еще ночь встретишь тоскою бессонницы, не одно изголовье смочишь слезами... И долго тебе ронять их на ветер, долго ждать друга милово!" (Бестужев-Марлинский, "Роман и Ольга").

Подобные вмешательства автора в повествование встречаются не только в романтической прозе, но и в прозе реалистической: у Салтыкова-Щедрина: "Ваше сиятельство! куда вы попали? что вы сделали? какое тайное преступление лежит на совести вашей, что какой-то Трясучкин, гадкий, оборванный Трясучкин осмеливается взвешивать ваши девственные прелести и предпочитать им – о, ужас! – место станового пристава?" ("Губернские очерки"), у Гончарова: "Утешься, добрая мать: твой сын вырос на русской почве – не в будничной толпе, с бюргерскими коровьими рогами, с руками, ворочающими жерновами" ("Обломов"), у Лескова: "Да; бедная Дарья Николаевна Бизюкина не только была влюблена, но она была неисцелимо уязвлена жесточайшею страстью... Да! дело кончено! Где-то ты, где ты теперь, бедный акцизник, и не чешется ли у тебя лоб, как у молодого козленка, у которого пробиваются рога?" ("Соборяне").

В романе Чернышевского "Что делать?" повествователь комментирует внутреннюю речь героини, обращаясь к ней: "Как это так скоро, как это так неожиданно, – думает Верочка, одна в своей комнате по окончании вечера: – в первый раз говорили и стали так близки! за полчаса вовсе не знать друг друга и через час видеть, что стали так близки! как это странно!

Нет, это вовсе не странно, Верочка... А вот что в самом деле странно, Верочка, – только не нам с тобою, – что ты так спокойна...".

Обращения могут приобретать и менее обычные формы. В "Тысяче душ" Писемского некоторые фрагменты строятся как обращение к персонажам, не принимающим участия в развитии повествования.

Обращения к персонажу используют и писатели XX в., когда в литературу возвращаются некоторые приемы субъективного повествования: "Милые дети, первые ученики, украшение корпуса, гордость родителей! Вы не хуже и не лучше других детей. Но что значит первенство и праздное честолюбие в сравнении с тем, что мимо вас прошла еще одна весна юности?" (Куприн, "Фиалки"), "Милый добрый Сергей Фирсович! Да будет тебе земля пухом: ты, должно быть, о чем-то догадывался, но ни одним нескромным вопросом ты не смутил беглецов. Ты предложил им чаю. Они ответили: "Спасибо, мы очень торопимся (этакие деловые люди!)" И отпустил их с миром" (Куприн, "Беглецы").

Непосредственное авторское вмешательство разрывает единство внутренней речи персонажа. Обращение к персонажу – реакция на реплику внутренней речи: "Фельдман вытащил бумажник с документами, развернул, взял первый листик и вдруг затрясся,

тут только вспомнил... ах, Боже мой, Боже мой. Что ж он наде лал? Что вы, Яков Григорьевич, вытащили? Да разве вспомнишь такую мелочь, выбегая из дому, когда из спальни жены раздастся первый стон?" (Булгаков, "Белая гвардия").

Одна из важных составных частей в субъективном авторском повествовании – обращения к читателю. Обращения эти имеют разный характер в зависимости от типа читателя, который создан в конкретном тексте. Читатель обладает разной мерой определенности (Кривонос 1981, 53-102; Джанджакова 1986, 111-116). Это может быть читатель вообще, не конкретизированный ни в каком отношении. Распространены и разные формы конкретизации читателя. Часть их имеет типизированный характер (*любезный мой читатель*).

Читатель мыслится как лицо, либо принадлежащее к изображаемой среде, либо хорошо знакомое с ней и с определенными событиями: "Почтенные читатели, вы все видели сто раз *Фенелу*, вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда, – и поэтому я перескочу через остальные три акта и подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустился занавес Александринского театра" (Лермонтов, "Княгиня Лиговская"). Читатель может быть охарактеризован и с психологической точки зрения: "Читатель вообще человек любопытный, охотник до анекдотов" (Соллогуб "Тарантас").

В ряде произведений образ читателя устойчив, в других произведениях он колеблется, приобретая разные обличья. Облик читателя меняется в зависимости от темы повествования. В повести В.Соллогуба "Аптекарша" рассказ о студенте начинается с обращения к читателю: "Если вы были студентом, мой читатель, то вспомните мебель вашей студенческой квартиры – и нехотя вы улыбнетесь и вместе вздохнете, потому что...". Рассказ о дочери профессора обращен к читательнице: "Прекрасная моя читательница, вы, верно, по природной вашей догадливости узнали в аптекарше ту самую Шарлотту...".

Читатель фигурирует как адресат определенных сведений. Обращение к читателю вводит характеристику персонажа: "Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек<...>" (Карамзин, "Бедная Лиза"), "Но не мешает известить читателей, кто таков был поручик Пирогов", "Я почитаю не излишним познакомить читателя несколько покороче с Шиллером" (Гоголь, "Невский проспект"), "Давно пора, кажется, познакомить поближе читателя с героями тарантаса" (Соллогуб, "Тарантас"), "Надобно однако же, сказать вам, кто таков был Евсей Стахеевич, и как он попал в Малинов, и прочее", "Нам надобно познакомиться теперь

с новым чудаком, который связан был с Евсеем узами дружбы и службы: это Корней Власов Горюнов" (Даль, "Бедовик"), "Но прежде чем мы передадим читателям их разговор, считаем нелишним рассказать в немногих словах, кто была эта Татьяна, на которой приходилось Капитону жениться, и почему поведение барыни смутило дворецкого" (Тургенев, "Муму").

Повествование развертывается не объективно, а с учетом восприятия читателя. Изложение событий прерывается обращениями к читателю, фиксирующими его догадки, предположения и т.п. о характере изображаемых людей и событий. Возможные реакции читателя выражают устойчивые формулы. Одна из них – "читатель догадался": "После этого читателю уже не трудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама еще в том себе не признаваясь" (Пушкин, "Дубровский"), "Всякий читатель, вероятно, уже догадывается, что вышло из всей этой истории" (В.Одоевский, "Княжна Мими"), "Рассудительный читатель без всяких дальнейших пояснений угадает, что Осип Иванович <...> стремительным шагом ударился обратно восвояси..." (Даль, "Жизнь человека"), "Читатель, конечно, догадался, что эти две девушки – героини моего романа" (Лесков, "Некуда"), "Мы теперь же скажем читателям то, о чем они, вероятно, и без нас догадались: Авдотья страстно полюбила "кума" (Тургенев, "Постоялый двор"), "Санин сказал своим друзьям, что уезжает за границу, но не сказал, куда именно: читатели легко догадаются, что он покатил прямо во Франкфурт" (Тургенев, "Вешние воды"), ср. вариант этой формулы: "Получив такой решительный отказ, Печорин, как вы сами можете догадаться, не удивился" (Лермонтов, "Княгиня Лиговская").

Вторая формула – "читатель легко себе представит": "Читатель легко себе может представить, с каким нетерпением я ожидал минуты, которая должна была сблизить меня с человеком, возбудившим во мне живейшее участие несмотря на недавнее знакомство наше" (Погорельский, "Двойник"), "Читатель легко себе представит, какие поднялись толки в соседстве по случаю этого пожара" (Тургенев, "Постоялый двор").

Повествователь апеллирует к опыту читателя. В форме вопроса: "Читатель! Знаешь ли ты по собственному опыту родительские чувства" (Карамзин, "Наталья, боярская дочь"), "Случалось ли вам играть в отгадку под музыку или стук какой-нибудь вещицы?" (Лажечников, "Ледяной дом"), "Случалось ли вам идти когда-нибудь осенью поздно вечером по отдаленным петербургским улицам..." (Григорович, "Петербургский шарманщик"). В форме предположения: "Вам, верно, случалось слышать..."

(Гоголь, "Сорочинская ярмарка"), "Что сказать вам теперь о девицах, о Мелаше и Любаше Голубцовых? Вероятно, вам случалось встретить где-нибудь одно из этих милых созданий..." (Даль, "Бедовик"). Апелляция к опыту читателя облекается и в форму риторических вопросов разных типов: "Видали ль вы восход солнца из-за синего моря? Уже холодеет раннее утро, и заря зарумянилась на небе... Такое утро сияло над диким берегом Ливонии, когда человек двадцать русских гостей любовались им" (Марлинский, "Замок Нейгаузен"), "Видали ли вы когда-нибудь две ясные капли росы рядом на листе винограда? Они долго дрожат, потрясаемы дуновением ветерка... Так точно слились устами наши любовники..." (Марлинский, "Лейтенант Белозор"), "Кто не знает, с какой силой влюбляются пожилые, некрасивые и по преимуществу умные девушки в избранный предмет своей страсти, который дает им на то какой бы то ни было повод или право?" (Писемский, "Тысяча душ"), "Кто не согласится, что под внешней обстановкой большей части свадеб прячется так много нечистого и грязного..." (Писемский, "Тысяча душ").

Читатель представлен как воспринимающее лицо, как наблюдатель. В связи с этим распространяются формы повелительного наклонения: "Взгляните на этого человека, медленно переступающего по тротуару; всмотритесь внимательнее во всю его фигуру" (Григорович, "Петербургский шарманщик), "Погляди-те-ка теперь, сколько посреди всего этого народу движется, толкается и суетится! Прислушайтесь..." (Григорович, "Антон-горемыка").

Обращения к читателю типа "представьте себе", "вообразите" предваряют портреты персонажей: "Представьте себе, любезные читатели, человека полного, высокого, лет семидесяти, с лицом, напоминающим несколько лицо Крылова, с ясным и умным взором под нависшей бровью, с важной осанкой, мерной речью, медлительной походкой: вот вам Овсяников" (Тургенев, "Однодворец Овсяников"), "Представьте вы себе высокую, костистую фигуру со впалыми глазами, длинной жидкой бородой и коричневыми руками, прибавьте к этому поразительное сходство со скелетом, которого заставили двигаться на винтах и пружинах, оденьте фигуру в донельзя поношенную черную пару, и у вас получится портрет Гребешкова" (Чехов, "Средство от запоя").

Так вводятся и описательные фрагменты другого характера – изображение предметов внешнего мира: "Вообразите себе яму, накрытую суковатыми пнями" (Бестужев-Марлинский, "Дорога от станции Алмалы до поста Мугансы"), "На дворе во всей степной красоте своей рисовался тарантас. Но что за тарантас,

что за удивительное изобретение ума человеческого! <...> Вообразите два длинных шеста, две параллельные дубины, неизмеримые и бесконечные..." (Соллогуб, "Тарантас").

Читатель включен в повествование как лицо, непосредственно присутствующее и располагающее возможностью производить по ходу дела какие-то действия. Автор побуждает читателя к действию: "Этот погребец<...> – изобретение, без сомнения полезное, но вовсе не замысловатой отделки. Откройте его: под крышкой поднос, а на подносе перед вами красуется спящая под деревом невинная пастушка, борзо очерченная в трех розовых пятнах решительным взмахом кисти базарного живописца" (Соллогуб, "Тарантас"), "Верба широкая, не обхватить ее двоим... Ее горбатый ствол обезображен большим темным дуплом. Всуньте руку в дупло, и ваша рука увязнет в черном меду" (Чехов, "Верба").

Подобная позиция читателя отражается и в повествовании в форме второго лица: "Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище; поскользнувшись на пороге, вы летите две ступени вниз и попадаете ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукой ощупываете лестницу и начинаете взбираться наверх. Взойдя на первый этаж и остановившись на четвероугольной площадке, вы увидите несколько дверей кругом себя, но, увы, ни на одной нет нумера; начинаете стучать или звонить, и обыкновенно выходит кухарка с сальной свечой, а из-за нее раздается брань или плач детей" (Лермонтов, "Княгиня Лиговская").

Читатель изображается как комментатор поведения персонажа. Повествователь не только фиксирует воображаемую реакцию читателя, но и полемизирует с ней: "Изидор решил остаться... Строгий читатель! Прежде, нежели холодное сердце твое станет обвинять Изидора, вообрази себя на его месте – и ты о нем пожалеешь" (Погорельский, "Двойник"), "Вижу, что мой читатель насмешливо и даже презрительно улыбается при этой юношеской филиппике... Но пусть он оглянется на свое далекое, невозвратимое прошлое и припомнит: нет ли в нем также неосторожных, безрассудных порывов?.. Если нет – то тем хуже для моего читателя..." (Плещеев, "Две карьеры").

Распространенная разновидность этого приема связана с использованием воображаемой речи. Читателю приписывается та или иная оценка, тот или иной взгляд на описываемое. Предполагаемая реакция читателя, обращенная к автору, так или иначе им оцениваемая, облекается в форму воображаемой чужой речи: "За обедом она не ела, по обыкновению всех влюбленных, – ибо для чего не сказать нам прямо и просто, что Наталья влюбилась в незнакомца? "В одну минуту?" – скажет читатель. – Увидев в первый раз и не слыхав от него ни слова?" Милостивые государи! Я рассказываю, как происходило самое дело: не сомневайтесь в истине; не сомневайтесь в силе того взаимного влечения, которое чувствуют два сердца, друг для друга сотворенные!" (Карамзин, "Наталья, боярская дочь"), "... предчувствую, что грозное ополчение девушек поднимется на меня войной, копьями своих булавок исковыряет эту печатную страницу и везде встретит меня криком: "Неправда, неправда! Стыд автору! Смерть политическая его сочинению!" Виноват, виноват: я пошутил; и если вы находите, что Мариорица сделала очень дурно, приняв послание, то вспомните, что она воспитывалась в гареме" (Лажечников, "Ледяной дом"), "Но я опять уже покинул свой рассказ и замолол другое. Воротимся к каравану. Несколько вершников, ездивших встречать караван, по делу или от безделья, мчались по гладкой дороге, на которой бы и лучший уровень остался без дела, и наездничали вокруг спешившихся, их карет и колясок зрителей... Кареты и коляски, восклицаете вы, в киргизской степи! Да, господа, так дело было; я этому не виноват; но, повторяю, так было и так бывает ныне и будет вперед" (Даль, "Бикей и Мауляна"), "Евсей опустил руки, поднял вверх голову, прислонился к заспинке и в этом положении сидел, уже решительно не смея дохнуть, до самого Чудова, где над ним совершалось уже второе чудо. Какое же второе? – спросите вы. Да разве это не чудо, что выехав из Чудова, он опять воротился в Чудово" (Даль, "Бедовик").

Персонаж или иной предмет речи освещается с точки зрения разных читателей. Так, в повести В.Даля "Павел Алексеевич Игривый" персонаж освещается с точек зрения городского и деревенского читателя. Автор отталкивается от них, формулируя свое отношение к персонажу: "Что же читатели скажут о Павле Александровиче, о быте его и роде жизни, которую мы старались изобразить точно и верно? Я думаю, что иной, может быть и вовсе незлобный, столичный житель готов будет с чувством собственного достоинства пожать плечами и назвать его животным; может быть, даже и самый снисходительный приговор будет еще

довольно жесток для скромного деревенского жителя и не избавит его от сострадательного презрения. Но всегда ли наружность достаточно изобличает внутреннюю ценность человека?"

Читатель изображается как собеседник повествователя. Его точка зрения и речь до некоторой степени направляют изложение событий: " – Чем же все кончилось? – спросит читатель. – А вот чем" (Тургенев, "Постоялый двор").

Воображаемая речь перерастает в диалог с читателем. Вторая часть "Российского Жильблаза" Нарежного начинается с объяснения сочинителя, которое учитывает возможные возражения, вопросы и комментарии читателя.

Л.А.Булаховский указывает два примера таких воображаемых диалогов с читателем – это диалог в повести Бестужева-Марлинского "Испытание" и диалог из повести Герцена "Кто виноват?" (Булаховский 1954, 458): " – Помилуйте, господин сочинитель! – слышу я восклицания многих моих читателей: – вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению.

– В обоих случаях вы не проиграете, милостивые государи!

– Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в Столицу?

– Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!

– Признаюсь, странный способ заставить читать себя.

– У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ. Впрочем, если вас так мучит любопытство, пошлите кого-нибудь в комендантскую канцелярию заглянуть в список приезжающих" (Бестужев-Марлинский, "Испытание").

Новелла писателя первой половины XIX в. Н.Мельгунова "Кто же он" состоит из собственно повествования и пост-скриптума, содержащего разговор с читателем по поводу рассказанной фантастической истории. Основные моменты повествования подвергаются обсуждению, в результате чего возникает ряд мотивировок, отменяющих или ставящих под сомнение мотивировки поступков, данные в собственно повествовании.

В некоторых произведениях совмещаются обращения к читателю и обращения к слушателям. Такое сочетание разных повествовательных форм характерно для рассказа Достоевского "Слабое сердце". Начинается он с обращения к читателю: "Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца, Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков... Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один герой назван полным, а другой

уменьшительным именем, хоть бы, например, для того только, чтоб не сочли такой способ выражения неприличным и отчасти фамильярным. Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, и звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц; а так как много таких писателей, которые именно так начинают, то автор предлагаемой повести, единственно для того чтоб не походить на них (то есть, как скажут, может быть, некоторые, вследствие неограниченного своего самолюбия), решается начать прямо с действия. Кончив такое предисловие, он начинает".

Повествование прерывается обращениями к слушателям, которые описаны как непосредственные участники действия, хотя и не принимают в нем участия. Меняется и тональность повествования: "Ах, Боже мой, да где ж вы найдете чепчик лучше? <...> Ну, посмотрите сами, господа, посмотрите, что может быть лучше этого амурчика-чепчика! <...> Да вы, я вижу, не смотрите!.. Вам, кажется, все равно! Вы загляделись в другую сторону... Вы смотрите, как две крупные-крупные, словно перлы, слезинки накипели в один миг в черных как смоль глазках...".

Собственно повествование в свою очередь испытывает на себе воздействие субъективного авторского начала. Это выражается прежде всего в обращениях к читателю, которые образуют своего рода композиционные швы, отмечая переходы от одного предмета речи к другому, введение определенных тем и героев и т.п. Повествователь не только сообщает тему будущего рассказа, но и обрывает рассказ на полуслове, интригуя читателя, обращение к которому его об этом уведомляет: "Скоро манеж и двор опустели, и под вечер ледяная статуя отвезена... куда – вы узнаете после" (Лажечников, "Ледяной дом").

Широко применяются и особые формы речеведения. Наряду с местоимением "я" используется местоимение "мы". Как писал Л.А.Булаховский, "Мы (или форма первого лица множественного числа глагола) часто в повествовательных стилях первой половины XIX века выполняет специальную функцию, утраченную или сильно сократившуюся в литературе XX века. Автор за ним принимает на себя роль посредника между описываемыми событиями и читателем и <...> вводит таким образом посторонние небольшие моменты "режиссерского" характера" (Булаховский 1954, 456-457). При этом конкретность повествователя в большей или меньшей степени обнаруживается в глаголах "посмотрим", "возвратимся", "взглянем", "послушаем", которые вводят переходы к новой теме.

Разные употребления одних и тех же формул отличаются разной мерой конкретности. Иногда они используются как устойчивые формулы речеведения с выветрившимся конкретным значением: "Но мы предупредим сего посланного и посмотрим, что делается в царственном граде" (Карамзин, "Наталья, боярская дочь"), "Посмотрим на судьбу Рамирского. Он также не чужд нашему повествованию" (Вельтман, "Приключения, почерпнутые из моря житейского"). Иногда же они, напротив, фиксируют конкретные действия. Таковы глаголы "возвратимся", "посмотрим" в романе Лажечникова "Ледяной дом": "Теперь посмотрим, каким образом убраны были покои", "Возвратимся в верхние сени Волынского".

Однотипные фрагменты повествования облекаются в разные формы. Одни из них вводятся через обращение к читателю, другие – без него, третьи переданы в форме первого лица множественного числа, предполагающей соучастие читателя. Для сравнения можно привести два отрывка из "Соборян" Лескова. В одном из них переход от одной темы к другой осуществлен через обращение к читателю: "Гостю и в голову не приходило, какие смелые мысли родились и зрели в эту минуту в отчаянной голове Варнавы; а благосклонный читатель узнает об этом из следующей главы". В другом отрывке на такой переход указывает формула "мы увидим": "В следующей части нашей хроники мы увидим, какие все это будет иметь последствия и кто из двух прорицателей правее".

Формула "мы оставили" фиксирует возвращение к оборванной сюжетной линии: "В первой части оставили мы семейство Простаковых в ожидании писем от князя Светозарова" (Нарежный, "Российский Жильблаз"), "В таком положении мы оставили Лизавету Николавну, приехавшую из театра, лежащую на постеле с книжкою в руках – и с мыслями, бродящими в минувшем и в будущем" (Лермонтов, "Княгиня Лиговская"), "Мы, кажется, оставили поручика Пирогова на том, как он расстался с бедным Пискаревым" (Гоголь, "Невский проспект"), "... мы их оставили почти женихом и невестой, мы их встретим теперь мужем и женою; мало того, они ведут за руку трехлетнего bambino, маленького Яшу" (Герцен, "Кто виноват?").

В других ситуациях этот же глагол указывает на перерыв в сюжетной линии или на ее конец: "Но оставим Тентетникова и последуем за Чичиковым" (Гоголь, "Мертвые души"), "... все они оставляли в стороне своих земляков, немилостиво обходились с ними... Оставим же и мы их в стороне, этих прелестных дам, и отойдем от знаменитого дерева, около которого они сидят в таких

дорогих, но несколько безвкусных туалетах, и пошли им Господь облегчения от грызущей их скуки!" (Тургенев, "Дым"), "Теперь волей-неволей, повинуясь неодолимым обстоятельствам, встречаемым на пути нашей хроники, мы должны оставить на время и старогородского протопопа и предводителя и познакомиться совершенно с другим кружком того же города. Мы должны вступить в дом акцизного чиновника Бизюкина..." (Лесков, "Соборяне").

Если меняется место действия, появляется типовой сигнал такого изменения – глагол "перенесемся": "Перенесемся теперь в другой городок, в другую землю, к другому времени, за несколько лет перед началом моего рассказа" (Соллогуб, "Аптекарша"), "Читатель, не угодно ли вам перенестись с нами на несколько мгновений в Петербург, в одно из первых тамошних зданий?" (Тургенев, "Дым"). Перемещение в пространстве выражается и по-другому: "В Москву, читатель" (Лесков, "Некуда"). Глагол "перенестись" – сигнал перемещения во времени: "Надо перенестись несколько назад, до приезда Штольца на именины к Обломову, и в другое место, далеко от Выборгской стороны. Там встретятся знакомые читателю лица..." (Гончаров, "Обломов"), "Перенеситесь мысленно, читатель, к улетевшим дням этой поэтической эпохи. Вспомните это недавно прошедшее время" (Лесков, "Некуда").

Кроме того, в форме обращения к читателю ведется и собственно повествование. Например, в "Невском проспекте" Гоголя однотипные обращения к читателю лежат в основе развернутого фрагмента повествования: "Вы здесь встретите бакенбарды единственные...", "Здесь вы встретите усы чудные...", "Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда...", "А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте!...", "Здесь вы встретите улыбку единственную...".

Наряду с устойчивыми формулами речеведения субъективное авторское начало выражается и более индивидуальными способами. Повествователь обращается к не совсем обычным формам речеведения. Одна из – них повествование, организованное точкой зрения воображаемого повествователя. Таков фрагмент повествования повести Гоголя: "О, если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи!". Трижды повторяющееся "я бы изобразил" начинает несколько фрагментов описательного характера: "Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды; как видимая тишина оглашается близким и далеким лаем собак; как мимо их несется влюбленный пономарь и перелазит через плетень с рыцарской

бесстрашностию <...> Но вряд ли бы я мог изобразить Ивана Ивановича, вышедшего в эту ночь с пилою в руке. Столько на лице у него было написано разных чувств!" ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем").

Второй необычный способ ведения речи – повествование в форме отказа от повествования: "Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом, ни о том кушанье, которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе, ни о том соусе, который есть лебединая песнь старинного повара, о том соусе, который подавался обхваченный весь винным пламенем, что очень забавляло и вместе пугало дам. Не стану говорить об этих кушаньях потому, что мне гораздо более нравится есть их, нежели распространяться об них в разговорах" ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем").

Часть приемов субъективного повествования имеет общехудожественный характер. Некоторые из них несут на себе индивидуальную печать. Текст одного писателя содержит сигналы, отсылающие к тексту другого писателя. Так соотносятся способ повествования в главе IV "Двойника" Достоевского и фрагмент из только что процитированной "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" Гоголя: "О, если бы я был поэт! – разумеется, по крайней мере такой, как Гомер или Пушкин; с меньшим талантом соваться нельзя – я бы непременно изобразил вам яркими красками и широкой кистью, о читатели! весь этот высокоторжественный день <...> Я изобразил бы вам, во-первых, этих гостей, погруженных в благоговейное молчание и ожидание <...> Я изобразил бы вам потом Андрея Филипповича <...> Я изобразил бы вам гостей и счастливых родителей царицы праздника <...> Я изобразил бы вам, как этот часто поминаемый Андрей Филиппович уронил сначала слезу в бокал, проговорил поздравление и пожелание, провозгласил тост и выпил за здравие <...> Но, сознаюсь, вполне сознаюсь, не мог бы я изобразить всего торжества той минуты, когда сама царица праздника, Клара Олсуфьевна, красная, как вешняя роза, румянцем блаженства и стыдливости, от полноты чувств упала в объятия нежной матери <...>".

Из истории субъективного авторского повествования

Разные приемы субъективного авторского повествования, набор которых не совпадает у разных писателей, взаимодействуют друг с другом. Это можно показать на примере поэмы Гоголя "Мертвые души". В ней совмещаются различные проявления субъективного авторского повествования – от "я" писателя, творца изображаемого мира, до обезличенных форм речеведения. Поэма вбирает в себя разные частные проявления субъективного начала, в том числе и примененные в более ранних произведениях. Нагляднее всего оно обнаруживается в отступлениях, которые строятся то как лирические, то как иронические. Повествователь прямо говорит о себе как о писателе: "И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!". Отношения повествователя и персонажа приобретают и необычные формы. Повествователь иронически осмысливает их, заявляя о своей зависимости от героя: "И вот таким странным образом составился в голове нашего героя сей странный сюжет, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как благодарен автор, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, не приди в голову Чичикову эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма".

Повествователь, называющий себя автором, комментирует собственную манеру повествования: "автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем и с этой стороны, несмотря на то, что русский, хочет быть аккуратен, как немец", "... автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно. Гораздо легче изображать характеры большого размера". Для позиции повествователя характерна одна особенность, во многом определяющая своеобразие повествования: характеристика персонажа, предмета, явления, идущая непосредственно от повествователя, основывается на обобщении (Манн 1988, 271-276). Предмет речи включается в широкий ряд своих подобий. Для этого в разных произведениях используются повторяющиеся слова: *вечно (вечный), обыкновенно, как все..., есть такие..., один из..., как всегда, как водится, как везде, по обычаю* и т.д. Обратная

сторона этого же явления – характеристика через отрицание, исключение персонажа или явления из определенного ряда.

"Мертвые души" наполнены "формулами обобщения" (Ю.В.Манн), которые появляются в самых разнообразных ситуациях и прежде всего при изображении персонажей, указывая на их принадлежность к определенному типу характеров: "Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова", "Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет <...>, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов", "Есть люди, имеющие страстишку нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины... Такую же странную страсть имел и Ноздрев" и т.д.

Уже первая фраза поэмы включает в определенный ряд Чичикова: "<...> въехала... бричка, в которой ездят холостяки... все те, которых называют господами средней руки". В зависимости от ситуации Чичиков попадает в разные ряды: "господин отправился в общую залу. Какие бывают эти общие залы – всякий проезжающий знает очень хорошо...", "он заставил слугу, или полового, рассказывать всякий вздор <...>, есть теперь весьма много почтенных людей, которые без того не могут покушать в трактире, чтоб не поговорить со слугою...", "он сказал какой-то комплимент, весьма приличный для человека средних лет", "... обратился к Манилову и его супруге с небольшим смехом, с каким обыкновенно обращаются к родителям, давая им знать о невинности желаний их детей", "Выход его, как всякого выздоровевшего человека, был точно праздничный" и т.д. Обобщения входят не только в речь повествователя, но включаются и во фрагменты текста, отражающие точку зрения Чичикова: "Чичиков тотчас увидел, что чиновники были просто любопытны, подобно всем молодым чиновникам...".

Характеристика через отрицание включается в некоторые лирические отступления. Такова характеристика писателя в главе седьмой. Через отрицания охарактеризована и Русь в лирическом отступлении: "не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы...", "...не блеснут... вечные линии сияющих гор..."

Иногда формулы обобщения разрастаются в подробные характеристики и становятся основой многочисленных отступлений, в том числе и лирических. Формул обобщения может и не быть. Но переход от конкретного к обобщенному, от частного

повода к широкому заключению во многом определяет характер повествования в "Мертвых душах". Масштаб обобщения по мере развертывания повествования становится все больше – Россия, мир: "Чичиков <...> любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды?".

Повествование развивается своеобразными скачками, то отходя в сторону от непосредственной темы изображения, то возвращаясь к ней. Отступление обрывается, чтобы уступить место диалогу. Рассуждения о Коробочке сменяются репликой Чичикова, после характеристики Плюшкина и обращения к читателю: "Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!"– идет реплика Плюшкина ("А не знаете ли вы...").

Вслед за отступлением идет повествование о персонаже: "...и вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины дерев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни. Уже несколько минут стоял Плюшкин, не говоря ни слова".

На стыке разнородных фрагментов текста, которые могут быть стилистически контрастными, появляются приемы субъективного повествования. Переход от одной темы к другой акцентируют глаголы "посмотрим", "вернемся" и т.п.: "Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений! <...> Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не совсем прозаические грезы. А посмотрим, что он чувствовал", "В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиком и посмотрим, что делает Чичиков".

Повествователь не только изображает персонажей, но и комментирует их поведение. Комментарии разрастаются в отступления общего характера. Кроме того, он комментирует отдельные слова и оценки персонажа, указывая на отношение их к действительности: " – Приятная комнатка, – сказал Чичиков, окинувши ее глазами. Комната была, точно, не без приятности", "... пощупав бороду рукою и взглянув в зеркало, он уже произнес: "Эх, какие пошли писать леса!" И в самом деле, леса не леса, а по всей щеке и подбородку высыпал довольно густой посев".

Повествователь комментирует и внутреннюю речь персонажей. Реакция Чичикова на речь Коробочки: "Эк ее, дубинноголовая какая... в пот бросила, проклятая старуха!" вызывает комментарий повествователя и становится источником обобщения: "Впрочем, Чичиков напрасно сердился: иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка". Поводом развернутого отступления становится и слово "галантерный" из внутренней речи Чичикова: "Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что же делать? Таково на Руси положение писателя".

Повествователь не только комментирует внутреннюю речь персонажа, но и продолжает ее. Внутренний монолог Чичикова о мужиках Собакевича продолжен в лирическом отступлении повествователя: "Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакума Фырова или задумался так, сам собою, как задумывается всякий русский, каких бы он ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни? И в самом деле, где теперь Фыров?"

Если в ранних произведениях Гоголя конкретный повествователь или повествователь, заявленный как конкретный, всячески расширял свои возможности, то всезнающий автор, который широко пользуется своим всеведением, одновременно всячески ограничивает свои возможности. Он то и дело говорит о себе как о вполне конкретном человеке, кругозор которого естественно ограничен. Указания на ограниченность точки зрения повествователя появляются в самом начале поэмы и последовательно проходят через нее: "... размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга <...> а холостым – наверное не могу сказать, кто делает, Бог их знает, я никогда не носил таких косынок", "... жаль, что несколько трудно упомнить всех сильных мира сего", "Он всегда так поспешно выдвигался в ту же минуту хозяином, что наверно нельзя было сказать, сколько было там денег", "... чиновники, неизвестно почему, стали думать, что, верно, об этих мертвых душах идет теперь речь", "Обрадовался ли Петрушка приезду барина, неизвестно..." и т.д.

Подобные указания иногда развертываются в иронические отступления: "Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает сильную робость ко всем присутственным местам. Если и случалось ему проходить их даже в блистательном и облагороженном виде, с лакированными полами и столами, он старался пробежать как можно скорее,

смиренно опустив и потупив глаза в землю, а потому совершенно не знает, как там все благоденствует и процветает".

Иногда такие замечания превращаются в намеки на то, что будет со временем известно читателю. Они акцентируют внимание на определенных действиях и поступках Чичикова, косвенно вводя тему мертвых душ: "У подошвы этого возвышения, и частию по самому скату, темнели вдоль и поперек серенькие бревенчатые избы, которые герой наш, неизвестно по каким причинам, в ту же минуту принялся считать и насчитал около двухсот; вслед за этим неизвестно отчего оглянулся назад: Манилов тоже неизвестно отчего оглянулся назад".

Менее заметные средства, указывающие на ограниченность знания, – слова "казалось", "было видно" и т.д., не прикреплены к определенному воспринимающему персонажу. Иногда они вводят точку зрения повествователя-наблюдателя: "...лакей Петрушка... в просторном подержанном сюртуке, как видно с барского плеча", "Кони тоже, казалось, думали невыгодно об Ноздреве...".

Точка зрения повествователя-наблюдателя, внешняя по отношению к персонажу, распространяется на Чичикова: "... сам Павел Иванович Чичиков отправился посмотреть город, которым был, как казалось, удовлетворен...", "Предположения, сметы и соображения, блуждавшие по лицу его, видно, были очень приятны, ибо ежеминутно оставляли после себя следы довольной усмешки". В некоторых сценах, где участвует Чичиков, подобные указания можно отнести и на его счет, и приписать их повествователю-наблюдателю: "Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души...", "Сказавши это, он тут же дал какое-то приказанье Ивану Антоновичу, как видно, ему не понравившееся. Крепости произвели, кажется, хорошее впечатление на председателя, особливо когда он увидел, что всех покупок было почти на сто тысяч рублей". В подобных случаях можно говорить о совмещении точек зрения повествователя-наблюдателя с точкой зрения Чичикова, поскольку точка зрения, явно принадлежащая Чичикову, не однажды передается при помощи таких же средств: "... сказал Чичиков и в то же время увидел, почти перед самым носом своим и другую, которая, как казалось, пробиралась в дамки", "Чичиков заметил в руках хозяина неизвестно откуда взявшуюся колоду карт".

В то же время повествователь иногда противопоставляет свое восприятие восприятию героя: "уже по одному собачьему лаю, составленному из таких музыкантов, можно было предположить,

что деревушка была порядочная, но промокший и озябший герой наш ни о чем не думал, как только о постели". Так возникает постоянно меняющаяся перспектива изображения.

Повествование в "Мертвых душах" насыщено упоминаниями о читателе. Читатель, к которому обращается повествователь "Мертвых душ", -- величина такая же непостоянная и колеблющаяся, как и сам повествователь: это то читатель вообще, то читатель тем или иным способом конкретизированный. Чаще всего он – величина неопределенная, но в ряде специально оговоренных случаев читатель приобретает конкретность и социальную характерность. Некоторые лирические отступления заняты характеристиками читателей: "... Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями. Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений". Слово "галантерный", употребленное Чичиковым, вызывает отступление, в котором дается характеристика читателей высшего общества: "... от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь".

Даже тогда, когда обращения к читателю однотипны по общему характеру, сам читатель может иметь разное обличье. Повествователь не раз обращается к опыту читателя вообще: "на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал", "Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать немало", "Ему случалось видеть немало всякого рода людей, даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидать". Излагая предысторию Чичикова, повествователь имеет в виду опыт иного читателя – читателя-современника, который находится в курсе событий, разворачивающихся за пределами поэмы: "Действия начались блистательно: читатель, без сомнения, слышал так часто повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов... Это происшествие случилось именно тогда, когда Чичиков служил при таможне".

Ориентация на читателя накладывает отпечаток на способ ведения повествования. Повествователю принадлежат довольно многочисленные указания на предшествующее изложение. Эти отсылки к уже известному строятся как указания повествователя: "внимание приезжего особенно заняли помещики Манилов и

Собакевич, о которых было упомянуто выше", "... стол, на котором лежала книжка с заложенною закладкою, о которой мы уже имели случай упомянуть" и т.д. Второй ряд отсылок к уже известному вводит в повествование читателя: "На зов явилась женщина с тарелкой в руках, на которой лежал сухарь, уже знакомый читателю", "Уже известный читателям Иван Антонович Кувшинное рыло показался в зале присутствия...".

Повествователь указывает на появление новой темы, на переход от одной темы к другой и т.д.: "между тем герою нашему готовилась пренеприятнейшая неожиданность", "Но, однако же, обратимся к действующим лицам. Чичиков, как мы видели, решился вовсе не церемониться", "Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная – мимо их". В такой ситуации может появиться и упоминание о читателе как адресате соответствующего сообщения: "Для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя крепостными людьми нашего героя".

Повествователь забегает вперед, намекая на события, которые должны произойти в дальнейшем. Таким намеком кончается первая глава: "Такое мнение, весьма лестное для гостя, составилось о нем в городе, и оно держалось до тех пор, покамест одно странное свойство гостя и предприятие, или, как говорят в провинции пассаж, о котором читатель скоро узнает, не привело в совершенное недоумение почти всего города". В начале второй главы эта тема продолжает развиваться. Намек на ближайшие события сочетается в ней с намеком на далекие перспективы. Намеки на дальнейшее развитие поэмы содержатся и в главе, посвященной Ноздреву: "Так как разговор, который путешественники вели между собою, был не очень интересен для читателя, то сделаем лучше, если скажем что-нибудь о самом Ноздреве, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме".

Читатель осмысливается не только как адресат произведения. Ему приписывается и более активная роль. Оглядка на читателя заставляет повествователя обращаться к изображению тех или иных предметов. Читатель становится своего рода посредником между повествователем и изображаемым миром, некоторые сведения вводятся не непосредственно от повествователя и не через персонажа, а через читателя: "Автор уверен, что есть читатели такие любопытные, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки. Пожалуй, почему же не удовлетворить?". Читатель осмысливается как лицо, непосредственно принимающее участие в действии и видящее то, чего не

видит герой: "Здесь это замечено для того, чтобы читатели видели, почему блондинка стала зевать во время рассказов нашего героя. Герой, однако же, совсем этого не замечал".

Предполагается, что читатель оценивает изображаемое, делает о нем выводы и заключения, до известной степени замещая повествователя и предваряя его выводы и оценки: "Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился. Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться". Разные категории читателей рассматриваются как носители возможных оценок поэмы и ее персонажей: "Автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник. Надворные советники, может быть, и познакомятся с ним, но те, которые подобрались уже к чинам генеральским, те, Бог весть, может быть, даже бросят один из тех презрительных взглядов, которые бросаются гордо человеком на все, что ни пресмыкается у ног его, или, что еще хуже, может быть, пройдут убийственным для автора невниманием". Обосновывая выбор героя ("Нет, пора наконец припрячь и подлеца!"), повествователь вновь отталкивается от мнения читателей: "Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям. Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтобы герой был решительное совершенство...". Отступления, обращенные к читателям, насыщаются их воображаемой речью, а взаимоотношения с читателем строятся как полемика с воображаемыми точками зрения. Такая полемика возникает на протяжении поэмы несколько раз.

Голос читателя появляется и после разноголосицы мнений о Чичикове, сконцентрированных в восьмой и девятой главах. Воображаемая речь читателя приобретает довольно сложный характер. Она не только включается в речь повествователя, но имеет и самостоятельность. Оформленная в виде прямой речи, она противостоит собственно повествованию: "Но это, однако же, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя; создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело! Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово "дурак" и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему <...> Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет".

В конце первого тома полемика с воображаемой речью читателя превращается в обсуждение литературного кредо писателя. Воображаемая речь читателя приобретает развернутые формы и организуется по-разному. Один из фрагментов организован как серия вопросов, обращенных к автору: "Да, мои добрые читатели, нам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. Зачем, говорите вы, к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? И без того случается нам часто видеть то, что вовсе не утешительно. Лучше же представляйте нам прекрасное, увлекательное. Пусть лучше позабудемся мы".

В другом случае воображаемые оценки читателя включаются в авторское обращение к нему, точнее в повествование о читателе, выдержанное в форме обращения: "К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумающими глазами. Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым, может быть, даже похвалите автора, скажете: "Однако ж кое-что он ловко подметил, должен быть веселого нрава человек!" И после таких слов с удвоившеюся гордостию обратитесь к себе, самодовольная улыбка покажется на лице вашем и вы прибавите: "А ведь должно согласиться, престранные и пресмешные бывают люди в некоторых провинциях. Ах, да и подлецы притом немалые!"

Таким образом, возникает внутренняя диалогичность поэмы. Воображаемая речь читателя, с которой начались "Вечера на хуторе близ Диканьки", в усложненном и преобразованном виде входит в "Мертвые души" и становится одной из важных "смысловых инстанций" (М.М.Бахтин).

Важное средство выражения лирического авторского начала – обращения к неодушевленным предметам: "Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу <...> Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..".

При сравнении с Гоголем, не говоря уже о Марлинском, становится совершенно очевидным, что у Тургенева роль субъективного авторского повествования, сколь бы она ни была значительна, все же неизмеримо меньше, чем в предшествующей литературной традиции. Сокращается набор приемов субъективного повествования, уменьшается объем соответствующих отрезков текста.

На первый план выходят формулы обобщения и сентенции, которые можно к ним приравнять. Повествование постоянно колеблется от частного к общему. Например, в романе "Отцы и дети": "она как-то невинно заплакала, сама тихо смеясь своим слезам. Кто не видал таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытал, до какой степени, замирая весь от благодарности и от стыда, может быть счастлив на земле человек", "Каждый из них сознавал, что другой его понимает. Друзьям это сознание приятно, и весьма неприятно недругам, особенно когда нельзя ни объясниться, ни разойтись", "Но, озадачив подчиненного, Матвей Ильич уже не обращал на него внимания. Сановники наши вообще любят озадачивать подчиненных", "Небольшой дворянский домик <...> находился в одной из нововыгоревших улиц города; известно, что наши губернские города горят через каждые пять лет", "За ней водилась привычка, свойственная многим провинциальным и московским дамам, – с первого дня знакомства звать мужчин по фамилии" и т.д.

Другие проявления субъективного авторского начала немногочисленны и неразвернуты. Это повествование в форме первого лица множественного числа и апелляция к читателю: "познакомим с ним читателя", "мы видим его в мае месяце 1859 года", "с тех пор, как мы их видели", указание на тему будущего рассказа: "И Аркадий рассказал ему историю своего дяди. Читатель найдет ее в следующей главе", указание на ограниченность знаний о внутренней жизни персонажа, типичное для Тургенева: "Бог знает где бродили его мысли, но не в одном только прошедшем бродили они", в более явной форме: "Была ли правда, полная правда, в их словах? Они сами этого не знали, а автор и подавно", фрагменты повествования в форме обращения к читателю: "В Дрездене <...> вы можете встретить человека лет около пятидесяти", и наконец, заключающее роман лирическое отступление: "Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном великом спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии "равнодушной" природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной".

Отдельные приемы субъективного повествования как бы выпадают из общей системы и приобретают самостоятельность. В таком качестве они организуют отдельные фрагменты текста или целые произведения.

Если в "Княгине Лиговской" Лермонтова или в "Невском проспекте" Гоголя повествование в форме второго лица входит как составная часть в субъективное повествование, то в одном из "Севастопольских рассказов" Л.Толстого повествование в форме обращения – самостоятельный тип повествования, организующий развернутый текст: "Вы подходите к пристани – особенный запах каменного угля, навоза, сырости и говядины поражает вас", "Вы отчалили от берега. Кругом вас блестящее уже на утреннем солнце море, впереди – старый матрос в верблюжьем пальто и молодой белоголовый мальчик, которые молча усердно работают веслами. Вы смотрите и на полосатые громады кораблей <...>; вы слушаете равномерные звуки ударов весел, звуки голосов, по воде долетающих до вас, и величественные звуки стрельбы, которая, как вам кажется, усиливается в Севастополе" ("Севастополь в декабре месяце").

Фрагменты текста, организованные формами второго лица, сочетаются с повествованием от третьего лица. Так строятся фрагменты, с которых начинаются рассказы Чехова "Палата N6" и "В родном углу": "Донецкая дорога. Невеселая станция, одиноко белеющая в степи, тихая, со стенами, горячими от зноя, без одной тени и, похоже, без людей. Поезд уже ушел, покинув вас здесь, и шум его слышится чуть-чуть и замирает, наконец... Около станции пустынно и нет других лошадей, кроме ваших. Вы садитесь в коляску, – это так приятно после вагона, – и катите по степной дороге, и перед вами мало-помалу открываются картины, каких нет под Москвой, громадные, бесконечные, очаровательные своим однообразием" ("В родном углу").

Несколько по-иному вводится повествование от второго лица в "Палате N6". Обращение к читателю, рисующее его как непосредственного участника событий, сочетается с повествованием от первого лица множественного числа: "Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри". Затем идет небольшой фрагмент повествования от второго лица: "Далее вы входите в большую просторную комнату. <...> Воняет кислою капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту производит на вас такое впечатление, как будто вы входите в зверинец".

Одновременно в повествование включаются и фрагменты повествования от первого лица: "Мне нравится его широкое, скуластое лицо... Нравится мне он сам...".

Если в этих произведениях Чехова возрождаются отдельные приемы субъективного авторского повествования, то в романе

А.Белого "Петербург" возрождается субъективное авторское повествование как разветвленная система приемов. Обращаясь к традиционным формам повествования, сознательно подчеркивая их традиционность и связь с определенными литературными источниками, Белый подчиняет их задачам своей системы, расширяя ее возможности. Сфера применения субъективного начала в "Петербурге" необычайно широка, так же, как и круг конкретных его средств. Один из ликов повествователя – лик пророка. Пророчества о судьбе России облекаются в форму обращений, восклицаний: "Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей – будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится... будет, будет – Цусима! Будет – новая Калка!..".

Роман насыщен лирическими, ироническими отступлениями. Часть этих отступлений представляет собой обращения к понятиям и неодушевленным предметам: "Неизмеримости полетели навстречу. Русь, Русь! Видел тебя он, тебя! Это ты разревелась ветрами, буранами, снегом, дождем, гололедицей – разревелась ты миллионами живых заклинающих голосов!".

Часть средств субъективного повествования обращена к читателю. Читатель обладает разной степенью активности в разных местах романа. Чаще всего он адресат того или иного сообщения. Фраза, начатая как объективная и информативная, разрывается, и в нее вклинивается обращение к читателю, акцентирующее неожиданность сообщения: "Под влиянием светлой особы ангел Пери однажды осветил своим присутствием – ну, представьте же: митинг!", "... Липпанченко протянул свою руку – ну, представьте же! – к тут на стенке повешенной скрипке".

Повествователь фиксирует возможные реакции читателя: "Сергей Сергеич Лихутин (не улыбайтесь!) совершенно серьезно намеревался покончить все свои счеты с землею <...> и намерение это он бы без всяких сомнений осуществил, если б не гнилой потолок (в этом вините строителя дома)...". Изображая некоторые факты, повествователь апеллирует к опыту читателя: "губы Липпанченко напоминали кусочки на ломтики нарезанной семги – не желто-красной, а маслянистой и желтой (семгу такую наверное ты едал на блинах в небогатом семействе)".

Помимо обращений к собственно читателю "Петербург" насыщен обращениями к неопределенному лицу, которое обозначено местоимением второго лица. Это риторические вопросы: "Таковы были дни. А ночи – выходил ли ты по ночам, забирался

ли в глухие, подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную злую ноту на "у"? Уууу-уууу-уууу: так звучало в пространстве звук – был ли то звук?... Слышал ли и ты октябревскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда".

В форму второго лица облекаются и фрагменты повествовательного характера: "Жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ; в скважину двери проникнет островитянин – какой-нибудь разночинец: может быть, с усиками; и того глядишь выпросит – на вооружение фабрично-заводских рабочих; загуторит, зашепчется, захихикает; вы дадите; и потом не будете вы больше спать по ночам; загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната...".

В ряде случаев читателю принадлежат воображаемые реплики, с которыми находит нужным полемизировать повествователь: "С головой закутавшись в одеяло (за исключением кончика носа), уже он из кровати повис над безвременной пустотой.

Но тут перебьют нас и скажут: "Как же так пустотой? Ну, а стены, а пол? А... так далее? Мы ответим".

Воображаемая точка зрения, принадлежащая читателю, вводится и для того, чтобы осветить те или иные события и явления двойным светом: "из черного кружева крыльев из полусумерек комнаты в зеркале поглядело мучительно-странно то, само: лицо – его, самого; вы сказали бы, что там в зеркале на себя самого не глядел Николай Аполлонович, неведомый, бледный, тоскующий – демон пространства", "В этот памятный вечер все пламенело, пламенел и дворец <...> разгорались медлительно какие-то легчайшие пламена. Ты сказал бы, что зарело там прошлое".

Характеризуя персонажей, повествователь формулирует некий тезис, который затем развивается разными средствами: "Скоро мы без сомнения докажем читателю существующую разделенность и души Николая Аполлоновича на две самостоятельные величины: богоподобный лед – и просто лягушечья слякоть; <...> не было единого Аблеухова: номер первый, богоподобный, и номер второй, лягушонок".

Автор не только ведет повествование, активно вмешиваясь в него, но и комментирует собственные приемы повествования, настаивая на них в полемике с воображаемым читателем: "Читатель! "Вдруг" знакомы тебе. Почему же как страус, ты прячешь голову в перья при приближении рокового и неотвратного "вдруг"? Заговори с тобою о "вдруг" посторонний, ты скажешь наверное:

– "Милостивый государь, извините меня: вы должно быть отъявленный декадент".

И меня наверное уличишь в декадентстве".

Повествователь иронизирует над собственными приемами изображения. В "Петербурге" для изображения людей широко используются предметные метонимии. Некоторые из них повествователь преподносит иронически: "когда Аполлон Аполлонович Аблеухов сел на карачки над лужею для извлеченья цилиндра, то вдогонку убегающей куда-то спине он надтреснутым голосом закричал:

– "Мм... Послушайте!..."

Но спина не внимала (собственно, не спина – над спиной бегущие уши). "Остановитесь же... Павел Петрович!"

Там мелькающая спина остановилась, повернула там голову и узнавши сенатора побежала навстречу (не спина побежала навстречу, а ее обладатель – господин с бородавкою)".

Часть акцентов, расставленных повествователем, перенесена на более или менее очевидные или просто несущественные подробности, освещенные подчеркнуто серьезно. Эта гиперболизированная серьезность – лишь оболочка иронии: "... сам Аполлон Аполлонович <...> побежал вдогонку за ускользавшей в тумане спиной господинчика; примите во внимание один существенный факт: нижние оконечности именитого мужа были миниатюрны до крайности; если вы примете во внимание этот существенный факт, вы поймете, конечно, что Аполлон Аполлонович, помогая себе, стал в беге размахивать ручкою. Сообщаю эту драгоценную черточку в поведении недавно почившей особы первого класса единственно во внимание к многочисленным собирателям материалов его будущей биографии, о которой, кажется, так недавно писали в газетах". И, напротив, важное передается как приложение к несущественному. Вот как повествователь вводит указание на время действия, существенное для развития романа: "Здесь, в самом начале, должен я прервать нить моего повествования, чтобы представить читателю местодействие одной драмы. Предварительно следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год".

В авторских отступлениях "Петербурга", начиная с пролога, разнообразно обыгрываются мотивы реальности-нереальности, яви-сна. Автор – романист, творец этого мира ("мы, автор, об Анне Петровне забыли; и как водится, вслед за нами об Анне Петровне забыли и герои романа"). Все изображенное, и в первую очередь Петербург, – его "мозговая игра", как Дудкин –

"мозговая игра" сенатора Аблеухова, как комнаты в доме Аблеу хова, вход в которые лежит через мозг сенатора, – иллюзия ком нат. И одновременно "мозговая игра – только маска" Порождение фантазии автора утверждается как реальность: "И д будет наш незнакомец – незнакомец реальный! И да будут две те ни моего незнакомца реальными тенями!".

Всезнающий повествователь "Петербурга", как будто свобод ный от реальности, лежащей за пределами романа, и перекраива ющий эту реальность в соответствии со своими задачами одновременно и участвует в ней: "Петербург, Петербург! Осажда ясь туманом, меня ты преследовал праздною мозговою игрой; ты – мучитель жестокосердый: но ты – непокойный призрак: ты бывало, года на меня нападал; бегал и я на твоих ужасных про спектах, чтоб с разбега влететь на этот блистающий мост... (большой, электричеством блещущий мост! О, зеленые, кишащи бациллами воды! Помню я одно роковое мгновение; чрез твои сы рые перила сентябрьскою ночью я перегнулся: миг, – и тело мо пролетело б в туманы". Вмешательство конкретного лица харак терно и для других мест романа. Течение повествования прерыва ется таким, например, замечанием: "Учреждение – есть. В нем есть Аполлон Аполлонович: вернее "был", потому что он умер... – Я недавно был на могиле...".

В романе широко используются традиционные формулы, от мечающие переход от одной темы к другой, типа "мы остави ли...", "вернемся к...". В некоторых главах эти формулы переосмысливаются – происходит неожиданное преображение по вествователя в действующее лицо.

Главка "Безмерности" начинается словами: "Мы оставили Николая Аполлоновича в тот момент, когда...". Когда эта форму ла повторяется третий раз, оказывается, что повествователь не от странен от изображаемой действительности, а включен в нее "Мы оставили Николая Аполлоновича у магазинной витрины; но мы его бросили; меж сенаторским сыном и нами закапали частые капельки". Обычное вмешательство повествователя приобретает неожиданное осмысление – повествователь рисуется как непос редственный участник событий, ограниченный в своих возможно стях и знаниях. Повествователь превращается в непосред ственного участника действия и в ряде других сцен. Например, в главке "Наша роль" цепь традиционных повествовательных при емов завершается неожиданным преображением повествователя в действующее лицо.

На протяжении романа меняется степень осведомленности повествователя. Чаще всего он – всезнающий автор, которому

открыты внутренняя жизнь персонажей, их сны и т.п. Он не только воспроизводит происходящее, но и вмешивается во внутреннюю и произнесенную речь персонажей:

"Тут лицо Николая Аполлоновича приняло вдруг довольное выражение:

– А, так это от костюмера: костюмер принес мне костюм...

Какой такой костюмер?

Николай Аполлонович <...> перегнулся и крикнул: Это – вы? Костюмер. От костюмера? Костюмер прислал мне костюм?

И опять повторим от себя: "какой такой костюмер?"

Однако в ряде случаев повествователь намеренно ограничивает свое знание, делая на этом специальный упор: "Что они меж собою шептали, Бог ведает: это все осталось между ними...". О некоторых важных предметах и событиях повествователь избегает говорить прямо, прибегая к разнообразным намекам и используя прием торможения. Хотя узелок с бомбой появляется на одной из первых страниц романа и находится в центре нескольких сцен, о его истинном назначении говорится только в третьей главе романа. Первоначально он описывается с точки зрения непосредственного наблюдателя, который не знает о его содержимом, но через косвенные детали дает понять, что речь идет о чем-то важном: "Мой незнакомец отнесся с отменною осторожностью в обращении с узелком; незнакомец мой очевидно хотел охранить узелок от досадной случайности – от паденья с размаху на каменную ступень; <...> незнакомец с черными усиками снова усиленно стал выказывать деликатное попечение о судьбе своего узелка, могущего зацепить за полено; предметы, хранимые в узелке, должны были быть предметами особенно хрупкими. Не было бы иначе понятно поведение моего незнакомца".

Кроме того, повествователь часто прибегает к недосказанности, обрывая внутреннюю речь персонажей: "лучше грохнуться из второго этажа на улицу, разбив вдребезги стекла, чем оставаться наедине с... с...", "Что же? Семейная жизнь – так семейная жизнь; то есть: Николай Аполлонович, – ужаснейший, так сказать...; и – Анна Петровна, ставшая на старости лет... просто Бог знает кем!", "и что-то в нем дрогнуло: подлинно, – бред ли это? Скорее, намеки, высказываемые бессвязно; но намеки – на что? Не намеки ли на... на... на...?".

На повествовании "Петербурга", книжном в своей основе, лежит и отпечаток сказа. Некоторые речевые средства создают иллюзию непосредственности рассказывания. Нить повествования прерывается: "Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется,

известного вам", "Вдруг – ... Но о вдруг мы – впоследствии", "Позвольте, позвольте... Не попали ли мы сами впросак? Ну, какой в самом деле мы агент?".

В романах А.Белого субъективное авторское повествование совмещается с подробно разработанным планом персонажей.

Субъективное авторское повествование в литературе XIX-XX вв. существует в принципиально ином окружении, нежели субъективное повествование Карамзина и Марлинского. Оно существует в единстве с планом персонажа или персонажей. Авторская субъективность взаимодействует с субъектной многоплановостью. В связи с этим в рамках субъективного авторского повествования осуществляются разные образы повествователей и складываются разные типы текстов. Одновременно на протяжении XIX-XX вв. развивается объективное авторское повествование, которое в свою очередь взаимодействует с точкой зрения персонажа. Формируются новые типы произведений, совмещающие план автора и план персонажа.

План персонажа

Как уже говорилось, история повествования в литературе XIX в. характеризуется постепенным уменьшением субъективного авторского начала и последовательным развитием плана персонажа. Ориентация на точку зрения персонажа, появление развернутого плана персонажа в значительной мере вытесняет из повествования прямое авторское слово. План персонажа неоднороден. Он прежде всего включает в себя речь персонажа в разных проявлениях.

Чужая речь

Чужая речь, изображенная в художественном тексте, может принадлежать и отправителю, и получателю. В первом случае – это речь произнесенная, внутренняя или написанная, во втором – это речь воспринятая, услышанная или прочитанная. Для передачи чужой речи в художественных текстах используются три основные формы: прямая, несобственно-прямая, косвенная (и ее разновидность – полупрямая) речь. Именно они обычно

выделяются и рассматриваются и при изучении чужой речи как таковой, и при рассмотрении ее роли в структуре текста. Однако этими формами способы передачи чужой речи не исчерпываются. Чужая речь передается в виде авторского пересказа, в частности, как перечисление тем чужой речи. Кроме того, развернутые фрагменты текста содержат разные комбинации чистых форм чужой речи, в результате чего возникают смешанные построения разной степени сложности.

Если произнесенную и внутреннюю речь вводят в текст глаголы мысли и речи (Кодухов 1957, 17-23; Чумаков 1975, 108-145; Соколова 1968, 109-119), то воспринятую или отраженную речь вводят глаголы *узнать, услышать, понять* и т.п. Реплики диалога, преломленные через воспринимающее сознание, передаются и в косвенной, и в несобственно-прямой, и в прямой форме.

Глагол "узнал" сочетается с косвенной речью: "В деревне я от двух отправлявшихся на работу мужиков узнал все, что мог только узнать от них, а именно: я узнал, что ту усадьбу вместе с деревней, в которую я зашел, звали Михайловским, что она принадлежала вдове, майорше Анне Федоровне Шлыковой, что у ней была сестра, незамужняя девица Пелагея Федоровна Бадаева, что обе они в летах, богаты, дома почти не живут, все в разъездах, никого при себе, кроме двух дворовых девушек и повара, не держат, что Анна Федоровна на днях вернулась из Москвы с одной только своей сестрой..." (Тургенев, "Три встречи"), "Санин услыхал от него, что семейство Розелли давным-давно переселилось в Америку, в Нью-Йорк; что Джемма вышла замуж за негоцианта; что, впрочем, у него, Дёнгофа, есть знакомый, тоже негоциант, которому, вероятно, известен адрес ее мужа, так как у него много дел с Америкой" (Тургенев, "Вешние воды"). Ср. в "Мастере и Маргарите" Булгакова: "Ивану стало известным, что...", "Иван узнал, что гость его...".

Глагол "узнал" предваряет несобственно-прямую речь: "За чаем Левин узнал всю историю старикова хозяйства. Старик снял десять лет тому назад у помещицы сто двадцать десятин, а в прошлом году купил их и снимал еще триста у соседнего помещика. Малую часть земли, самую плохую, он раздавал внаймы, а десятин сорок в поле пахал сам своею семьей и двумя наемными рабочими" (Л.Толстой, "Анна Каренина"), "Мужики узнали от него много подробностей: господа у него богатые; барыня Елена Ивановна раньше, до замужества, жила в Москве бедно, в гувернантках; она добрая, жалостливая и любит помогать бедным. В новом имении, рассказывал он, не будут ни пахать, ни сеять, а будут

только жить в свое удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом" (Чехов, "Новая дача").

Распределение разных форм, передающих чужую речь, не совпадает у разных писателей, в разных произведениях одного писателя, не совпадают они и в литературе разного времени.

Прямая речь

В литературе XIX в. прямая речь используется шире, чем другие разновидности чужой речи. В прямой форме передается не только диалог, но и внутренняя речь, в частности, развернутые внутренние монологи: "Жениться! – думал африканец, – зачем же нет? ужели суждено мне провести жизнь в одиночестве и не знать лучших наслаждений и священнейших обязанностей человека потому только, что я родился под пятнадцатым градусом? Мне нельзя надеяться быть любимым: детское возражение! разве можно верить любви? разве существует она в женском, легкомысленном сердце?" (Пушкин, "Арап Петра Великого"). Многие внутренние монологи в "Войне и мире" Л.Толстого и "Преступлении и наказании" Достоевского переданы прямой речью. Важную роль в них играют приемы экспрессивного синтаксиса – вопросы, восклицания, параллелизмы, поддержанные лексическими повторами (Окутюрье 1962): "Дурно ли это было, или хорошо? – спрашивал себя Пьер. – Для меня хорошо, для другого проезжающего дурно, а для него самого неизбежно, потому что ему есть нечего: он говорил, что его прибил за это офицер. А офицер прибил за то, что ему ехать надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика шестнадцатого казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?" – спрашивал он себя" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Довольно! – произнес он решительно и торжественно, – прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе с старой старухой! Царство ей небесное и – довольно, матушка, пора на покой! Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь! – прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то темной силе и вызывая ее. – А ведь я уже соглашался

жить на аршине пространства! <...> Слаб я очень в эту минуту, но... кажется, вся болезнь прошла. Я и знал, что пройдет, когда вышел давеча. Кстати дом Починкова, это два шага. Уж непременно к Разумихину, хоть бы и не два шага... пусть выиграет заклад!.. Пусть и он потешится, – ничего, пусть!.. Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают", – прибавил он гордо и самоуверенно, и пошел, едва переводя ноги, с места" (Достоевский, "Преступление и наказание").

Внутренний монолог строится как обращение персонажа к самому себе: "Видно, Михалевич прав, – думал он. – Ты захотел вторично изведать счастья в жизни, – говорил он сам себе, – ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека. Оно не бывает полно, оно было можно, скажешь ты; да предъяви же свои права на полное, истинное счастье! Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? <...>" (Тургенев, "Дворянское гнездо").

Внутренняя речь, переданная в прямой форме, содержит не только собственно рассуждения, но и рассуждения, осложненные повествованием. Фактом внутренней речи становится пейзаж. Таков один из пейзажей "Дворянского гнезда", содержащийся во внутренней речи Лаврецкого, переданной в прямой форме: "Вот когда я на дне реки, – думает опять Лаврецкий <...> И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицыны слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на каждом стебле...".

Прямая речь передает внутреннюю речь повествователя в повествовании от первого лица, кому бы оно ни принадлежало, хотя некоторые исследователи (Л.А.Соколова, В.В.Одинцов) считают эту разновидность речи несобственно-прямой. В прямой форме передаются рассуждения в повествовании от первого лица, близкого к авторскому: "Я сидел неподвижно и глядел, глядел с изумлением и усилием, точно всю жизнь свою я перед собою видел, точно свиток развивался у меня перед глазами. О, что я сделал! – невольно шептали горьким шепотом мои губы.– О, жизнь, жизнь, куда, как ушла ты так бесследно? Как выскользнула ты из крепко стиснутых рук? Ты ли меня обманула, я ли не умел воспользоваться твоими дарами? Возможно ли? эта малость, эта бедная горсть пыльного пепла – вот все, что осталось от тебя? Это

холодное, неподвижное, ненужное нечто – это я, тот прежний я? (Тургенев, "Поездка в Полесье"), "Какой стране принадлежу я одиноко скитающийся?– думается мне. – Что общего осталось у нас с этой лесной глушью? Она бесконечно велика, и мне ли разобраться в ее печалях, мне ли помочь им? Как прекрасна, как девственно богата эта страна! Какие величавые и мощные чащи стоят вокруг, тихо задремывая в эту теплую январскую ночь, полную нежного и чистого запаха молодого снега и зеленой хвои. И какая жуткая даль!" (Бунин, "Новая дорога").

Внутренняя речь, принадлежащая конкретному рассказчику и обращенная к самому себе, также передается в прямой форме. "Чтобы занять себя мыслями, я становлюсь на прежнюю свою точку зрения, когда не был равнодушен, и спрашиваю: зачем я, знаменитый человек, тайный советник, сижу в этом маленьком нумере, на этой кровати с чужим серым одеялом? Зачем я гляжу на этот дешевый жестяной рукомойник и слушаю, как в коридоре дребезжат дрянные часы? Разве все это достойно моей славы и моего высокого положения среди людей? И на все эти вопросы я отвечаю себе усмешкой" (Чехов, "Скучная история"). Прямая речь используется и тогда, когда рассказчик воспроизводит свои мысли, характерные для прошлого, передавая их слушателям. "... я спрашивал себя, к чему может повести наша любовь, если у нас на хватает сил бороться с нею <...> Честно ли это? Она пошла бы за мной, но куда? Куда бы я мог увести ее? Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если бы я, например, боролся за освобождение родины или был бы знаменитым ученым, артистом, художником..." (Чехов, "О любви").

Прямая речь имеет не только самостоятельный и замкнутый характер. Отрезки прямой речи разного содержания присоединяются непосредственно к повествованию: "За доктором посылают, но доктор не едет – "потому что, – говорит он, – мне за три года за визиты не заплачено, а даром ездить не намерен. У меня лошади сена требуют, а за сено нынче по рублю за пуд берут" (И.Панаев, "Барыня").

Фрагмент чужой речи присоединяется к повествованию, не отграничиваясь от него, как в только что приведенных случаях. При этом прямая речь вводится при помощи глагола речи: "Василий Иваныч проводил Аркадия в его комнату и пожелал ему "такого благодатного отдохновения, какое и я вкушал в ваши счастливые лета" (Тургенев, "Отцы и дети"). Прямая речь вводится без помощи глагола и объединяется с повествованием, образуя гибридную конструкцию: "За перегородкой закипал самовар, но не для Федьки, а сам Федька обязательно раздувал и наставлял

его, вот уже с неделю или более, каждую ночь "для Алексея Нилыча-с, ибо оченно привыкли, чтобы чай по ночам-с" (Достоевский, "Бесы").

Прямая речь, комментирующая поведение персонажа, разрывает повествование о нем: "Павел поблагодарил мать холодно ("точно укусить хотел"), тотчас же вышел в отставку ("так, без материнского благословения, как оглашенный и выскочил на волю!") и поселился в Дубровине" (Салтыков-Щедрин, "Господа Головлевы"). Прямая речь включается в авторскую как вставная конструкция: "Когда он кончил курс, – "блестяще!", как всем рассказывал дьякон, – и опять приехал к родителям на лето перед поступлением в академию..." (Бунин, "Дурочка").

Разновидность прямой речи – необозначенная прямая речь – речь, не выделяющаяся графически (Долежел 1960). Необозначенная прямая речь вводится при помощи глагола речи или мысли: "Глядя на знамя, ему все думалось: может быть, это то самое знамя, с которым мне придется идти впереди войск" (Л.Толстой, "Война и мир"), "... он стал совать свое бельишко в свой заплечный мешок, думая: выведу потихоньку велосипед, сяду и на станцию. Возле станции лягу где-нибудь на песок в лесу до первого утреннего поезда..." (Бунин, "Зойка и Валерия"). Необозначенная прямая речь вводится и без предваряющего глагола. Благодаря этому граница между разными субъектными планами становится не такой отчетливой: "Перед вечером спустился в вестибюль, заказал приготовить счет, спокойным шагом пошел к Куку и взял билет в Москву через Венецию в вечернем поезде: пробуду в Венеции день и в три часа ночи прямым путем, без остановок, домой, в Лоскутную..." (Бунин, "Генрих"), "Швейцар и Дима старались успокоить его – он отталкивал их, дергался, отстранял лицо, невозможно было дышать, никогда еще не бывало таких рыданий, не говорите, пожалуйста, не рассказывайте никому, это я не здоров, у меня болит... И снова рыдания" (Набоков, "Лебедь"), "Он беззвучно засеменил к двери, посмотрел в глазок, но ничего не увидел. Стоявший за дверью опять позвонил, и было слышно, как звякнуло медное кольцо. Все равно, не впустим" (Набоков, "Хват").

Область распространения прямой речи расширяется и благодаря тому, что она, как и повествование от первого лица, принадлежит необычному говорящему лицу. Небольшие отрезки прямой речи принадлежат животным, птицам, например, грачу в повести А.Н.Толстого "Детство Никиты". Даром речи наделены и неодушевленные предметы. Особенно разнообразны они в рассказах А.Левитова. В рассказе "Именины сельского дьячка" говорит

изба, стены, самовар, ременная плетка: "... самовар <...> толк вал тихой, одинокой избе: "Вот ведь, говорю я тебе, изба! Живе живет человек в горе да в нужде – и никто на него не глядит. К рицы на него зачастую спать садятся; а чуть только радост дохнет на него – и пошел человек, и все горе забудет. Так-то в и я: перед Святой вычистила меня хозяйка тертым кирпичом, п пила из меня чайку на первый день, да так и поставила...".

В одних случаях повествователь вводит прямую речь тако рода словами "казалось", "как бы", "как будто": "Легкий голов ной убор держался только на одних ушах и, казалось, говори "Эй, улечу, жаль только, что не подыму с собой красавицу!" (Го голь, "Невский проспект"), в других – без этих слов. Это придае прямой речи большую категоричность: "Вдруг, на прошлой нед ле, я прохожу по улице и как посмотрел на приятеля – слыш жалобный крик: "А меня красят в желтую краску!" (Достоев кий, "Белые ночи"), "А ветер-то, ветер! Голые березки и вишн не вынося его грубых ласок, низко гнулись к земле и плакал "Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь н волю?" (Чехов, "Воры"), "Кличут метели, поют: – Выходи-вы ходи! Будем петь, полетим на свободу! У вас нет тепла! У вас св та нет! Здесь огонь! Жизнь горит! И, пылая, белоснежные, м вьемся без сна. Выходи-выходи! Будем петь и сгорим на белом о не. Все, кто летает, все собирайтесь, мы умчимся далеко, далеко-далеко. Никто не увидит. Никто не узнает. Снегом засыплем ветром завеем, поцелуем задушим. Песню тебе пропоем!" (Реми зов, "В плену").

Прямая речь неодушевленных предметов представляет собо отражение и повторение речи персонажа: "Навсегда", – ответи тихо я. "Навсегда", прощались со мной черные силуэты деревье и убегали назад. "Навсегда",– сказала платформа и скрылась з поворотом" (Л.Андреев, "Мельком").

В диалог персонажей включается прямая речь неодушевле ного предмета: "– Н-ну, с преддверием! – поздравила хлопотлива жена... "С преддверием, хозяин! – заговорила в свою очередь п гая, обновленная изба. – В радости тебе, Петр Алексеевич, праз ничек препровесть!.. А мы тебе и нынешние именины верн отслужим: может, ныне еще устроим как-нибудь и не развалим ся, в случае ежели ты с приятелями завтра в пляс пустишься" – Чудесная у меня изба! – похвалился в это время Петр Алексее вич тихим шепотом..." (Левитов, "Именины сельского дьячка").

Речь неодушевленных предметов и отвлеченных понятий ста новится своеобразной формой внутреннего монолога. Мысли пер сонажа отчуждаются от него и передаются как мысли

принадлежащих предметам и явлениям окружающего мира: "Из недр вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: "Мне нет до тебя дела, – говорит природа человеку, – я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть", "Все отдыхало, погруженное в успокоительную прохладу... Все, казалось, говорило человеку: "Отдохни, брат наш, дыши легко и не горюй, и ты перед близким сном" (Тургенев, "Поездка в Полесье"), "Новую дорогу мрачно обступили леса и как бы говорят ей: – Иди, иди, мы расступимся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы <...> колеса, перебивая друг друга, словно под землею, ведут свой торопливый и невнятный разговор.

– Болтайте, болтайте! – важно и задумчиво говорят им угрюмые и высокие чащи сосен. – Мы расступаемся, но что-то несете вы в наш тихий край?" (Бунин, "Новая дорога").

Таков и "перевод" колокольного звона на человеческий язык в рассказе Л.Андреева "Весенние обещания": " – Отзовись, неведомый! – гудел и надрывался дрожащий колокол. – Отзовись, могучий и жалостливый! Взгляни на прекрасную землю: печальна она, как вдовица, и плачут ее голодные, обиженные дети. Каждый день всходит над землей солнце и в радости совершает круг свой, но весь великий свет его не может рассеять великой тьмы, которой полно страдающее сердце человека. Потеряна правда жизни, и во лжи задыхаются несчастные дети прекрасной земли. Отзовись, неведомый, отзовись, могучий и жалостливый!".

Речь старого дуба в "Войне и мире" – своего рода реплика внутреннего диалога: "Весна, и любовь, и счастие! – как будто говорил этот дуб. – И как не надоест вам все один и тот же глупый и бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман! нет ни весны, ни солнца, ни счастья. Вон смотрите, сидят задавленные мертвые ели, всегда одинакие, и вон и я растопырил свои обломанные, ободранные пальцы, где ни выросли они – из спины, из боков; как выросли – так и стою, и не верю вашим надеждам и обманам". – "Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб, – думал князь Андрей, – пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, – наша жизнь кончена!".

Речь неодушевленных предметов, переданная прямой речью, включается и в стихотворную речь:

"Над глухим болотом буря развернулась!
Но молчит болото, ей не отвечает,
В мох оно оделось, в тину завернулось,
Только стебельками острых трав качает.

Восклицает буря: "Ой, проснись, болото!
Проступи ты к свету зыбью и сверканьем!
Ты совсем иное испытаешь что-то
Под моим могучим творческим дыханьем.

Я тебя немного, правда, взбаламучу,
Но зато твои я мертвенные воды
Породню, чуть только опрокину тучу,
С влагою небесной, с детищем свободы!

Дам тебе вздохнуть я! Свету дам трясине!
Гром мой, гром веселый, слышишь, как хохочет!
Но молчит болото и, погрязши в тине,
Ничего иного вовсе знать не хочет"
(К.Случевский).

Внутренняя речь лирического "я" отчуждается от него и передается предметам внешнего мира. Речь неодушевленного предмета обращена к лирическому "я": "И слышится мне в их падении бесшумном: – Всему настал покой. Прими ж его и ты..." – о листьях (А.К.Толстой).

Чужая речь такого рода – способ выражения авторских рассуждений:

"Ветерок мне в платье заползает,
Грудь мою приятно холодит;
Ласков он, так трепетно лобзает
И, клянусь, я слышу, говорит:

"Милый Рим! Любить тебя не смея,
Я забыть как будто бы готов
Травлю братьев в сердце Колизея,
Рабство долгих двадцати веков..."
(К.Случевский).

Косвенная речь

Одна из характерных особенностей повествования в литературе XIX в. – широкое распространение косвенной речи. А.Н.Гвоздев выделил несколько разновидностей косвенной речи, в том числе живописную косвенную и полупрямую речь, указав тем самым на существование таких проявлений косвенной речи, которые как бы противоречат самой ее природе (Гвоздев 1955, 455-460). Полупрямая речь – конструкция косвенной речи, сохраняющая формы лица, характерные для прямой речи. А.М.Пешковский, считавший, что "у нас не выработаны формы косвенной речи", писал, что "внесение союза *что* в прямую речь после глаголов говорения и однородных с ними составляет правило для нашего разговорно-литературного языка" (Пешковский 1938, 431). Кроме хрестоматийного гоголевского примера: "трактирщик сказал, что не дам вам есть, пока не заплатите за старое", можно привести и другие примеры полупрямой речи, которая используется и в повествовании от первого лица, и в авторской речи. В полупрямой речи, которая передает и произнесенную, и внутреннюю речь, сохраняется первое лицо, принадлежащее говорящему: "Конечно, почтмейстер и председатель и даже сам полицеймейстер, как водится, подшучивали над нашим героем, что уж не влюблен ли он и что мы знаем, дескать, что у Павла Ивановича сердчишко прихрамывает, знаем, кем и подстрелено..." (Гоголь, "Мертвые души"), "...Константин Ионыч на все делаемые ему вопросы только и отвечал следователям, что "ничего я этого, милые, никогда не знала и не ведала" (Лесков, "Котин доилец и Платонида"), "... бывало, он переносил эти неудачи, ожидая, что вот-вот исправлю плохое, поборю, дождусь успеха, большого шлема" (Л.Толстой, "Смерть Ивана Ильича"), "И так же думал о том, что, вот, сто человек остались счастливыми, радостными, прежними мальчиками, а я один, один буду казнен" (Куприн, "На переломе"), "Хозяин не унялся и говорил, что "надо их куда ни на есть принять, потому что у нас не больница, а помрет, так еще, пожалуй, что выйдет; натерпимся" (Достоевский, "Бесы").

В повествовании от первого лица полупрямой характер речи может быть отчасти объяснен самими условиями применения конструкции (непринужденный рассказ): "Он, как утвердился,

так сейчас и объявил, что я, говорит, никому не дам спуску, – и чужого, и своего сейчас повешу" (Лесков, "Антука").

Полупрямая речь, передающая обращение, сохраняет второе лицо: "старик Маркел Семеныч <...> раз пять принимался колотить Авенира чем попадя, упрекая его при этом в бесчувственности и говоря, что "вот тебе бы, нерачителю, следовало растянуться, а не брату" (Лесков, "Котин доилец и Платонида"). "... Семен Иванович, немедленно обернувшись к оратору, с твердостью объявил, хотя еще слабым и хриплым голосом, что "ты, мальчишка, молчи! празднословный ты человек, сквернослов ты! слышь, каблук! князь ты, а? понимаешь штуку?" (Достоевский, "Господин Прохарчин").

В "Очарованном страннике" Лескова полупрямая речь предваряет появление прямой речи, которая, однако, принадлежит не говорящему лицу, а представляет собой пересказ чужой речи: "Рассказала Груша мне, что как ты, говорит, уехал да пропал, то есть когда я к Макарью отправился, князя еще долго домой не было: а до меня, говорит, слухи дошли, что он женится... Я от тех слухов страшно плакала и с лица спала...".

При том, что полупрямая речь встречается у разных писателей XIX в., ее все же нельзя считать широко распространенной. Не то – с живописной косвенной речью. В косвенной речи последовательно сохраняются особенности прямой. Ее так же, как и прямую речь, организуют речевые средства персонажа.

Связь между прямой и косвенной речью используется как художественный прием. Косвенная речь в некоторых произведениях почти повторяет соотнесенную с ней прямую. Сохраняет характерологическую окраску речь дьякона в "Путешествии с нигилистом" Лескова. Прямая речь: "А если, например, нигилист, да в полном своем облачении, со всеми составами и револьвер-барбосом" перекликается с идущей вслед за ней косвенной: "Впрочем, дьякон попробовал произвести обозрение личности; он прошелся к выходной двери вагона, мимо самого нигилиста, и, возвратясь, объявил потихоньку, что весьма ясно приметил "рукава с фибрами", за которыми непременно спрятан револьвер-барбос или бинамид".

Повтор связывает прямую и косвенную речь одного и того же персонажа в романе Достоевского "Подросток": " – Так неужто у вас и пятелтышки нет? – грубо прокричал поручик... Шагов сотню поручик очень горячился, бодрился и храбрился; он уверял, что "так нельзя", что тут "из пятелтышки" и проч., и проч.".

В рассказе Л.Андреева "Ангелочек" слово-оценка из речи матери: " – Статистики, одно слово!" переходит в ее косвенную

речь: "И всем, с кем ни приходилось говорить жене Ивана Саввича, она жаловалась, что нет у нее на свете таких врагов, как муж и сын: оба гордецы и статистики".

Связь между прямой и косвенной речью выражается в том, что в косвенной речи используются средства, так же стилистически окрашенные, как в прямой. В повести Достоевского "Дядюшкин сон" в прямой речи Марии Александровны сконцентрированы стилистически сниженные оценочные слова: "Где болван", "Ах ты, чучело", "чумичка ты этакая", "Ах ты мужик ты этакой! ах ты сопляк!". В этом же ключе выдержана и ее косвенная речь: "Но Марья Александровна уже решилась. До сих пор она только выжидала, испытывала, хотя и понимала, что дело слишком испорчено и что враги ее слишком обогнали ее на дороге. Наконец она поняла все и одним разом, одним ударом решилась сокрушить стоглавую гидру. С величием встала она с кресел и твердыми шагами приблизилась к столу, гордым взглядом измеряя пигмеев врагов своих. Она решилась поразить, сбить с толку всех этих ядовитых сплетниц, раздавить негодяя Мозглякова как таракана и одним решительным, смелым ударом завоевать вновь все свое потерянное влияние над идиотом князем".

Косвенная конструкция вбирает в себя разнообразные характерологические средства, сближающие ее с прямой речью и тогда, когда непосредственно с ней не соотносится. Косвенная речь отражает типовые черты речи персонажей, принадлежащих к определенной социальной группе. В ней сохраняется множественное число и третье лицо глагола в разговорах слуг о господах: "Седой Тихон, в парике, высунувшись из двери официантской, шепотом доложил, что князь почивают, и торопливо затворил дверь (Л.Толстой, "Война и мир"), "...это был лакей генерала Стрепетова, объявивший, что генерал приказали кланяться и просят побывать у них сегодня вечером" (Лесков, "Некуда"), "Сам он <...> все уверял, что "отец Вавило вот ту минуту вернутся" (Лесков, "Овцебык"), "Старуха горничная сказала, что барыни нет дома и что, должно быть, они скоро придут" (Чехов, "Попрыгунья"), "В двенадцатом часу горничная доложила, что пришли Владимир Михайлович (Чехов, "Володя большой и Володя маленький"). Такие приметы прямой речи включает в себя и отраженная речь, переданная косвенной конструкцией: "Он тотчас же узнал от Алексея Егоровича, что Варвара Петровна, весьма довольная выездом Николая Всеволодовича – первым выездом после восьми дней болезни – верхом на прогулку, велела заложить карету и отправилась одна, "по примеру прежних дней, подышать чистым

воздухом, ибо восемь дней, как уже забыли, что означает дышат чистым воздухом".

Косвенную речь объединяет с прямой частица *-с:* "Сама хо зяйка дома ответила ему, что Настасья Филипповна еще с утр уехала в Павловск к Дарье Алексеевне и "даже может произой ти-с, что останутся там и несколько дней" (Достоевский, "Иди от"), "Марфа Игнатьевна сообщила ему на его вопрос, что Ива Федорович уже два часа, как вышел-с" (Достоевский, "Братья Карамазовы").

В ней отражаются некоторые морфологические особенности "Евсеич пришел в совершенное отчаянье, что дети останутся не кушамши..." (Аксаков, "Детские годы Багрова-внука"). Косвен ная речь сохраняет особенности произношения и интонацию "Иван Петрович выразился, между прочим, что "молодой челове славя-нофил или в этом роде, но что, впрочем, это не опасно" (Достоевский, "Идиот"), "...она вскрикивала, дрожала, кричала что Рогожин спрятан в саду, что она сейчас видела, что он ее убь ет ночью... зарежет!" (Достоевский, "Идиот"), "Фелисата Михай ловна даже утверждала утром (конечно, несерьезно), что она готова сесть к нему на колени, если это будет ему приятно, – "по тому что он милый-милый старичок, милый до бесконечности!" (Достоевский, "Дядюшкин сон"), "Аратов... сказал, что приде непременно... непременно!.. – и ушел..." (Тургенев, "Клара Милич").

В качестве вкраплений чужой речи используются специфи ческие обозначения персонажа: "...Арина Петровна <...> наблю дала только за тем, чтобы девки-поганки не носили барину ерофеича" (Салтыков-Щедрин, "Господа Головлевы"), "... уныло звучит болезненный голосок сутулого мальчика, не без некоторо го самодовольства рассказывавший, как когда-то какой-то illustrissimus наголову расколотил целую тьму каких-то paganissimos" (Левитов, "Петербургский случай").

Живописная косвенная речь передает особенности речи пер сонажей, плохо владеющих языком, на котором говорят. В "Пре ступлении и наказании" Достоевского при помощи цитатных включений, представляющих собой либо немецкие, либо иска женные русские слова, передается речь Амалии Ивановны. В по вести Тургенева "Вешние воды" переданы особенности плохого французского языка, на котором говорит Рихтер.

Даже если косвенная речь не содержит столь ярких приме прямой речи, она тяготеет к воспроизведению характерологичес ких черт речи персонажа. Характерологичность усиливается при

воспроизведении речи второстепенных персонажей и ослабевает при воспроизведении речи главных персонажей.

Общая установка на литературность изложения не препятствует характерологичности косвенной речи. В косвенной речи некоторых персонажей Тургенева характерологичность не только не затушевана, но, напротив, подчеркнута: "...он при всякой сдаче объявлял наперед, что все тузы и короли будут у Онуфрия, что это крапивное семя подтасовывает, что у него уже руки такие грабительские..." ("Два приятеля"), "Капитон <...> подробно ему рассказал, как он в Питере проживал у одного барина, который всем бы взял, да за порядками был наблюдателен и притом одной ошибкой маленечко произволялся: хмелем гораздо забирал, а что до женского пола, просто во все качества доходил" ("Муму").

В косвенной конструкции передается специфика некоторых предложений. В отрывке из "Детских годов Багрова-внука" С.Аксакова косвенная конструкция включает восклицательное предложение: "Мать старалась меня уверить, что Чурасово гораздо лучше Багрова, что там сухой и здоровый воздух, что хотя нет гнилого пруда, но зато множество чудесных родников, которые бьют из горы и бегут по камешкам; что в Чурасове такой сад, что его в три дня не исходишь, что в нем несколько тысяч яблонь, покрытых спелыми румяными яблоками; что *какие* там оранжереи, персики, груши, *какое* множество цветов, от которых прекрасно пахнет, и что, наконец, там есть еще много книг, которых я не читал".

Встречаются и нестандартные способы преобразования прямой речи в косвенную: "Мы с отцом хотели подойти к ней, но она не допустила нас близко, говоря, что это ее грузди, что она нашла их и что пусть мы ищем другой слой" (Аксаков, "Детские годы Багрова-внука").

В других проявлениях конструкция косвенной речи заполняется словами с расплывчатым содержанием, так что обнажается опустошенность, бессмысленность речи персонажа. Так в "Братьях Карамазовых" передается судебное постановление, которое тут же переводится на обычный язык: "Когда подписан был протокол, Николай Парфенович торжественно обратился к обвиняемому и прочел ему "постановление", гласившее, что такого-то года и такого-то дня, там-то, судебный следователь такого-то окружного суда, допросив такого-то (то есть Митю) в качестве обвиняемого в том-то и в том-то (все вины были тщательно прописаны) и принимая во внимание, что обвиняемый, не признавая себя виновным во взводимых на него преступлениях, ничего в оправдание свое не представил, а между тем свидетели (такие-то) и

обстоятельства (такие-то) его вполне уличают, руководствуясь та
кими-то и такими-то статьями "Уложения о наказаниях" и т.д.
постановил: для пресечения такому-то (Мите) способов уклонить
ся от следствия и суда заключить его в такой-то тюремный замок
о чем обвиняемому объявить, а копию сего постановления товари
щу прокурора сообщить и т.д. и т.д. Словом, Мите объявили, что
он от сей минуты арестант и что повезут его сейчас в город, где и
заключат в одно очень неприятное место".

Принципиально промежуточное положение живописной кос
венной речи – между повествованием и прямой речью, и конеч
ная ее ориентация именно на прямую речь – размывает границ
между повествованием и прямой речью, вводя ее элементы в пове
ствование. При этом чужое слово не так резко противопоставлен
повествованию, как в прямой речи. Кроме того, конструкция кос
венной речи дает возможность передать не только чужое слово в
большем или меньшем приближении к прямой речи, но и отно
шение к нему. Живописная косвенная речь вводится не только
для того, чтобы передать особенности речи персонажа, но и для
того, чтобы дать действительности специфическую оценку, в ре
зультате чего могут сталкиваться разные точки зрения на один и
тот же предмет: "Двое из братьев подвели Пьера к алтарю, поста
вили ему ноги в прямоугольное положение и приказали ему лечь
говоря, что он повергается к вратам храма" (Л.Толстой, "Война и
мир").

Дистанция между точкой зрения повествователя и персонаж
создается и благодаря тому, что косвенные формы передачи чу
жой речи перерезаются непосредственным вмешательством пове
ствователя, ее комментирующего: "Маркелов упомянул о том, что
вскорости опять пришлет за Неждановым – и тогда... тогда (он
встрепенулся и опять приободрился) надо будет окончательно ус
ловиться; что Соломин тоже тогда приедет; что он, Маркелов,
ждет только известия от Василья Николаевича и тогда останется
одно: немедленно "приступить", так как народ (тот самый народ,
который не понимает слова "участие") дольше ждать не согла
сен!" (Тургенев, "Новь").

Живописная косвенная речь и многочисленные цитаты из ре
чи персонажей с указанием на источник или без него – основные
пути, по которым специфически окрашенное характерологическое
чужое слово проникает в нормативное повествование у самых раз
ных писателей XIX в. Характерологичность живописной косвен
ной речи дает основания некоторым исследователям называть ее
несобственно-прямой. Это, однако, вряд ли правомерно, хотя бы

потому, что судьба косвенной и несобственно-прямой речи в литературе XIX и XX вв. складывается по-разному.

Сохраняя особенности прямой речи персонажа, писатели одновременно словно бы настаивают на том, что это речь косвенная. Помимо неразвернутой косвенной речи, представляющей собой конструкцию с одним придаточным предложением, в литературе XIX в. распространены цепи придаточных предложений, иногда довольно длинные. Количество придаточных может быть равно четырем, пяти, шести. Конструкции косвенной речи с несколькими придаточными распространены не только у Гоголя, Лескова, Достоевского, Толстого, стилистические способности которых современники оценивали не очень высоко, но и у такого признанного стилиста, как Тургенев, ненамного при этом отличаясь от той цепи конструкций, которую считал невозможной А.М.Пешковский (Пешковский 1938, 431): "написать она побоялась, но велела сказать Ивану Петровичу, через посланного сухопарого мужичка <...>, чтоб он не очень огорчался, что, Бог даст, все устроится и отец переложит гнев на милость; что и ей другая невестка была бы желательнее, но что видно Богу так было угодно, а что она посылает Маланье Сергеевне свое родительское благословение" ("Дворянское гнездо").

Подобные конструкции, переобремененные союзами, существуют наряду с бессоюзными конструкциями несобственно-прямой речи, которая используется этими же писателями и в этих же произведениях.

В косвенной форме передаются и развернутые высказывания персонажа, перерезанные авторской речью. Так выглядит часть диалога между Чичиковым и Собакевичем в "Мертвых душах" Гоголя. Косвенная речь чередуется с авторской, не теряя при этом своего единства, развернутое высказывание расчленено вставками авторской речи на три отрезка: "Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, и иностранцы справедливо удивляются <...> Собакевич все слушал, наклонивши голову. И *что* по существующим положениям этого государства...". Вслед за развернутым фрагментом косвенной речи повторяется стык авторской речи и живописной косвенной: "Собакевич все слушал, наклонивши голову, – и что, однако же, при всей справедливости этой меры она бывает тягостна для многих владельцев..." и т.д.

Хотя, казалось бы, косвенная речь обладает более ограниченными возможностями, нежели прямая и несобственно-прямая

речь, в литературе XIX в. она используется очень широко в разных функциях, совпадающих с функциями прямой и несобственно-прямой речи.

Косвенная речь передает отдельные высказывания, в разной мере развернутые. Это может быть то или иное сообщение: "Гаврила <...> велел доложить барыне, что собака, к несчастью, опять откуда-то прибежала, но что завтра же ее в живых не будет и чтобы барыня сделала милость не гневалась и успокоилась" (Тургенев, "Муму").

Косвенная речь передает реакцию персонажа на происходящее: "Гриша плакал, говоря, что и Николенька свистал, но что вот его не наказали, и что он не от пирога плачет, – ему все равно – но о том, что с ним несправедливы" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

При помощи косвенных конструкций передаются относительно развернутые рассказы персонажей.

Косвенная речь может быть не связана с конкретной ситуацией, передавая отстоявшиеся и повторяющиеся мнения персонажа: "О художниках и об искусстве он изъяснялся теперь резко: утверждал, что прежним художникам уже чересчур много приписано достоинства, что все они до Рафаэля писали не фигуры, а селедки; что существует только в воображении рассматривателей мысль, будто бы видно в них присутствие какой-то святости; что сам Рафаэль даже писал не все хорошо и за многими произведениями его удержалась только по преданию слава; что Микель-Анжел хвастун, потому что хотел только похвастать знанием анатомии, что грациозности в нем нет никакой и что настоящий блеск кисти и колорит нужно искать только теперь, в нынешнем веке" (Гоголь, "Портрет"), "... по вечерам они пили чай... Эту уступку духу времени они сделали; однако всякий раз находили, что это баловство и что народ от "оной китайской травки становится нарочито слабее" (Тургенев, "Новь").

В косвенной форме воспроизводится и внутренняя речь персонажа. Она может состоять из одной косвенной конструкции: "И долго, еще несколько часов ему все еще мерещилось порывами, что "вот бы сейчас, не откладывая, пойти куда-нибудь и все выбросить, чтоб уж с глаз долой, поскорей, поскорей!" (Достоевский, "Преступление и наказание"), "И, как разгадка всего мелькнула мысль, что он, Сергей Петрович, – трус и бахвал" (Л.Андреев, "Рассказ о Сергее Петровиче").

Внутренняя речь последовательно передается косвенными конструкциями. Например, в "Шинели" Гоголя: "Он подумал, наконец, не заключается ли каких грехов в его шинели <...> он

открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка...", "Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу...", "Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей", "Акакию Акакиевичу было неприятно, что он пришел именно в ту минуту, когда Петрович сердился".

Внутренняя речь передается и несколькими косвенными конструкциями: "Неудача почтовой карьеры еще более убедила Пизонского, что он не может идти путями протекций. Он чувствовал, что ему пригодны одни прямые пути; что для него гораздо удобнее брать в свои руки то, чем небрегли другие и что не даст ему ни недостойной борьбы, ни врагов и завистников. Пизонский видел, что на нашей просторной земле, на нашей широкой полосе, и нежатой и неоранной, еще нетронутого добра будет и преизбудет на всякую плоть, не щадящую пота своего, и он сделал новый шаг к устройству сирот своих" (Лесков, "Котин доилец и Платонида"), "...он убедился, что это не было одно из тех влюблений, которые он испытывал в первой молодости; что чувство это не давало ему минуты покоя; что он не мог жить, не решив вопроса: будет или не будет она его женой; и что его отчаяние происходило только от его воображения, что он не имеет никаких доказательств в том, что ему будет отказано" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Сфера употребления косвенной речи не ограничивается воспроизведением произнесенной речи. Косвенная форма распространяется и на речь написанную. Так передаются письма персонажей: "Андрей Гаврилович, изумленный неожиданным запросом, в тот же день написал в ответ грубое отношение, в коем объявлял он, что сельцо Кистеневка досталось ему по смерти покойного его родителя, что он владеет им по праву наследства, что Троекурову до него дела никакого нет и что всякое постороннее притязание на сию его собственность есть ябеда и мошенничество" (Пушкин, "Дубровский"), "В письме была описана вся жизнь Михайла Максимовича и в заключение сказано, что грешно оставлять в неведении госпожу тысячи душ, которые страдают от тиранства изверга, ее мужа, и которых она может защитить, уничтожив доверенность, данную ему на управление имением; что кровь их вопиет на небо; что и теперь известный ей лакей Иван Ануфриев умирает от жестоких истязаний и что самой Прасковье Ивановне нечего опасаться, потому что Михайла Максимович в Чурасово не посмеет и появиться; что добрые соседи и сам губернатор защитят ее" (Аксаков, "Семейная хроника"). В

косвенной форме пересказано письмо Борноволокова в "Соборянах" Лескова.

При помощи косвенной конструкции передается и написанная речь другого характера: "Вскорости на нашем столе гордо выстроилась батарея бутылок, аляповато разукрашенных золочеными бумажками, рекомендовавшими, что в одних бутылках заключался – херес самый выщей, в других смиренно янтарился – ром имайский фторова сорту" (Левитов, "Беспечальный народ").

Косвенная речь передает не только речь определенного персонажа, но и коллективную речь, принадлежащую определенному или неопределенному множеству людей – той или иной группе, среде и т.д. Коллективная косвенная речь передает оценку, мнение среды или группы говорящих о том или ином персонаже, событии: "Покупщики торговались, торговались и наконец бросили его вовсе, сказавши, что это бес, а не человек" (Гоголь, "Мертвые души"), "Старгородская интеллигенция находила, что это не проповедь, а революция и что если протопоп пойдет говорить в таком духе, то чиновным людям будет неловко даже выходить на улицу" (Лесков, "Соборяне"). Коллективная косвенная речь может иметь и повествовательный характер: "В доме у Латкиных мне рассказывали, что старик тихо погас, как догоревшая свечка..." (Тургенев, "Часы"), "Ходили темные слухи, будто бы несколько лет тому назад море, после сильной бури, выкинуло на берег гроб, в котором нашли труп мужчины" (Тургенев, "Накануне").

Косвенная речь, передающая коллективную точку зрения, приобретает развернутый характер и становится одним из способов повествования. В рассказе Лескова "Привидение в Инженерном замке" некоторые фрагменты повествования пронизаны косвенными конструкциями, принадлежащими разным говорящим лицам. Слово повествователя вытеснено и заменено чужой речью: "Шалость эта продолжалась несколько месяцев и распространился упорный слух, что Павел Петрович по ночам ходит вокруг своей спальни и смотрит из окна на Петербург. Многим до несомненности живо и ясно представлялось, что стоявшая в окне белая тень им не раз кивала головой и кланялась; кадет действительно проделывал такие штуки. <...> Ходил слух, будто злополучный кадет имел несчастие испугать своим появлением в окне одно случайно проезжавшее мимо замка высокое лицо, за что и был наказан не по-детски. Проще сказать, кадеты говорили, будто несчастный шалун "умер под розгами", и так как в тогдашнее время подобные вещи не представлялись невероятными, то и

этому слуху поверили, а с этих пор сам этот кадет стал новым привидением".

Косвенная речь содержит изображение и истолкование событий с точки зрения общественного мнения, слухи, сплетни: "Между тем начали ходить слухи, что Латкину вдруг гораздо похужело и семья его – того и жди – с голоду помрет, а не то дом завалится и крышей всех задавит" (Тургенев, "Часы").

В особенности широко распространена косвенная речь такого типа в романах Достоевского: "Утверждали, например, в одной кучке, что всю историю Ставрогина с Лизой обделала Юлия Михайловна и за это взяла со Ставрогина деньги. Называли даже сумму. Утверждали, что даже и праздник устроила она с этою целью; потому-то-де половина города и не явилась, узнав, в чем дело, а сам Лембке был так фраппирован, что "расстроился в рассудке", и она теперь его "водит" помешанного" ("Бесы").

К безличной коллективной речи прибегает Чехов, таким образом расширяющий круг точек зрения на определенного персонажа или событие.

Косвенная речь используется не только как самостоятельная конструкция, включенная в повествование, но и как речь в речи. Косвенная речь второй ступени, представляющая собой цитату из речи персонажа, о котором говорит или думает другой персонаж, включается в косвенную же конструкцию, передающую произнесенную речь, в частности, рассказ повествователя.

Косвенная речь включает в себя пересказ чужой речи, имеющей развернутый характер, в косвенной форме. Таков один из фрагментов "Детских годов Багрова-внука" Аксакова, содержащий характеристику одного из действующих лиц: "Отец с матерью старались растолковать мне, что совершенно добрых людей мало на свете, что парашинские старики, которых отец мой знает давно, люди честные и правдивые, сказали ему, что Мироныч начальник умный и распорядительный, заботливый о господском и крестьянском деле; они говорили, что, конечно, он потакает и потворствует своей родне и богатым мужикам, которые находятся в милости у главного управителя, Михайлы Максимыча, но что как же быть? свой своему поневоле друг, и что нельзя не уважить Михайле Максимычу; что Мироныч хотя гуляет, но на работах всегда бывает в трезвом виде и не дерется без толку, что он не поживился ни одной копейкой, ни господской, ни крестьянской, а наживает большие деньги от дегтя и кожевенных заводов, потому что он в части хозяев, то есть у богатых парашинских мужиков, промышляющих в башкирских лесах сидкою дегтя и покупкою у башкирцев кож разного мелкого и крупного скота; что хотя

хозяевам маленько и обидно, ну, да они богаты и получают боль
шие барыши. В заключение старики просили, чтоб Мироныча не
трогать и что всякий другой на его месте будет гораздо хуже".

Подобным образом излагается речь Александры Ивановны
Ковригиной в передаче матери рассказчика. Фрагмент состоит из
десяти косвенных конструкций и содержит развернутую характе
ристику Прасковьи Ивановны: "Мать в свою очередь пересказы
вала моему отцу речи Александры Ивановны, состоявшие в том,
что Прасковью Ивановну за богатство все уважают, что даже вся
кий новый губернатор приезжает с ней знакомиться" и т.д. Кос
венная речь включает в себя не только фрагмент повествования,
но и речь самой Прасковьи Ивановны: "<...> что сколько ни про
сили ее посторонние почтенные люди, чтоб она своей внучке-си
ротке что-нибудь при жизни назначила, для того чтоб она могла
жениха найти, Прасковья Ивановна и слышать не хотела и отве
чала, что Багровы родную племянницу не бросят без куска хлеба
и что лучше век оставаться в девках, чем навязать себе на шею
мужа, который из денег женился бы на ней, на рябой кукушке,
да после и вымещал бы ей за это".

В "Дворянском гнезде" Тургенева рассказ слуги Антона, пе
реданный в косвенной форме, включает пересказ чужой речи,
также в косвенной форме: "Также рассказывал Антон много о
своей госпоже, Глафире Петровне, какие они были рассудитель
ные и бережливые; как некоторый господин, молодой сосед, под
делывался было к ним, часто стал наезжать, – и как они для него
изволили даже надевать свой праздничный чепец с лентами цвету
массака и желтое платье из трю-трю-левантина; но как потом,
разгневавшись на господина соседа за неприличный вопрос: "что,
мол, должен быть у вас, сударыня, капитал?", приказали ему от
дома отказать, и как они тогда же приказали, чтоб все, после их
кончины, до самомалейшей тряпицы, было представлено Федору
Ивановичу".

Рассказ казачьего офицера в "Легком дыхании" Бунина со
держит пересказ речи Оли Мещерской: "Офицер заявил судебно
му следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка,
поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, прово
жая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала
никогда любить его, что все эти разговоры о браке – одно ее изде
вательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника,
где говорилось о Малютине".

Все приведенные отрывки – при всех различиях в характере
косвенной речи, организованы по одной схеме: рассказ персона
жа, переданный косвенной речью разной степени развернутости и

сложности, включает в себя пересказ речи другого персонажа, также переданный в косвенной форме.

Косвенная конструкция (наравне с прямой) передает не только цитируемую, но и воображаемую речь. В таком качестве она включается в произнесенную речь, переданную в прямой форме. В романе "Анна Каренина" одна из реплик Анны содержит развернутую воображаемую речь, часть которой представляет собой прямую речь: "А, вы любите другого и вступили с ним в преступную связь?", другой ее отрезок облечен в форму косвенной речи: "Вообще он скажет со своею государственною манерой и ясностью и точностью, что он не может отпустить меня, но примет зависящие от него меры остановить скандал".

Косвенная речь второй ступени отражается во внутренней речи персонажа, которая передается или несобственно-прямой или косвенной речью. В "Песни торжествующей любви" Тургенева несобственно-прямая речь Фабия включает в себя цитату из речи Муция, переданную косвенной конструкцией: "И отчего этот малаец, служа за столом, с таким неприятным вниманием смотрит на него, Фабия? Право, иной мог бы подумать, что он понимает по-итальянски. Муций говорил о нем, что, поплатившись языком, этот малаец принес великую жертву – и зато обладает теперь великою силой. Какою силою? и как он мог приобрести ее ценою языка? Все это очень странно! очень непонятно!".

Косвенная конструкция, передающая внутреннюю речь персонажа, включает в себя косвенную конструкцию второй ступени, также передающую внутреннюю речь, но уже другого персонажа: "Левин не был постыдный "ты", но Облонский с своим тактом почувствовал, что Левин думает, что пред подчиненным может не желать выказать свою близость с ним, и потому поторопился увести его в кабинет" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Косвенная конструкция, передающая внутреннюю речь персонажа, включает в себя косвенную конструкцию второй ступени, передающую воображаемую речь другого персонажа: "Но Константину Левину скучно было сидеть и слушать его, особенно потому, что он знал, что без него возят навоз на неразлешенное поле и навалят Бог знает как, если не посмотреть; и резцы в плугах не завинтят, а поснимают и потом скажут, что плуги выдумка пустая и то ли дело соха Андревна, и т.п." (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Косвенная конструкция, включенная во внутреннюю речь персонажа, представляет собой цитату из речи другого персонажа: "Несмотря на его уверения в противном, она была твердо уверена, что он такой же и еще лучше христианин, чем она, и что

все то, что он говорит об этом, есть одна из его смешных мужских выходок, как то, что он говорил про broderie anglaise: будто добрые люди штопают дыры, а она их нарочно вырезывает, и т.п." (Л.Толстой, "Анна Каренина").

И в произнесенную, и во внутреннюю речь включаются не только отдельные цитаты, но и трансформированные реплики диалога. Так в "Анне Карениной" Л.Толстого во внутренней речи Анны пересказывается реплика Анны и косвенно передается реплика Каренина: "Она с удивлением вспомнила свое вчерашнее состояние. "Что же было? Ничего. Вронский сказал глупость, которой легко положить конец, и я ответила так, как нужно было. Говорить об этом мужу не надо и нельзя. Говорить об этом - значит придавать важность тому, что ее не имеет". Она вспомнила, как она рассказала почти признание, которое ей сделал в Петербурге молодой подчиненный ее мужа, и как Алексей Александрович ответил, что, живя в свете, всякая женщина может подвергнуться этому, но что он доверяется вполне ее такту и никогда не позволит себе унизить ее и себя до ревности. "Стало быть, незачем говорить? Да, слава Богу, и нечего говорить", - сказала она себе".

Косвенная речь передает диалог двух персонажей в пересказе третьего: "Я и начал дразнить обоих. Хорошо вышло. Сперва она на меня рассердилась, а потом на него; а потом он на нее рассердился и сказал ей, что он только дома счастлив и что у него там рай; а она ему сказала, что он нравственности не имеет; а я ей сказал "Ах!" по-немецки; он ушел, а я остался; он приехал сюда в рай то есть, а в раю ему тошно. Вот он и принялся брюзжать. Ну-с, кто теперь, по-вашему, виноват?" (Тургенев, "Накануне").

В литературе XIX в. косвенная речь столь широко распространена, что вытесняет из некоторых произведений прямую речь, например, из "Семейной хроники" Аксакова. Дальнейшая ее судьба связана с судьбой других разновидностей чужой речи.

Несобственно-прямая речь

Несобственно-прямая речь, которая отличается от прямой "использованием формы третьего лица для обозначения субъекта речи и прямым употреблением форм времени" (Поспелов 1957, 222), имеет разные проявления – от отдельных фраз, иногда не отделенных от авторской нейтральной фразы, до развернутых построений, передающих произнесенные или внутренние монологи.

В литературе начала XIX в. несобственно-прямая речь используется как форма передачи внутренней речи: "Изидор оставил мать и невесту и вышел в другую комнату... С всех сторон угрожали ему неминуемые бедствия, нигде не находил он спасения! Покинуть умирающую мать, отдать на поругание милую невесту... какой сын, какой любовник решился бы на это? но бросить свои знамена и остаться в Москве, когда присяга, честь и русская кровь зовут его на поле брани... какая ужасная крайность для русского воина!" (Погорельский, "Двойник"). Несобственно-прямая речь близка к риторической авторской речи.

Пушкин использует несобственно-прямую речь и как способ передачи произнесенной речи, и как способ передачи внутренней речи. В многократно цитированном фрагменте из "Барышни-крестьянки" несобственно-прямая речь передает произнесенную речь: "Она обняла отца, обещалась ему подумать о его совете и побежала умилостивлять раздраженную мисс Жаксон, которая насилу согласилась отпереть ей свою дверь и выслушать ее оправдания. Лизе было совестно показаться перед незнакомцами такой чернавкою; она не смела просить... она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон простит ей... и проч., и проч.". В "Пиковой даме" несобственно-прямую форму имеет речь внутренняя: "Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, – вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!".

По этим двум направлениям и развивается несобственно-прямая речь на протяжении XIX в. При воспроизведении произнесенной речи несобственно-прямая форма используется

относительно редко, при воспроизведении внутренней речи ее роль значительно больше. Реже всего несобственно-прямая речь передает речь написанную. Так в романе Тургенева "Дворянское гнездо" передается содержание газетной статьи о смерти Варвары Павловны, преломленное через восприятие Лаврецкого: "В фельетоне одной из газет известный уже нам мусье Жюль сообщал своим читателям "горестную новость": прелестная, очаровательная москвитянка, – писал он, – одна из цариц моды, украшение парижских салонов, мадам Lavretsky скончалась почти внезапно, – и весть эта, к сожалению, слишком верная, только что дошла до него, г-на Жюля. Он был, – так продолжал он, – можно сказать, другом покойницы".

Несобственно-прямая речь в литературе XIX в. распространена больше, чем может показаться на первый взгляд. Дело в том, что в некоторых фрагментах текста, графически оформленных как прямая речь, сохраняется форма третьего лица, характерная для несобственно-прямой речи. Пример такого рода из "Обыкновенной истории" Гончарова приводит Н.С.Поспелов (Поспелов 1957): "Где же, – думал он, – после этого преимущество молодости, свежести, пылкости ума и чувств, когда человек, с некоторою только опытностью, но и черствым сердцем, без энергии, уничтожает его на каждом шагу, так мимоходом, небрежно? Когда же спор будет равен и когда, наконец, перевес будет на его стороне? А на его стороне, кажется, и талант, и избыток душевных сил... а дядя является исполином в сравнении с ним. С какою уверенностью он спорит, как легко устраняет всякое противоречие и достигает цели, шутя, с зевотой, насмехаясь над чувством, над сердечными излияниями дружбы и любви, словом, над всем, в чем пожилые люди привыкли завидовать молодым". Этот фрагмент предварен несобственно-прямой речью: "Как, в свои лета, позволив себе ненавидеть и презирать людей, рассмотрев и обсудив их ничтожность, мелочность, слабости, перебрав всех и каждого из своих знакомых, он забыл разобрать себя! Какая слепота! И дядя дал ему урок, как школьнику, разобрал его по ниточке, да еще при женщине; что бы ему самому оглянуться на себя! Как дядя должен выиграть в этот вечер в глазах жены! Это бы, пожалуй, ничего, оно так и должно быть: но ведь он выиграл на его счет. Дядя имеет над ним неоспоримый верх, всюду и во всем". Несмотря на разное графическое оформление, оба эти отрывка представляют собой развернутую несобственно-прямую речь.

Несобственно-прямую речь (прямую речь, в которой произошла замена лица) заключают в кавычки и другие писатели XIX в.: "Раскольников вошел в свою каморку и стал посреди ее.

"Для чего он воротился сюда?", "Да, он почувствовал еще раз, что, может быть, действительно возненавидит Соню, и именно теперь, когда сделал ее несчастнее. Зачем ходил он к ней просить ее слез? Зачем ему так необходимо заедать ее жизнь? О, подлость!" (Достоевский, "Преступление и наказание"), "Страшная, неистовая злоба закипела вдруг в сердце Мити: "Вот он, его соперник, его мучитель, мучитель его жизни!" (Достоевский, "Братья Карамазовы").

Несобственно-прямая речь такого типа встречается и в литературе XIX в.: "Что ей делать, когда она приедет в Москву? Ворваться к нему, застать его на месте, устроить скандал?.. Пусть люди видят, что он подлец и негодяй. Стекла еще побить... нарочно голыми руками, чтобы в крови были. А эту стерву за косы! "Ах, пралик, пралик, – что наделал! <...> А давно ли они вместе по-хорошему жили, в лощину, к речке по вечерам за травой ходили... Она стоит на телеге, а он, с расстегнутым воротом рубашки <...> поддевает вилами скошенную сырую, пахучую траву и бросает ей на воз в руки..." (П.Романов, "Черные лепешки").

Как прямая речь оформляются фрагменты текста, в которых нет явно выраженных форм лица и которые при другом графическом оформлении воспринимаются как несобственно-прямая речь: "В семь часов вечера Иван Федорович вошел в вагон и полетел в Москву. "Прочь все прежнее, кончено с прежним миром навеки, и чтобы не было из него ни вести, ни отзыва; в новый мир, в новые места, и без оглядки!" Но вместо восторга на душу его сошел вдруг такой мрак, а в сердце заныла такая скорбь, какой никогда не ощущал прежде во всю свою жизнь" (Достоевский, "Братья Карамазовы").

Развитие психологического анализа, приведшее к широкому использованию внутренних монологов, вызвало, с одной стороны, активное употребление прямой речи для передачи речи внутренней, с другой – развитие несобственно-прямой речи, которая в этой позиции конкурирует с прямой.

Роль несобственно-прямой речи в этой позиции постепенно возрастает, а роль прямой речи уменьшается. Если в "Войне и мире" на первом месте стоят внутренние монологи, переданные прямой речью, то в "Анне Карениной" обе эти формы сосуществуют. Внутренний монолог передается в прямой форме и прокомментирован автором: "Она мучалась страхом за Вронского, но еще более мучалась неумолкавшим, ей казалось, звуком тонкого голоса мужа с знакомыми интонациями. "Я дурная женщина, я погибшая женщина, – думала она, – но я не люблю лгать, я не переношу лжи, а его (мужа) пища – это ложь. Он все знает, все

видит: что же он чувствует, если он может так спокойно гово-
рить? Убей он меня, убей он Вронского, я бы уважала его. Н
нет, ему нужны только ложь и приличие", – говорила себе Анна,
не думая о том, чего именно она хотела от мужа, каким бы она
хотела его видеть. Она не понимала и того, что эта нынешняя
особенная словоохотливость Алексея Александровича, так раздра-
жавшая ее, была только выражением его внутренней тревоги и
беспокойства". Внутренняя речь передается в несобственно-пря-
мой форме: "Она вспомнила ту, отчасти искреннюю, хотя и много
преувеличенную, роль матери, живущей для сына, которую она
взяла на себя в последние годы, и с радостью почувствовала, что
в том состоянии, в котором она находилась, у ней есть держава,
независимая от положения, в которое она станет к мужу и к
Вронскому. Эта держава – был сын. В какое бы положения она
ни стала, она не может покинуть сына. Пускай муж опозорит и
выгонит ее, пускай Вронский охладеет к ней и продолжает вести
свою независимую жизнь (она опять с желчью и упреком подума-
ла о нем), она не может оставить сына. У ней есть цель жизни. И
ей надо действовать, действовать, чтоб обеспечить это положение
с сыном, чтобы его не отняли у ней. Даже скорее, как можно ско-
рее надо действовать, пока его не отняли у ней. Надо взять сына
и уехать. Вот одно, что ей надо теперь делать. Ей нужно было ус-
покоиться и выйти из этого мучительного положения. Мысль о
прямом деле, связывавшемся с сыном, о том, чтобы сейчас же
уехать с ним куда-нибудь, дала ей это успокоение".

Возрастает роль несобственно-прямой речи и у Тургенева. В
романе "Новь" в несобственно-прямой форме передается внутрен-
няя речь Нежданова, Марианны, Маркелова. В рассказах Чехова
несобственно-прямая речь постепенно становится основной фор-
мой передачи внутренней речи. Если в рассказе "Припадок" обе
формы равноправны (часть внутренних монологов Васильева пе-
редается в прямой, а часть – в несобственно-прямой форме), то в
более поздних рассказах явно преобладает несобственно-прямая
речь.

Для несобственно-прямой речи характерны анафоры, парал-
лельные конструкции, риторические вопросы, восклицания: "С
очей его вдруг слетела повязка. Боже! и погубить так безжалост-
но лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня,
может быть теплившегося в груди, может быть развившегося бы
теперь в величии и красоте, может быть также исторгнувшего бы
слезы умиления и жалости!" (Гоголь, "Портрет"), "Дмитрий
Яковлевич встал, и на душе у него сделалось легче; перед ним ви-
лась и пропадала дорога; он долго смотрел на нее и думал: не

уйти ли ему по ней, не убежать ли от этих людей, поймавших его тайну, его святую тайну, которую он сам уронил в грязь? Как он воротится домой, как встретится с Глафирой Львовной?! Лучше бы бежать! но как же оставить ее, где найти силы расстаться с нею?.." (Герцен, "Кто виноват?").

Несобственно-прямая речь имеет и неразвернутую форму и передает реакции персонажа на явления окружающего мира: "Александр выбежал, как будто в доме обрушился потолок, посмотрел на часы – поздно: к обеду не поспеет" (Гончаров, "Обыкновенная история").

Осложненные формы чужой речи

В литературе XIX в. активно развиваются осложненные формы передачи чужой речи. Разные способы осложнения распространяются сначала на прямую, а затем на несобственно-прямую речь.

Один из способов осложнения внутренней речи – ее диалогизация. Внутренняя речь представляет либо диалог персонажа с самим собой, либо диалог с отсутствующим собеседником.

Внутренняя речь персонажа строится как диалог с самим собой, принимающий разные формы, персонаж как бы раздваивается. От него отчуждается внутренний голос, совесть, мысль: "Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи!" (Пушкин, "Пиковая дама"). Такое указание на субъект речи входит в состав внутреннего диалога: "И, лежа почти все время лицом к стене, он одиноко страдал все те же неразрешающиеся страдания и одиноко думал все ту же неразрешающуюся думу. Что это? Неужели правда, что смерть? И внутренний голос отвечал: да, правда. Зачем эти муки? И голос отвечал: а так, низачем. Дальше и кроме этого ничего не было" (Л.Толстой, "Смерть Ивана Ильича"),

" – Кончай! – шепнула ему мысль. Он посмотрел на револьвер и протянул к нему руку, но тотчас же отвел ее назад.

– Струсил? – шепнула ему мысль.

– Нет, не струсил; тут не то" (Гаршин, "Ночь").

Подобные внутренние диалоги принимают в некоторых произведениях развернутую форму. Сюжет рассказа Лескова "Совестный Данила" заключается в том, что Данила убивает эфиопа, который продолжает жить как совесть героя. В романе Тынянова

"Смерть Вазир-Мухтара" Грибоедов разговаривает со своей совестью.

Введенная подобным образом внутренняя речь строится как обращение персонажа к самому себе: "Да, – шептало ей воспламененное воображение,– он любит другую... Она не так хороша, как ты... у нее нет ни свежести твоей, ни яркого твоего румянца, ни твоих густых локонов; но мужчины этого не замечают. У нее все роскошь и изобилие, у тебя все бедность и недостаток; у нее цветы в комнате, цветы на голове. <...> Тебе ли любить знатного господина, которому, как он ни старайся, должна быть противна твоя нищенская жизнь?.. Разве ты забыла, разве ты не заметила, как при виде вашего недостатка чело его хмурится и на устах его выражается презрительная улыбка?.." (Соллогуб, "Аптекарша").

Тургенев, который воспроизводит внутреннюю речь относительно редко, тем не менее использует ее осложненные формы – обращения персонажа к самому себе: "Он в первый раз в жизни сошелся с девушкой, которую – по всей вероятности – полюбил; он присутствовал при начинаниях дела, которому – по всей вероятности – посвятил все свои силы... И что же? Радовался он? Нет. Колебался он? Трусил? Смущался? О, конечно, нет. Так чувствовал ли он по крайней мере то напряжение всего существа, то стремление вперед, в первые ряды бойцов, которое вызывается близостью борьбы? Тоже нет. Да верит ли он, наконец, в это дело? Верит ли он в свою любовь? – О, эстетик проклятый! Скептик! – беззвучно шептали его губы. <...> Коли ты рефлектер и меланхолик, – снова шептали его губы,– какой же ты к черту революционер? Ты пиши стишки, да кисни, да возись с собственными мыслишками и ощущеньицами, да копайся в разных психологических соображеньицах и тонкостях, а главное – не принимай своих болезненных, нервических раздражений и капризов за мужественное негодование, за честную злобу убежденного человека! О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичеванием?" ("Новь").

Обращение к самому себе в рамках внутреннего монолога может включать фрагменты повествовательного характера. Например, в романе Ю.Домбровского "Факультет ненужных вещей" внутренняя речь Зыбина включает и собственно обращение к самому себе: "Помнишь Сенеку, трагедию "Эдип". "Да будет мне позволено молчать – какая же свобода меньше этой?". Так вот воспользуйся хоть этой самой меньшей свободой. Так ведь не воспользуешься, опять начнешь все объяснять и подгонять <...>", и повествование о прошлом, оформленное как обращение: "Она

расстается с тобой на вокзале, ты уходишь очарованный, влюбленный, надававший тысячи клятв себе и ей, сидишь один в комнате, вспоминаешь и думаешь, улыбаешься своим мыслям. Так проходит неделя-другая, и вдруг наступает отрезвление".

Монолог в ряде случаев приобретает черты диалога, поскольку в него включаются обращения к воображаемому собеседнику. В монологе Параски в "Сорочинской ярмарке" Гоголя вслед за характеристикой мачехи идет обращение к ней: "Нет, мачеха, полно колотить тебе свою падчерицу! Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь перед тобою!". В виде обращения к незнакомке построена часть внутреннего монолога Пискарева в "Невском проспекте": "Лучше бы ты вовсе не существовала! не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя. Я бы жил и дышал тобой, как прекраснейшею мечтою, и я бы был тогда счастлив...". От обращения к героине персонаж переходит к рассуждениям о ней. В монологе совмещаются разные способы обозначения героини – местоимение второго лица вытесняется местоимением третьего лица: "Но теперь... какая ужасная жизнь! Что пользы в том, что она живет?!".

Внутренняя речь содержит обращение к персонажу, принимающему участие в диалоге:

" – Да нельзя ли как-нибудь?.. располагайте мною.

– Нет; вы видите, как нас строго пасут.

"Бедная артистка! – думал я. – Что за безумный, что за преступный человек сунул тебя на это поприще, не подумавши о судьбе твоей! Зачем разбудили тебя? Затем только, чтоб сообщить весть страшную, подавляющую? Спала бы душа твоя в неразвитости, и великий талант, неизвестный тебе самой, не мучил бы тебя; может быть, подчас и поднималась бы со дна души непонятная грусть, зато она осталась бы непонятной".

– Пора нам расстаться, – сказала она печально" (Герцен, "Сорока-воровка").

Монолог включает в себя и воображаемую чужую речь, в полемике с которой определяется точка зрения персонажа. Так строится монолог Чичикова, содержащий характеристику прокурора: "Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать

хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови" (Гоголь, "Мертвые души").

Внутренний монолог Обломова содержит воображаемую речь Штольца: "Какой первый шаг сделать к тому? С чего начать? Не знаю, не могу... нет... лукавлю, знаю и... Да и Штольц тут, под боком; он сейчас скажет. А что он скажет? "В неделю, скажет, набросать подробную инструкцию поверенному и отправить его в деревню. Обломовку заложить, прикупить земли, послать план построек, квартиру сдать, взять паспорт и ехать на полгода за границу, сбыть лишний жир, сбросить тяжесть, освежить душу тем воздухом, о котором мечтал некогда с другом, пожить без халата, без Захара и Тарантьева, надевать самому чулки и снимать с себя сапоги, спать только ночью, ехать, куда все едут, по железным дорогам, на пароходах, потом... Потом... поселиться в Обломовке, знать, что такое посев и умолот, отчего бывает мужик беден и богат; ходить в поле, ездить на выборы, на завод, на мельницы, на пристань. В то же время читать газеты, книги, бес покоиться о том, зачем англичане послали корабль на Восток..."

Вот что он скажет! Это значит идти вперед... И так вся жизнь! Прощай, поэтический идеал жизни! Это какая-то кузница не жизнь; тут вечно пламя, трескотня, жар, шум... когда же по жить? Не лучше ли остаться?" (Гончаров, "Обломов").

Одновременно фиксируется такой тип внутренней речи, кото рый включает в себя повествование и описание. В произведениях Гоголя внутренние монологи включают в себя фрагменты, разно типные с точки зрения содержания, передавая не только соб ственно рассуждения, но и элементы повествования и описания Часть внутренних монологов разных персонажей содержит характеристики других персонажей: монолог Параски в "Сорочинской ярмарке" – характеристику Грицько, монолог Вакулы в "Ночи перед Рождеством" – характеристику Оксаны, монолог Оксаны соответственно характеристику Вакулы, монологи художника Пискарева в "Невском проспекте" – характеристики незнакомки монологи Чичикова в "Мертвых душах" – характеристики Собакевича, блондинки, прокурора, крестьян Собакевича.

В литературе XIX в. содержание внутренней речи постепенно расширяется.

Внутренняя речь (в частности, в несобственно-прямой форме включает в себя самохарактеристику персонажа: "Бедная Шарлотта не могла сомкнуть глаз целую ночь. Что она? – бедная необразованная, ненарядная, порою прачка, порою кухарка, аптекарша, провинциалка перед блистательными дамами в перьях

кружевах, с которыми знаком барон, – минутная забава, игрушка от скуки..." (Соллогуб, "Аптекарша").

При помощи внутренней речи передается портрет персонажа (например, портрет Пселдонимова во внутренней речи Пралинского в рассказе Достоевского "Скверный анекдот"). Это может быть и автопортрет, отражение в зеркале: "Да ведь я жив еще. Теперь-то что же делать, что делать?" – говорил он с отчаянием. Он зажег свечу и осторожно встал и пошел к зеркалу и стал смотреть свое лицо и волосы. Да, в висках были седые волосы. Он открыл рот. Зубы задние начинали портиться. Он обнажил свои мускулистые ноги. Да, силы много. Но и у Николеньки, который там дышит остатками легких, было тоже здоровое тело" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Характеристики персонажей передаются в разной форме. В форме восклицаний: "Какой же он хороший! и как чудно горят его черные очи! как любо говорит он: Парасю, голубко! как пристала к нему белая свитка! еще бы пояс поярче!.." (Гоголь, "Сорочинская ярмарка"), "И какой же, однако, гадкий и вседовольный прыщик этот давешний племянник Лебедева! А впрочем, что же я? (продолжало мечтаться князю) разве он убил эти существа, эти шесть человек? Я как будто смешиваю... как это странно! у меня голова что-то кружится... А какое симпатичное, милое лицо у старшей дочери Лебедева, вот у той, которая стояла с ребенком, какое невинное, почти детское выражение и какой почти детский смех!" (Достоевский, "Идиот").

В форме обращений: "Эк наградил-то тебя Бог! Вот уж, точно, как говорят, не ладно скроен, да крепко сшит!.. Родился ли ты уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посевы, возня с мужиками, и ты чрез них сделался то, что называют человек-кулак? Но нет: я думаю, ты все был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье..." (Гоголь, "Мертвые души").

Повествование сочетается с обращением: "А! вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами за плечами, съедал на грош хлеба, да на два сушеной рыбы, а в мошне, чай, притаскивал всякий раз домой целковиков по сту, а может, и государственную зашивал в холстяные штаны или затыкал в сапог. Где тебя прибрало? Взмостился ли ты для большего прибытку под церковный купол, а может быть и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладины, шлепнулся оземь..." (Гоголь, "Мертвые души").

Фрагменты повествовательного характера как факт внутрен ней речи используют разные писатели. Последовательно они включаются в несобственно-прямую речь в произведениях Чехо ва. Чаще всего в несобственно-прямой речи передается портре персонажа и его характеристика. В рассказе "Володя большой и Володя маленький" характеристика Ягича содержится в несоб ственно-прямой речи Софьи Львовны: "...сегодня же в загородном ресторане она убедилась наконец, что любит его страстно. Не смотря на свои пятьдесят четыре года, он был так строен, ловок гибок, так мило каламбурил и подпевал цыганкам. Право, теперь старики в тысячу раз интереснее молодых, и похоже на то, как будто старость и молодость поменялись своими ролями. Полков ник старше отца на два года, но может ли это обстоятельство иметь какое-нибудь значение, если, говоря по совести, жизненной силы, бодрости и свежести в нем неизмеримо больше, чем в ней самой, хотя ей только двадцать три года?". Дальше следует оцен ка в форме прямой речи: "О мой милый! – думала она. – Чудный!".

Приятели Васильева в рассказе "Припадок" охарактеризова ны в несобственно-прямой речи Васильева, рабочий Пименов в рассказе "Бабье царство" – в несобственно-прямой речи Анны Акимовны, Таня в рассказе "Черный монах" – в несобственно-прямой речи Коврина, Юлия и ее отношения с Лаптевым в повес ти "Три года" – в несобственно-прямой речи Лаптева, частный поверенный в рассказе "Печенег" – в несобственно-прямой речи Жмухина, доктор Нещапов в рассказе "В родном углу" – в несоб ственно-прямой речи Веры Кардиной, мать архиерея в рассказе "Архиерей" – в несобственно-прямой речи архиерея, Саша в рас сказе "Невеста" – в несобственно-прямой речи Нади и т.п.

Через несобственно-прямую речь персонаж, действующий в рассказе, показан в ситуациях, остающихся за его пределами. Служебная деятельность Петра Дмитрича в рассказе "Именины" изображается через несобственно-прямую речь его жены, история Власича в рассказе "Соседи" передана в несобственно-прямой ре чи Петра Михайловича Ивашина.

Внутренняя речь отражает не только непосредственно дан ное, но и то, что остается за пределами непосредственного воспри ятия персонажа. Реальное время многих рассказов Чехова ограничено, фактическое же время значительно больше – в неко торых случаях оно равно всей жизни персонажа. В создании пер спективы изображения огромная роль принадлежит воспоминаниям персонажа. Герой приходит в рассказ со своим прошлым, которое присутствует в его сознании как некоторая

точка отсчета, освещающая настоящее. В формы несобственно-прямой речи облекается предыстория персонажа, которая содержится в его воспоминаниях (воспоминания Володи в одноименном рассказе, воспоминания Лаевского в "Дуэли", Анны в "Анне на шее", Софьи Львовны в рассказе "Володя большой и Володя маленький", Марьи Васильевны в рассказе "На подводе", архиерея в одноименном рассказе).

Одна из реальных составных частей ретроспективных фрагментов – характеристика недействующих лиц, персонажей, не принимающих участия в действии, но существенных для его понимания (отец и дядя Анны Акимовны в "Бабьем царстве", жена татарина в рассказе "В ссылке", Рис, тесть и теща героя рассказа "Супруга" и т.п.). В некоторых рассказах недействующим оказывается центральное лицо, например, сын Петр в рассказе "Письмо", который охарактеризован разными способами и в том числе через несобственно-прямую речь благочинного: "Петруша-гимназист стыдился помогать в алтаре, обижался, когда говорили ему "ты", входя в комнаты, не крестился и, что памятнее всего, любил много и горячо говорить, а, по мнению о.Федора, многословие детям неприлично и вредно; кроме того, Петруша презрительно и критически относился к рыбной ловле, до которой благочинный и дьякон были большие охотники. Студент же Петр вовсе не ходил в церковь, спал до полудня, смотрел свысока на людей и с каким-то особенным задором любил поднимать щекотливые, неразрешенные вопросы". В центр рассказа "По делам службы" выдвинут самоубийца Лесницкий, характеристика которого содержится в воспоминаниях следователя Лыжина. Введение недействующих лиц, какую бы роль они ни играли, расширяет смысловую перспективу рассказов. Расширяется круг связей, в которые вступает персонаж. У персонажа появляются двойники, судьбу которых он повторяет. Так соотносятся, например, судьба тети Софьи Львовны, которая участия в действии не принимает, и самой Софьи Львовны в рассказе "Володя большой и Володя маленький". Введение закадровых персонажей вводит новые точки отсчета и критерии при оценке персонажей действующих: "Дьякон вспомнил своего врага, инспектора духовного училища, который и в Бога веровал, и на дуэлях не дрался, и жил в целомудрии, но когда-то кормил дьякона хлебом с песком и едва не оторвал ему уха. Если человеческая жизнь сложилась так немудро, что этого жестокого и нечестного инспектора, кравшего казенную муку, все уважали и молились в училище о его здравии и спасении, то справедливо ли сторониться таких людей, как фон

Корен и Лаевский, только потому, что они неверующие?" (Чехов "Дуэль").

Пейзаж также становится фактом несобственно-прямой речи. Описание деревни Богалевки в рассказе Чехова "Воры" дано в несобственно-прямой речи фельдшера: "И от нечего делать фельдшер стал думать об этой Богалевке. Деревня большая, и лежит она в глубоком овраге, так что, когда едешь в лунную ночь по большой дороге и взглянешь вниз, в темный овраг, а потом вверх на небо, то кажется, что луна висит над бездонной пропастью и что тут конец света. Дорога ведет вниз крутая, извилистая и такая узкая, что когда едешь в Богалевку на эпидемию или прививать оспу, то все время нужно кричать во все горло или свистать, а то иначе, если встретишься с телегой, то потом уж не разъедешься. Мужики богалевские слывут за хороших садоводов и конокрадов; сады у них богатые: весною вся деревня тонет а белых вишневых цветах, а летом вишни продаются по три копейки за ведро. Заплати три копейки и рви. Бабы у мужиков красивые и сытые и любят наряжаться, и даже в будни ничего не делают, а все сидят на завалинках и ищут в головах друг у друга".

В "Деревне" Бунина прямая речь обрамляет несобственно-прямую речь, рисующую предметный мир, окружающий героя: "Кузьма даже плечами вздернул: черт знает что в этих степных головах! "А богатство-то какое!" – думал он, мучительно сидя с поднятыми коленями на голом дне телеги, на клоке соломы, крытом веретьем, и оглядывая улицу. Чернозем-то какой! Грязь на огородах – синяя, жирная, зелень деревьев, трав, огородов – темная, густая... Но избы – глиняные, маленькие, с навозными крышами. Возле изб – рассохшиеся водовозки. Вода в них, конечно, с головастиками... Вот богатый двор. Старая рига на гумне. Варок, ворота, изба – все под одной крышей, под старновкой в нахлест. Изба кирпичная, в две связи, простенки разрисованы мелом: на одном палочка и по ней вверх – рогульки, елка, на другом – что-то вроде петуха: окошечки тоже окаймлены мелом – зубцами. "Творчество! ухмыльнулся Кузьма. Пещерные времена, накажи Бог, пещерные!".

Несобственно-прямая речь повествовательного типа незамкнута, немонолитна. Ее осложняют отражения чужой речи. Отрезки повествовательного характера включает несобственно-прямая речь майора Ковалева, рассуждающего о причинах исчезновения носа в повести Гоголя "Нос". Элементы повествовательного характера рисуют его предысторию. Кроме того, внутренний монолог осложнен пересказом диалога: "Майор Ковалев, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что

виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года. И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решилась его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан...".

В рассказе Л.Андреева "В тумане" несобственно-прямая речь персонажа содержит характеристики разных персонажей, в том числе и не участвующих в развитии действия, и отголоски их речи: "И осторожно прохаживаясь, он стал размышлять о том, какие все женщины дурные, эгоистические и ограниченные существа. Вот Лиля. Она не могла понять, что он несчастен и оттого так говорит, и обругала его, как торговка. Она влюблена в Авдеева, а третьего для был у них Петров, и она поругалась с горничной, потом с матерью за то, что не могли найти ее красной ленточки. И Катя Реймер такая же: она задумчивая, серьезная, она интересуется им, Павлом, и говорит, что он умный; а придет к ним тот же Петров, и она наденет для него голубенькую ленточку, будет причесываться перед зеркалом и делать красивое лицо. И все это для Петрова; а Петров – самоуверенный пошляк и тупица, и это известно всей гимназии".

Несобственно-прямая речь повествовательного типа передает внутреннюю речь околоточного Ветчины в рассказе Куприна "Путешественники", в которой содержится характеристика образа жизни героя и его жены, не принимающей участия в развитии действия, ее предыстория и речь: "Мысли околоточного текут скучно и тяжело. Собачья служба. Ночи без сна. Омерзительные сцены в участке. Наряды на дежурство не в очередь. Нервы, как разбитое фортепьяно. Вечные приступы беспричинной злобы, от которой точно захлебываешься, трясешься всем телом и так бледнеешь, что чувствуешь, как холодеет лицо и мгновенно высыхают губы. Общество сторонится <...> Другим легче. У других все-таки хоть в семье наладилось что-то вроде уюта и спокойного отдыха. У Ветчины и этого нет... Жена дома ходит неряхой, распустехой, но для гостей и для театра шьет дорогие платья, поглощающие все жалованье. Ни семья, ни кухня, ни служба мужа, ни ученье сына ее не интересует. Придешь со службы усталый, весь разломанный, точно коночная лошадь, а жены нет дома, или она в старом капоте валяется часами на диване с

переводным романом в руках и с коробкой шоколада рядом, на стуле. Была она когда-то институткой, тоненькой, наивной девочкой, верившей, что французские булки растут на деревьях и что у каждого человека стоят сзади два ангела, справа белый, а слева черный. Теперь она растолстела и огрубела, хотя все еще красива грузной и яркой красотой тридцатипятилетней женщины; она перестала верить в булки и в двух ангелов, но каждый день кричит мужу, что он испортил ее жизнь и теперь пусть достает деньги где хочет и как хочет.

Испортил жизнь! Это еще вопрос, кто кому испортил".

Во внутреннюю речь персонажа включается коллективная чужая речь. В "Семейной хронике" Аксакова во внутренней речи одной из героинь отражена коллективная оценка этой героини и ее жениха: "Никто в городе не мог подумать, чтоб Софья Николавна вышла за Алексея Степаныча. Она очень хорошо понимала справедливость общественного мнения и не могла не уважать его. Невеста – чудо красоты и ума; жених, правда, белый, розовый, нежный (что именно не нравилось Софье Николавне), но простенький, недальный, по мнению всех, деревенский дворянчик; невеста – бойка, жива; жених – робок и вял <...> невеста – с твердым, надменным, неуступчивым характером; жених – слабый, смирный, безответный, которого всякий мог загонять. Ему ли поддержать, защитить жену в обществе и семействе?.. Такие противоположные мысли, взгляды и картины роились, мешались, теснились в воображении молодой девушки".

В рассказе Чехова "Володя большой и Володя маленький" характеристика Ягича во внутренней речи Софьи Львовны отражает не только ее оценку, но и коллективную оценку недействующих лиц, которые не принимают участия в действии и даже не названы: "Мысли у нее путались, и она вспоминала, как полковник Ягич, ее теперешний муж, когда ей было лет десять, ухаживал за тетей, и все в доме говорили, что он погубил ее, и в самом деле тетя часто выходила к обеду с заплаканными глазами и все куда-то уезжала, и говорили про нее, что она, бедняжка, не находит себе места. Он был тогда очень красив и имел необычайный успех у женщин, так что его знал весь город, и рассказывали про него, будто он каждый день ездил с визитами к своим поклонницам, как доктор к больным. И теперь, даже несмотря на седину, морщины и очки, иногда его худощавое лицо, особенно в профиль, кажется прекрасным".

Так внутренняя речь в несобственно-прямой форме становится не только способом описания, но и способом введения чужой точки зрения, в том числе точки зрения персонажей, не

охарактеризованных и даже не упомянутых. Так расширяется количество точек зрения, присутствующих в рассказе.

В более позднее время сфера применения несобственно-прямой речи расширяется еще больше: она включает в себя и относительно развернутые диалоги.

Содержание внутренней речи расширяется и благодаря тому, что она включает воображаемые картины. На столкновении воображаемого и реального строится конфликт в рассказе Достоевского "Скверный анекдот". Воображаемые сцены и разговоры разворачиваются во внутренней речи Пралинского, переданной в прямой форме. В "Казаках" Л.Толстого воображаемые картины переданы в несобственно-прямой форме: "... Есть еще одна, самая дорогая мечта, которая примешивается ко всякой мысли молодого человека о будущем. Это мечта о женщине. И там она, между гор, представляется воображению в виде черкешенки-рабыни, с стройным станом, длинною косой и покорными глубокими глазами. Ему представляется в горах уединенная хижина и у порога она, дожидающаяся его в то время, как он, усталый, покрытый пылью, кровью, славой, возвращается к ней, и ему чудятся ее поцелуи, ее плечи, ее сладкий голос, ее покорность. Она прелестна, но она необразованна, дика, груба. В длинные вечера он начинает воспитывать ее. Она умна, понятлива, даровита и быстро усваивает себе все необходимые знания. Отчего же? Она очень легко может выучить языки, читать произведения французской литературы, понимать их. "Notre Dame de Paris", например, должно ей понравиться. Она может и говорить по-французски. В гостиной она может иметь больше природного достоинства, чем дама самого высшего общества. Она может петь, просто, сильно и страстно".

При помощи несобственно-прямой речи передаются воображаемые картины, в которых участвует персонаж, и в произведениях Чехова. Воображаемые картины включает несобственно-прямая речь Никитина в рассказе "Учитель словесности", дьякона в "Дуэли": "Слушая их, дьякон вообразил, что будет с ним через десять лет, когда он вернется из экспедиции: он – молодой иеромонах-миссионер, автор с именем и великолепным прошлым; его посвящают в архимандриты, потом в архиереи; он служит в кафедральном соборе обедню; в золотой митре, с панагией выходит на амвон и, осеняя массу народа трикирием и дикирием, возглашает: "Призри с небесе, Боже, и виждь и посети виноград сей, его же насади десница Твоя!" А дети ангельскими голосами поют в ответ: "Святый Боже"...".

Воображаемая картина обращена в прошлое. Такова картина, рисующаяся в воображении героя "Пиковой дамы" Германна: "По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royale, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...".

В некоторых произведениях воображаемые картины обращены и в будущее, и в прошлое. Они воспроизводят то, что уже неоднократно происходило. Например, в "Молохе" Куприна: "Он знал, что когда с их террасы увидят его верхом на лошади, то сначала между барышнями, всегда находящимися в ожидании "приятных кавалеров", подымается длинный спор о том, кто это едет. Когда же он приблизится, то угадавшая начнет подпрыгивать, бить в ладоши, прищелкивать языком и задорно выкрикивать: "А что? А что? Я угадала, я угадала!" Вслед за тем она побежит к Анне Афанасьевне. "Мама, Бобров едет, я первая угадала!" А мама, лениво перетирая чайные чашки, обратится к Нине – непременно к Нине – таким тоном, как будто бы она передает что-то смешное и неожиданное: "Ниночка, знаешь, Бобров едет". И уже после этого все они вместе чрезвычайно и очень громко изумятся, увидя входящего Андрея Ильича".

Расширение прав несобственно-прямой речи приводит к тому, что в некоторых случаях центр тяжести переносится на нее. Так происходит, например, в рассказах Чехова "На подводе", "Архиерей".

Расширение функций прямой, а вслед за тем и несобственно-прямой речи отразилось и на ее синтаксическом строении. Вместо обычных вопросов и восклицаний или наряду с ними появляются большие фрагменты повествовательного характера, оформленные как прямая или несобственно-прямая речь.

Осложненная несобственно-прямая речь – одна из устойчивых черт современной прозы. В некоторых произведениях несобственно-прямая речь вытесняет авторское повествование, на долю которого остается роль информативных прослоек между развернутыми фрагментами разнообразно осложненной несобственно-прямой речи. Изменение содержания несобственно-прямой речи, включение в нее повествования и описания, традиционно закрепленных за речью автора, дало возможность по-новому решать проблему повествовательного времени. Время непосредственного действия сократилось до минимума, равно как и само действие. Центр же тяжести перенесен на ретроспективное повествование.

В таком виде и качестве несобственно-прямая речь близка по функциям несобственно-авторскому повествованию, о котором речь пойдет в дальнейшем.

Одновременно с развитием осложненных форм несобственно-прямой речи широкое распространение приобретают объединения фрагментов нейтрального повествования с самыми простейшими ее формами, фиксирующими мотивировки определенных действий, моментальные реакции персонажа на увиденное и услышанное и т.п. в пределах одной фразы. Широко распространенные у Достоевского (например, в "Преступлении и наказании"), подобные построения затем встречаются у Чехова, а в современной прозе становятся одним из активно применяемых способов субъективизации повествования.

* * *

Внутренняя речь, в какой бы форме она ни воспроизводилась, включает в себя цитаты из речи других персонажей или самого говорящего, которые имеют самостоятельную значимость.

В "Пиковой даме" Пушкина один из самостоятельных замкнутых отрезков внутренней речи представляет собой цитату: "Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!", ср. "у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства. Как вы побледнели!". Если у Пушкина представлена, так сказать, идея приема, то у других писателей цитирование и самоцитирование включаются в относительно развернутые фрагменты текста.

Цитаты из прямой речи включаются и в прямую, и в несобственно-прямую, и даже, хотя и реже, в косвенную речь, при этом сохраняя прямую или приобретая косвенную форму. С этой точки зрения показательны два фрагмента из "Анны Карениной", в которых отражается одна и та же реплика. В косвенной речи: "Степан Аркадьич мог быть спокоен, когда он думал о жене, мог надеяться, что все образуется, по выражению Матвея, и мог спокойно читать газету и пить кофе..."; в прямой речи: "Степан Аркадьич вздохнул, отер лицо и тихими шагами пошел из комнаты. "Матвей говорит: образуется: но как? Я не вижу даже возможности. Ах, ах, какой ужас! И как тривиально она кричала, – говорил он сам себе, вспоминая ее крик и слова: подлец и любовница".

Как уже говорилось, в литературе XIX в. внутренняя речь имеет прямую форму. Диалог и внутреннюю речь персонажа связывают соотнесенные конструкции: с одной стороны, прямая, с другой – косвенная речь. Так, например, соотносится реплика Рогожина: " – Матушка, – сказал Рогожин, поцеловав у нее руку, – вот мой большой друг, князь Лев Николаевич Мышкин; мы с ним крестами поменялись; он мне за родного брата в Москве одно время был" – и ее отражение во внутренней речи князя Мышкина: "Да, в Москве они часто сходились с Рогожиным и говорили не об одном этом. "Рогожин давеча сказал, что я был тогда ему братом; он это в первый раз сегодня сказал, – подумал князь про себя". Фрагмент прямой речи Шубина в "Накануне" Тургенева: "Твой хваленый необыкновенный человек провалился" преобразуется при цитировании в косвенную речь: "Берсенев понимал, что воображение Елены поражено Инсаровым, и радовался, что его приятель не провалился, как утверждал Шубин".

Отражение реплик одного персонажа во внутренней речи другого становится одним из важных принципов организации текста в некоторых произведениях. Цитирование и самоцитирование размыкают внутреннюю речь и таким образом устанавливается связь между разными сценами.

Объяснение в любви к Элен всплывает в сознании Пьера Безухова после дуэли с Долоховым. Обе сцены связаны повторяющейся репликой, которая оценивается по-разному: "Она во всем, во всем она одна виновата, говорил он сам себе. – Но что ж из этого? Зачем я связал себя с нею, зачем я ей сказал это: "Je vous aime", которое было ложь, и еще хуже, чем ложь, – говорил он сам себе..." (Л.Толстой, "Война и мир").

Внутренняя речь персонажа включает в себя цитаты из речи разных персонажей и обращена одновременно к разным сценам. В этом отношении характерен внутренний монолог Пралинского из рассказа Достоевского "Скверный анекдот".

Чужие голоса наполняют сознание некоторых персонажей. Внутренняя речь Лаврецкого в "Дворянском гнезде" Тургенева включает в себя отражения речи Лизы, Марфы Тимофеевны, Михалевича, Лемма, Паншина и самоцитаты. Внутренняя речь Раскольникова, переданная в прямой форме, включает в себя отражения речи Мармеладова, Порфирия, многочисленные цитаты из письма матери и т.д. В речи Мармеладова: "Ведь она теперь чистоту наблюдать должна. Денег стоит сия чистота особая-то, понимаете? Ну, там помадки тоже купить, ведь нельзя же-с...", в речи Раскольникова: "Соне помадки ведь тоже нужны <...> денег стоит сия чистота". Другой фрагмент из речи

Мармеладова также переходит во внутреннюю речь Раскольникова: "Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? – вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, – ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...".

Внутренняя речь осложнена двумя или несколькими цитатами из речи одного и того же персонажа. В речи Лаврецкого отражены две реплики Лизы, отсылающие к разным диалогам: "Потом он стал думать о Лизе, о том, что вряд ли она любит Паншина; что встреться он с ней при других обстоятельствах – Бог знает, что могло бы из этого выйти; что он понимает Лемма, хотя у ней "своих" слов нет. Да это и неправда: у ней есть свои слова... "Не говорите об этом легкомысленно", – вспомнилось Лаврецкому". Одна из этих цитат в речи-источнике в свою очередь цитата из диалога, остающегося за текстом: "... ее редкие замечания и возражения казались ему так просты и умны. Он даже сказал ей это.

Лиза удивилась.

– Право? – промолвила она, а я так думала, что у меня, как у моей горничной Насти, своих слов нет. Она однажды сказала своему жениху: тебе должно быть скучно со мною; ты мне говоришь все такое хорошее, а у меня своих слов нету.

"И слава Богу!" – подумал Лаврецкий" (Тургенев, "Дворянское гнездо").

Самоцитирование связывает фрагменты внутренней речи. Лаврецкий, вернувшийся в Васильевское, думает, что он попал на дно реки. Полюбив Лизу, он возвращается к этому образу: "Он испытывал ощущения, едва ли когда-нибудь им испытанные. Давно ли находился он в состоянии "мирного оцепенения"? давно ли чувствовал себя, как он выражался, на самом дне реки?".

Цитирование и самоцитирование сочетаются в одном развернутом фрагменте. Лаврецкий, размышляющий о смысле своей жизни, возвращается к разговорам с Михалевичем и Паншиным, по-новому оценивая свои и чужие слова. Монолог построен в форме обращения к самому себе: "Вспомнил он чувство, охватившее его душу на другой день после приезда в деревню; вспомнил свои тогдашние намерения и сильно негодовал на себя. Что могло оторвать его от того, что он признал своим долгом, единственной задачей своей будущности? Жажда счастья – опять-таки жажда счастья! "Видно, Михалевич прав, – думал он. – Ты захотел вторично изведать счастья в жизни, – говорил он сам себе, – ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека. <...> Ты, видно, только похвастался

перед Паншиным, когда сказал ему, что приехал в Россию затем, чтобы пахать землю; ты приехал волочиться на старости лет за девочками. Пришла весть о твоей свободе, и ты все бросил, все забыл, ты побежал, как мальчик за бабочкой...", ср. "Ты эгоист, вот что! – гремел он час спустя, – ты желал самонаслажденья, ты желал счастья в жизни, ты хотел жить только для себя...", "... Вот вы, вернулись в Россию, – что же вы намерены делать? – Пахать землю, – отвечал Лаврецкий, – и стараться как можно лучше ее пахать".

Характеристика персонажа, которая содержится во внутренней речи другого персонажа, включает в себя цитаты. В романе Достоевского "Идиот" характеристика Рогожина во внутренней речи князя Мышкина содержит отголоски прямой речи Рогожина: "Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него "пропадает вера"! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что "любит смотреть на эту картину"; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она для мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна..." ср.:

" – А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога аль нет? – вдруг заговорил опять Рогожин, пройдя несколько шагов.

– Как ты странно спрашиваешь и... глядишь! – заметил князь невольно.

– А на эту картину я люблю смотреть, – пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос.

– На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

– Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин.

Вместе с развитием осложненных форм внутренней речи возникают и их разнообразные комбинации, особенно сложные в романах Достоевского.

Соотношение разных фрагментов чужой речи

Внутренняя речь используется как способ выражения внутренней реакции персонажа на реплику другого персонажа, чужую речь. Один из персонажей, принимающих участие в диалоге, не только говорящее лицо, но и комментатор чужой речи. Внутренняя речь такого характера содержится в "Пиковой даме" Пушкина. Сцена между графиней и Лизаветой Ивановной продолжается во внутренней речи Лизы, которая содержит ответ на реплику графини ("Отложить карету! Лизанька, мы не поедем: нечего было наряжаться") и подытоживает всю сцену: "И вот моя жизнь!" – подумала Лизавета Ивановна".

В ряде случаев внутренняя речь персонажа, организованная таким образом, оценивает собеседника персонажа. Несколько реплик такого рода содержится в повести Гоголя "Вий". В ответ на реплику ректора: "... Да философа привязать, а не то как раз удерет" – появляется внутренняя реплика Хомы, содержащая характеристику ректора: "Вишь, чертов сын, подумал про себя философ, – пронюхал, длинноногий вьюн!". Таким же образом соотносится реплика сотника: "... Ступай, ступай! исправляй свое дело! Не исправишь – не встанешь; а исправишь – тысяча червонных!" и внутренняя реакция Хомы: "Ого-го! да это хват! – подумал философ, выходя. – С этим нечего шутить". Внутренние комментарии-характеристики последовательно используются при воспроизведении разговоров Чичикова с помещиками ("Ну, баба, кажется, крепколобая!", "Эк ее, дубинноголовая какая!", "Экой кулак!", "Вишь, куды метит, подлец!", "Кулак, кулак! <...> да еще ты бестия в придачу!").

Реплика персонажа вызывает две ответных реплики: явную и скрытую. Обе они могут быть переданы косвенной речью: "Чичиков увидел, что старуха хватила далеко и что необходимо ей нужно растолковать, в чем дело. В немногих словах объяснил он ей, что перевод или покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые" ("Мертвые души"). Способы передачи явной и скрытой реплики могут и не совпадать: одна из них передается в прямой, другая – в косвенной форме. Например: " – А не знаете ли вы какого-нибудь вашего приятеля,– сказал Плюшкин, складывая письмо, – которому бы понадобились

беглые души? <...> "Нет, этого мы приятелю и понюхать не да дим", – сказал про себя Чичиков и потом объяснил, что такого приятеля никак не найдется, что одни издержки по этому дел будут стоить более; ибо от судов нужно отрезать полы собственно го кафтана да уходить подалее; но что если он уже действительн так стиснут, то, будучи подвигнут участием, он готов дать... н что это такая безделица, о которой даже не стоит и говорить ("Мертвые души").

Роль комментатора берет на себя персонаж и у Толстого Реплика диалога соотносится с внутренней речью, которая пере дается по-разному. В прямой форме:

" – Как ты находишь неважным, что тот народ, который ты любишь, как ты уверяешь...

"Я никогда не уверял", – подумал Константин Левин.

– ... мрет без помощи?";

" – Надевайте же коньки, и давайте кататься вместе.

"Кататься вместе! Неужели это возможно?" – думал Левин глядя на нее.

– Сейчас надену, – сказал он";

" – Я должен сказать вам, – проговорил он.

"Вот оно, объяснение", – подумала она, и ей стало страшно ("Анна Каренина").

В косвенной форме:

" – Я не полагаю, чтобы можно было извинять такого челове века, хотя он и твой брат, – сказал Алексей Александрович.

Анна улыбнулась. Она поняла, что он сказал это именно за тем, чтобы показать, что соображения родства не могут остано вить его в высказывании своего искреннего мнения. Она знала эту черту в своем муже и любила ее".

В несобственно-прямой форме:

" – Что тебе, или хуже?

– Да.

Она покачала головой, посидела.

– Знаешь, Jean, я думаю, не пригласить ли Лещетицкого на дом.

Это значит знаменитого доктора пригласить и не пожалеть денег. Он ядовито улыбнулся и сказал: "Нет" ("Смерть Ивана Ильича").

Внутреннюю речь такого типа использует и Чехов. Прямая речь только графически отличается от несобственно-прямой:

" – Пожалуйте кушать! – позвали Машеньку.

"Идти или нет?" ("Переполох"),

" – У вас и борода, и усы, но все же на вид вам нельзя дать больше двадцати двух-двадцати трех лет. Как вы моложавы!

"Что за свинство! – подумал Никитин. – И этот считает меня молокососом!" ("Учитель словесности").

Широко и последовательно используется внутренняя речь такого типа в произведениях Достоевского. Герой не только говорит и слушает, но постоянно оценивает и анализирует свои собственные слова и слова собеседника. Диалог прерывается фрагментами внутренней речи, которая передается в прямой форме и существует не самостоятельно, но в единстве с внутренней речью одного из говорящих. Он обрастает его оценками, уточнениями, попутными замечаниями. В некоторых развернутых диалогах "Преступления и наказания" помимо произнесенной речи Раскольникова присутствует и его внутренняя речь, комментирующая и оценивающая реплики собеседников и их самих. В разговоре с Соней внутренние реплики Раскольникова носят однотипный характер. К тому же они могут быть рассмотрены и расценены не только как прямая, но и как несобственно-прямая речь, поскольку на их прямой характер указывает только графическое оформление:

" – Так ты очень молишься Богу-то, Соня! – спросил он ее.

Соня молчала, он стоял подле нее и ждал ответа.

– Что ж бы я без Бога-то была? – быстро, энергически прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку.

"Ну, так и есть!" – подумал он.

– А тебе Бог что за это делает? – спросил он, выпытывая дальше. <...>

" – Так и есть! так и есть!" – повторял он настойчиво про себя.

– Все делает! – быстро прошептала она, опять потупившись.

"Вот и исход! Вот и объяснение исхода!" – решил он про себя, с жадным любопытством рассматривая ее".

В разговоре с Разумихиным характер внутренних реплик значительно разнообразнее: " – Это, брат, славно, – повторял он несколько раз, – и я рад! Я рад!

"Да чему ты рад?" – думал про себя Раскольников.

– Я ведь и не знал, что ты тоже у старухи закладывал. И... и... давно это было? То есть давно ты был у ней?

"Экой ведь наивный дурак!".

Внутренняя речь Раскольникова содержит и оценку собственных слов: " – Как это вы так заметливы? – неловко усмехнулся было Раскольников, особенно стараясь смотреть ему прямо в глаза, но не смог утерпеть и вдруг прибавил: – Я потому так

заметил сейчас, что, вероятно, очень много было закладчиков, так что вам трудно было бы их всех помнить... А вы, напротив, так отчетливо всех их помните, и... и...

"Глупо! Слабо! Зачем я это прибавил!".

Реакция на реплику диалога передается и в форме несобственно-прямой речи: "Покажь-ка сюда. Опять новая странность. Он подумал, поднялся наверх и выставил ему напоказ свой крест, не снимая его с шеи" (Достоевский, "Идиот").

В начале XX в. в этой позиции используется не только прямая, но и несобственно-прямая речь. В рассказе Ф.Сологуба "Обыск" вслед за разговором мальчика Шуры с матерью следует внутренний комментарий к реплике матери, переданный несобственно-прямой речью: " – Отстань, Шура, не до тебя, некогда... Шалил бы меньше, вот и одежда была бы целее. На тебе все горит, – не напасешься.

Шура же был совсем не шалун. Он заворчал:

– Как же это поменьше шалить? Меньше нельзя. Я совсем мало шалю. Только если шалю, так уж самое, самое необходимое, без чего никак нельзя.

Так мама и не дала рубашки. Ну вот, что же вышло! Рубашка разорвалась до самого подола. Теперь ее бросить надо. Вот какая нерасчетливая мама".

Расширение сферы использования внутренней речи в этом направлении характеризует некоторые произведения литературы 20-х гг. XX в. (например, романы Ю.Тынянова) и становится одним из распространенных явлений в современной прозе. Прямая речь, как и в других случаях, и в этой позиции вытесняется несобственно-прямой.

Иногда реплики одного персонажа и сопровождающие их комментарии другого принимают форму скрытого диалога, реакции собеседника внешне не выражаются, оставаясь в сфере внутренней речи:

" – Почему? – спросил вдруг коллежский советник.

В самом деле, почему? Нессельрод с любопытством на него поглядел.

– Причины ясны вашим превосходительствам: взыскательность нового начальства...

Нессельрод сморщил брови. Хотя какое ж это новое начальство? Да ведь это Иван Федорович, Паскевич, новоявленный граф! Внимание!

– Мятежи от введения иного порядка и вообще перемены, которым никакой народ добровольно не подчиняется.

Ох, уж эти перемены.

– Нужен разбор, досуг и спокойствие.

Нессельрод вздохнул. Нужен, нужен досуг.

– Гром оружия не дает благоденствия стране.

Это его мысли, его мысли. Но нельзя говорить так резко. Он еще очень молод и неопытен, этот, в сущности, рассудительный молодой человек" (Тынянов, "Смерть Вазир-Мухтара").

По мере развития этого приема (например, у Ю.Трифонова, В.Шукшина) роль персонажа становится многообразной и подвижной: он может комментировать не только собственные слова и слова собеседника, но и диалог, в котором сам не принимает участия. Во всех этих случаях план внутренний ориентирован на внешний и обусловлен его строением и развитием, в то же время план внешний, как правило, строится и развивается независимо от плана внутреннего.

* * *

Несобственно-прямая речь конкурирует с прямой не только при воспроизведении внутренней речи, но и при передаче произнесенной речи. В формах несобственно-прямой речи передаются развернутые рассказы персонажей ("Без заглавия" Чехова, "Жизнь Арсеньева" Бунина). В одних случаях специфичность речи персонажа в сильной степени нейтрализована. Таков рассказ музыканта в "Люцерне" Л.Толстого: "Вот что он с добродушной готовностью и очевидной искренностью рассказал про свою жизнь. Он из Аргонии. В детстве еще он потерял отца и мать, других родных у него нет. Состояния он никогда не имел никакого. Он обучался столярному мастерству, но двадцать два года тому назад у него сделался костоед в руке, лишивший его возможности работать. Он с детства имел охоту к пенью и стал петь...".

В других случаях несобственно-прямая речь подчеркнуто характерологична: "Ему приносили трубочку <...> и он начинал дымиться как камин, объявляя притом городские новости. У купца Ворышева получены новые селедки; только дорого, мошенник, просит. Вчерашний день толстая купчиха Трегубова, шедши в гостиный двор, провалилась на дощатом тротуаре; насилу вытащили. Говорят, хочет подавать просьбу губернатору на городничего за то, что тротуары никогда не исправляют, отчего легко может приключиться смертельный случай. Намедни был праздник у исправника, и Терентий Иваныч, говорят, мастерски отхватывал

вприсядку. У часового мастера пропала корова. В бричке пов
ренного по откупу лопнула рессора..." (Соллогуб, "Аптекарша").

Несобственно-прямая речь, передающая рассказ персонажа включается в диалог. Так в повести Лескова "Детские годы" пере дается рассказ Филиппа Кольберга, обрамленный диалогом повествователем:

" – Как это было?

– Что?

– Maman и вы...

Он рассказал мне странную историю, в которой сам играл роль жалкую, а моя мать, по обыкновению святую и миссионерс кую: он был дерптский студент, бурш, кутила и демократ; мать - христианка. Он был происхождения ничтожного; она – баронес са. Он за нее сватался – ему отказали, – он не переставал ее лю бить, искал забвения в искусстве, искал смерти на баррикадах, и остался жив для того, чтобы встретить ее вдовою. Он снова пред ложил ей руку и снова получил отказ, но на этот раз уже не от ее родителей, а от нее самой.

– И вы знаете, кто этому был виноват? – заключил он, – ви новник всего этого вы".

При помощи несобственно-прямой речи может быть передана реплика диалога: "Князь Андрей не успел отвечать ему. Слуги вышли навстречу, и он расспрашивал о том, где был старый князь и скоро ли ждут его.

Старый князь был еще в городе, и его ждали каждую мину ту" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Я спрашиваю его: – А вы може те написать Мадонну? – Конечно, он может. Это он, если синьор помнит, написал того знаменитого турка на коробке с сигарами, который известен даже в Америке. Если синьор желает..." (Л.Ан дреев, "Дневник Сатаны").

В несобственно-прямой форме передаются фрагменты произ несенной речи другого характера. Персонаж излагает свою жиз ненную программу: "Наутро о.Василий объявил жене: он снимет с себя сан, и осенью, собравши деньги, они уедут далеко – еще неизвестно куда. А идиот останется: он будет отдан на воспита ние" (Л.Андреев, "Жизнь Василия Фивейского").

В несобственно-прямой форме передаются и развернутые фрагменты такого типа: "Оказалось, что хочет издавать журнал. Какой? еще не решила. Какой-нибудь. Маленький. Ведет перего воры о покупке одного издания. О направлении журнала умолчала.

Он ей может понадобиться для конторы. Но так как в объяв лении сказано – педагог, то она думала, что он учил в гимназии.

Впрочем, если он может вести конторские книги...
Принимать переписку...
Вести переписку по делам конторы в редакции...
Получать деньги с почты...
Заделывать номера в бандероли...
Сдавать их на почту...
Держать корректуру...
Еще что-то...
И еще что-то...

Барышня говорила с полчаса. Довольно бестолково, перечисляя разные обязанности" (Ф.Сологуб, "Голодный блеск").

Несобственно-прямую речь, передающую речь произнесенную, можно рассмотреть как разновидность несобственно-прямого диалога, диалога, преломленного через восприятие персонажа.

Несобственно-прямая речь прошла сложный путь развития, который в схематичном виде можно представить как путь от книжных форм речи к речи разговорной. На сложных разновидностях несобственно-прямой речи в литературе XIX в. лежит сильный отпечаток книжности. Ее развитые формы близки к авторским лирическим и риторическим построениям. В то же время прямая речь гораздо более свободна и в синтаксическом, и в лексическом отношении, нежели несобственно-прямая речь.

При всем том возможны два стилистических решения проблемы чужой речи. Разные формы ее передачи в ряде случаев выдержаны в едином стилистическом ключе. Как пример стилистической однородности сменяющих друг друга форм чужой речи можно привести отрывок из романа Мельникова-Печерского "В лесах", передающий внутреннюю речь Настасьи Патаповны: "Шли у Насти дни за днями в тоске да в думах. Словом не с кем перекинуться: сестра походя дремлет, Евпраксеюшка каноны читает, Аксинья Захаровна день-деньской бродит по горницам, охает, хнычет да ключами побрякивает и все дочерей молиться за тетку заставляет... О враге-лиходее ни слуху, ни духу... Вспомнит его Настя, сердце так и закипит, так взяла бы его да своими руками и порешила... Не хочется врага на уме держать, а что-то тянет к окну поглядеть, нейдет ли Алексей, и грустно ли смотрит он, али весело. Не видно Алексея... Никто не поминает про него Настасье Патаповне.

"Да что это за враг такой! – думает она. – Ему и горюшка мало, и думать забыл про меня!.. Что ж мол?.. Подвернулась девчонка неразумная, не умела сберечь себя, сама виновата!.. А наше, мол, дело молодецкое – натешился, да и мимо, другую

давай!.. Нет, молодец!.. Постой!.. Еще не знаешь меня!.. Покажу я тебе, какова Настасья Патаповна!.. Ввек не забудешь меня...".

В других случаях разные формы чужой речи резко отличаются друг от друга по своему стилистическому оформлению. В повести Гоголя "Вий" довольно много кратких внутренних реплик Хомы, которые передаются в прямой форме и сохраняют своеобразие его речи. На общем просторечном фоне выделяется одна реплика в форме несобственно-прямой речи: "Он подошел к гробу, с робостию посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз.

Такая страшная, сверкающая красота!".

Стилистически контрастная остальным репликам Хомы, она перекликается с некоторыми фрагментами повествования (*сверкающие глаза, сверкающий смех* и т.д.).

Несобственно-прямая речь передается как более свободная, менее зависимая от речевых средств персонажа форма речи, нежели прямая, и у других писателей. Внутренний монолог Николая Ростова существенно отличается от его несобственно-прямой речи: "На бугре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то". Должно быть, снег – это пятно: пятно – une tache, – думал Ростов. Вот тебе и не таш... Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми..." – "Николай Ростов отвернулся и, как будто отыскивая чего-то, стал смотреть на даль, на воду Дуная, на небо, на солнце! Как хорошо показалось небо, как голубо, спокойно и глубоко! Как ярко и торжественно опускающееся солнце! Как ласково-глянцевито блестела вода в далеком Дунае! И еще лучше были далекие, голубеющие за Дунаем горы, монастырь, таинственные ущелья, залитые до макуш туманом сосновые леса... там тихо, счастливо... "Ничего, ничего бы я не желал, ничего бы не желал, ежели бы я только был там, – думал Ростов...".

Когда несобственно-прямая речь становится основным средством передачи внутреннего монолога, в нее гораздо более свободно начинают проникать лексические приметы речи персонажа, которые в литературе XIX в. находят отражение в основном в конструкциях живописной косвенной речи, передающей произнесенную речь.

Вытесняя из повествования живописную косвенную речь, несобственно-прямая отчасти наследует ей, так как гораздо легче по сравнению с литературой XIX в. – включает в себя

стилистически окрашенные средства: "Но баба уж не угомонится. Как тень, за нею долгая жизнь, – трудно. Два сына на турецком фронте легли; два тут в армии под ружьем. Старик под повозкой храпит, а эта сорока тыхесенько притулилась, должно спит, да разве ее узнаешь? Ой, трудно! жилы все повытягала за свою долгую жизнь – шестой десяток пошел. И старик и сыновья – хребтина трещала от работы. А на кого работали?" (Серафимович, "Железный поток").

Более свободно входят в несобственно-прямую речь и конструкции разговорной речи: "Николка завалился головой навзничь, лицо побагровело, из горла свист... Свист!.. Снег и паутина какая-то... Ну, кругом паутина, черт ее дери! Самое главное пробраться сквозь эту паутину, а то она, проклятая, нарастает, нарастает и подбирается к самому лицу. И чего доброго окутает так, что и не выберешься! Так и задохнешься. За сетью паутины чистейший снег, сколько угодно, целые равнины. Вот на этот снег нужно выбраться, и поскорее, потому что чей-то голос как будто где-то ахнул: "Никол!" И тут, вообразите, поймалась в эту паутину какая-то бойкая птица и застучала... Ти-ки-тики, тики, тики. Фью. Фи-у! Тики! Тики. Фу ты черт!" (Булгаков, "Белая гвардия").

Однако первая, исходная разновидность несобственно-прямой речи, возникшая на основе книжной, продолжает существовать и развиваться.

В литературе XX в. несобственно-прямая речь превращается в тип повествования, организованный точкой зрения персонажа, связанный с ситуацией речи, чаще всего внутренней, и имеющий разное стилистическое оформление, в одних своих проявлениях тяготеющее к книжной речи, в других – к разговорной. Эта широта стилистических колебаний и вызывает у исследователей колебания при решении вопроса о том, кто "говорит" в несобственно-прямой речи – автор или персонаж.

Стилистический облик несобственно-прямой речи существенно меняется и в связи с изменением типа персонажа. В классической литературе несобственно-прямая речь, как правило, передает речь персонажей, владеющих литературным языком, и в значительной мере свободна от характерологических средств, которые в основном остаются уделом второстепенных персонажей.

При воспроизведении чужой речи, далекой от авторской, используются разные языковые возможности. Два принципиально различных решения этой проблемы даны в разных произведениях Чехова. В "Мужиках" несобственно-прямая речь Ольги ничем не отличается от тех риторических построений, которые организуют речь чеховских героев-интеллигентов: "В течение лета и зимы

бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, не честны, грязны, не трезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрачивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания". В "Скрипке Ротшильда" несобственно-прямая речь отражает способ мышления и речевой обиход Якова: "Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания? Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк; можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги; можно было бы попробовать опять гонять барки – это лучше, чем гробы делать; наконец, можно было бы разводить гусей, бить их и зимой отправлять в Москву; небось одного пуху в год набралось бы рублей на десять. Но он прозевал, ничего этого не сделал. Какие убытки! Ах, какие убытки! А если бы все вместе – и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал! Но ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет".

Иногда несколько искусственный характер несобственно-прямой речи специально оговаривается или приобретает мотивировку. Например, в повести Куприна "Молох" характер внутренней речи персонажа прокомментирован автором: "Что-то стихийное, могучее и в то же время что-то детское и трогательное почудилось Боброву в этой общей молитве серой огромной массы. Завтра все рабочие примутся за свой тяжкий, упорный, полусуточный труд. Почем знать: кому из них уже предначертано судьбою поплатиться на этом труде жизнью: сорваться с высоких лесов, опалиться расплавленным металлом, быть засыпанным щебнем или кирпичом? И не об этом ли непреложном решении судьбы думают они теперь, отвешивая низкие поклоны и встряхивая русыми

кудрями, в то время, когда хор просит Богородицу – спасти от бед рабы своя... И на кого, как не на одну только Богородицу – надеяться этим большим детям, с мужественными и простыми сердцами, этим смиренным воинам, ежедневно выходящим из своих промозглых, настуженных землянок на привычный подвиг терпения и отваги?

Так, или почти так, думал Бобров, всегда склонный к широким поэтическим картинам".

Во многих произведениях советской литературы, в особенности литературы 60-70-х гг., центральным персонажем становится носитель характерологически окрашенной речи, которая разливается по всему повествованию. Два принципиально различных решения одного и того же вопроса, данные в произведениях Чехова, в советской литературе совмещаются в пределах одного произведения, при воспроизведении речи одного и того же персонажа (например, в "Привычном деле" Белова, в "Последнем сроке", "Живи и помни" Распутина). Несобственно-прямая речь в крайних своих проявлениях тяготеет к разным полюсам – с одной стороны, к сложно организованным риторическим построениям, с другой, к нагнетанию конструкций разговорной речи и экспрессивно окрашенных стилистических средств. Самый тип персонажа, его социальное положение, культурный уровень, язык могут оказаться несущественными, в результате чего отдельные фрагменты несобственно-прямой речи оказываются не соотнесенными с прямой речью персонажа. Дифференциация речевых средств, распределение книжных и разговорных элементов в разных отрезках несобственно-прямой речи одного и того же персонажа зависит от степени важности и обобщенности выражаемой мысли.

Развитие несобственно-прямой речи было связано не только с развитием психологического анализа, но и с другим не менее существенным процессом, происходившим в литературе XIX в. – вытеснением из повествования прямых форм выражения авторского начала, в какой бы форме оно ни проявлялось. Известная стилистическая свобода несобственно-прямой речи, которая в разных своих проявлениях приближается то к речи автора, то к речи персонажа, делает ее во многих случаях средством выражения не только точки зрения персонажа, но и точки зрения автора. Так компенсируется отсутствие прямых форм выражения авторского отношения к изображаемому.

Смешанные формы чужой речи

Одна из существенных особенностей речи персонажа в литературе XIX-XX вв. – ее неоднородность. Даже небольшое высказывание может быть передано в разных формах, в разной перспективе. Переход от одной формы передачи определенного содержания к другой происходит в небольшом отрезке текста. Отправной точкой в таких построениях может быть косвенная, полупрямая, несобственно-прямая речь, авторский пересказ чужой речи, в частности, перечисление ее тем.

Наиболее распространен переход от косвенной речи к прямой. Косвенная речь, передающая реплику диалога, в частности, реплику, начинающую диалог, может быть четко отделена от прямой. Это обозначено графически – появлением абзаца и тире, оформляющего прямую речь: "... Василиса Кашпоровна, взявши Ивана Федоровича с таинственным видом за руку, сказала, что она теперь хочет поговорить с ним о деле, которое с давних пор уже ее занимает.

– Тебе, любезный Иван Федорович, – так она начала, – известно, что в твоем хуторе осьмнадцать душ; впрочем, это по ревизии..." (Гоголь, "Иван Федорович Шпонька и его тетушка"), "А Рудин заговорил о самолюбии, и очень дельно заговорил. Он доказывал, что человек без самолюбия ничтожен, что самолюбие – архимедов рычаг, которым землю с места можно сдвинуть, но что в то же время тот только заслуживает название человека, кто умеет овладеть своим самолюбием, как всадник конем, кто свою личность приносит в жертву общему благу...

– Себялюбие, – так заключил он, – самоубийство. Себялюбивый человек засыхает словно одинокое, бесплодное дерево; но самолюбие, как деятельное стремление к совершенству, есть источник всего великого... Да! человеку надо надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать!" (Тургенев, "Рудин").

В других случаях прямая речь не отделяется от косвенной, сливается с ней: "...столярова жена в двадцатый раз рассказала "как она, ничего не думавши, пошла за пелеринкой, глянула этаким манером: вижу человек стоит, посмотрела: шапка подле вывернута лежит. Глядь, а ноги качаются. Так меня холодом

обдало. Легко ли, повесился человек, и я это видеть должна! Как загремлю вниз, и сама не помню. И чудо, как меня Бог спас. Истинно, Господь помиловал. Легко ли! И кручь и вышина какая! Так бы до смерти и убилась" (Л.Толстой, "Поликушка").

Смешанные построения включают в себя косвенную и несобственно-прямую речь. Несобственно-прямая речь может присоединяться к конструкции косвенной речи с несколькими придаточными предложениями, имея при этом неразвернутый характер: "Она заметила между прочим, что кажется, они там все, по своей всегдашней привычке, слишком забежали вперед и из мухи сочинили слона; что сколько она ни вслушивалась, не убедилась, чтоб у них действительно произошло что-нибудь серьезное; что не лучше ли подождать, пока что-нибудь еще выйдет; что князь, по ее мнению, порядочный человек, хотя больной, странный и слишком уж незначительный. Хуже всего, что он любовницу открыто содержит" (Достоевский, "Идиот"). Чаще к косвенной речи присоединяется развернутый фрагмент несобственно-прямой речи.

Легко переходит в несобственно-прямую речь коллективная косвенная речь повествовательного характера: "Говорили, что водится Егориха и с лесною, и с водяною, и с полевою нечистью, знается со всей силой преисподнею, черным вороном летает под облаки, щукою-рыбою в водах плавает, серой волчицей по полям рыскает... От нее, еретицы, улетают птицы в высь поднебесную, от нее уходит рыба в яры-омуты, от нее звери бегут в трущобы непроходные..." (Мельников-Печерский, "В лесах").

Косвенная речь сочетается и с полупрямой речью: "Издатель Русского вестника Глинка, которого узнали ("писатель, писатель!" – послышалось в толпе), сказал, что ад должно отражать адом, что он видел ребенка, улыбающегося при блеске молнии и при раскатах грома, но что мы не будем этим ребенком" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Эту чашечку я часто видал в Мишиных руках – и раз он даже сказал мне, говоря про одного бедняка, что, стало быть, он гол, коли у него ни чашечки, ни плошечки,– а у меня вот хоть эта есть" (Тургенев, "Отчаянный").

Полупрямая речь, которая представляет собой конструкцию косвенной речи, включающую формы лица, характерные для прямой речи, также легко переходит в прямую речь. В романе Чернышевского "Что делать?" при передаче произнесенной речи два придаточных предложения развертываются как прямая речь вплоть до того, что включают обращения к собеседнику: "Лопухов <...> благополучно довел до конца свою речь, которая состояла в том, что развенчать их нельзя, потому дело со

Сторешниковым – дело пропащее, как вы сами знаете, стало быть и утруждать себя вам будет напрасно, а впрочем, как хотите: коли лишние деньги есть, то советую даже попробовать; да что и огорчаться-то не из чего, потому что ведь Верочка никогда не хотела идти за Сторешникова, стало быть, это всегда было несбыточное, как вы и сами видели, Марья Алексеевна, а девушку во всяком случае надобно отдавать замуж, а это дело вообще убыточное для родителей; надобно приданое, да и свадьба сама по себе много денег стоит, а главное, приданое; стало быть, еще надобно вам, Марья Алексеевна и Павел Константиныч, благодарить дочь, что она вышла замуж без всяких убытков для вас! Вот он так говорил, и прочее в этом роде, и говорил он обстоятельно битых полчаса".

Полупрямая речь, переходящая в прямую, передает и внутреннюю речь персонажа: "Ему вдруг с особенной ясностью пришло в голову: что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное от всех существо, лежу теперь один, Бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может быть не видавший человека, и в таком месте, в котором никогда никто из людей не сидел и того не думал. "Сижу, а вокруг меня стоят молодые и старые деревья, и одно из них обвито плетями дикого винограда; около меня копошатся фазаны, выгоняя друг друга, и чуют, может быть, убитых братьев" (Л.Толстой, "Казаки").

Авторская речь, указывающая на темы, которые затрагивает персонаж, сменяется косвенной речью: "... офицеры <...> стали сходиться группами, и начались разговоры о наградах, об австрийцах и их мундирах, об их фронте, о Бонапарте и о том, как ему плохо придется теперь, особенно когда подойдет еще корпус Эссена и Пруссия примет нашу сторону" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Мы здороваемся и стоим молча, или говорим о Клеопатре, об ее девочке, о том, как грустно жить на этом свете" (Чехов, "Моя жизнь"). К таким сочетаниям неоднократно прибегает Тургенев: "Она начала говорить ему о Шубине, о Курнатовском, о том, что она делала в течение двух последних недель, о том, что, судя по газетам, война неизбежна и что, следовательно, как только он выздоровеет совсем, надо будет, не теряя ни минуты, найти средства к отъезду..." ("Накануне"), "Калломейцев нападал на литературу; Сипягин и тут явился либералом, отстаивал ее независимость, доказывал ее пользу, упомянул даже о Шатобриане и о том, что император Александр Павлович пожаловал ему орден св.Андрея Первозванного!" ("Новь").

Подобный переход лежит и в основе более сложных и развернутых построений: "Он думал о благополучии дружеской жизни,

о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом через эту реку начал строиться у него мост, потом огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. Потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностью обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, Бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать" (Гоголь, "Мертвые души").

Чужая речь вводится и без посредничества косвенной конструкции. Вслед за авторским пересказом речи персонажа идет его прямая речь: "Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное успение праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине. "Ангел смерти обрел ее, – сказал оратор, – бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного" (Пушкин, "Пиковая дама"), "Он с тою же самодовольной улыбкой рассказал об овациях, которые были сделаны ему вследствие этого проведенного положения.

– Я очень, очень был рад. Это доказывает, что, наконец, у нас начинает устанавливаться разумный и твердый взгляд на это дело" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Пересказ прямой речи переходит в полупрямую речь: "Иудушка пролил слезу и умолил доброго друга маменьку управлять его имением безотчетно, получать с него доходы и употреблять по своему усмотрению, "а что вы мне, голубушка, из доходов уделите, я всем, даже малостью, буду доволен" (Салтыков-Щедрин, "Господа Головлевы").

Авторская речь, указывающая на темы речи персонажа, может сменяться и его прямой речью, так что возникает ненормативная конструкция: "Виктор принялся говорить, глядя в потолок, не спеша и в нос, о театре, о двух ему знакомых актерах, о какой-то Серафиме Серафимовне, которая его "надула", о новом профессоре Р., которого обозвал скотиной, – потому, представьте, что урод выдумал? Каждую лекцию с переклички начинает, а еще либералом считается! В кутузку я бы всех ваших либералов запрятал" (Тургенев, "Несчастная").

Несобственно-прямая речь переходит в прямую при передаче произнесенной речи. В романе Тургенева "Новь" так передается реплика Валентины Михайловны: "Он опять прислушался к разговору. Валентина Михайловна сменила своего мужа и

высказывалась еще свободнее, еще радикальнее, нежели он. Ощ
не постигала, "решительно не пос...ти...га...ла", как человек об
разованный и молодой может придерживаться такой застарелой
рутины!

– Впрочем, – прибавила она, – я уверена, что вы это говори
те только так, для красного словца!"

Речь Зотова в рассказе Бунина "Соотечественник" основан
на переходе от несобственно-прямой речи к прямой: "Гость усме
хается. Зотов путано и торопливо возражает ему. Дело, говорит
он, не в одном внешнем сходстве... да он даже и не сходство, соб
ственно, имел в виду, а скорее свои ощущения... может быть, эти
ощущения шатки, болезненны, ну, да это уж другой вопрос... в
этом климате сам черт сойдет с ума, с этим климатом нельзя шу
тить... а вот, рассуждая о всяческих дальневосточных опасно
тях, как-то совсем забывают об этом, забывают, что господам
арийцам и особенно нам, русским, следует совершать свои побе
доносные шествия в тропики с крайней осторожностью, почаще
вспоминая своих пращуров и завоевание ими Индостана, так зна
менательно кончившееся буддизмом: ведь это же мы, арийцы, за
лезшие после Тибета в тропики, породили это ужасающее в своей
непреложной мудрости учение".

Внутренняя речь также может совмещать несобственно-пря
мую и прямую речь: "Желчь его душила; слишком внезапно по
разил его этот удар. Как мог он так легко поверить вздорной
болтовне фельетона, лоскуту бумаги? "Ну, я бы не поверил, – по
думал он, – какая была бы разница? Я бы не знал, что Лиза ме
ня любит; она сама бы этого не знала" (Тургенев, "Дворянское
гнездо"), "И когда потом тетя вышла, Вера стояла среди своей
комнаты, не зная, одеваться ей или опять лечь. Противная по
стель, глянешь в окно – там голые деревья, голый снег, противные
ные галки, свиньи, которых съест дедушка...

"В самом деле, – подумала она, – замуж, что ли!" (Чехов, "В
родном углу").

Точкой отсчета в подобных построениях может быть авторская речь, указывающая на тему речи персонажа. Она сменяется
косвенной, а затем прямой речью: "За обедом Модест Алексеич е
очень много и говорил о политике, о назначениях, переводах и
наградах, о том, что надо трудиться, что семейная жизнь есть не
удовольствие, а долг, что копейка рубль бережет и что выше все
го на свете он ставит религию и нравственность. И держа нож в
кулаке, как меч, он говорил:

– Каждый человек должен иметь свои обязательства" (Чехов,
"Анна на шее").

В некоторых случаях сочетаются все три формы передачи чужой речи. Косвенная речь переходит в несобственно-прямую, за которой следует прямая речь, при передаче произнесенной речи: "С необыкновенным жаром возвестил он, в свою очередь, что никогда не простит себе, что в эти шесть месяцев поездки своей во внутренние губернии он не улучил случая отыскать и навестить своих бывших воспитательниц. "Он каждый день хотел ехать и все был отвлечен обстоятельствами... но что теперь он дает себе слово... непременно... хотя бы в -скую губернию... Так вы знаете Наталью Никитишну? Какая прекрасная, какая святая душа! Но и Марфа Никитишна... простите меня, но вы, кажется, ошибаетесь в Марфе Никитишне!.." (Достоевский, "Идиот"), "...однажды он даже надоел всем студентам жалобою на то, как гнусно поступили с ним на одном уроке, обсчитав его на одиннадцать рублей. Так, взяли и спокойно обсчитали, а когда он стал требовать, то сперва посмеялись, а потом выгнали.

– Ведь это кровные деньги! – говорил он с гневом и тоскою. – Ведь, может, они мне двух лет жизни стоят!" (Л.Андреев, "Иностранец").

Так передается и коллективная чужая речь: "Прошел еще день, и мир решил, что старик умирает, но что ему никак нельзя дать умереть в деревне. Иные хотели, чтоб хозяйка вывезла его на распутье; но другие отвечали, что найдут труп и дело будет еще хуже; отвезти бы дальше, на чужую межу, так, вишь, узнали уже в околотке и на селе, что был у нас на деревне старик, и доищутся; только других запутаем, а сами не уйдем; вишь, она сдуру-то еще и на село возила приживальца своего. Как же тут быть?" (Даль, "Мертвое тело").

Подобные же отношения между косвенной, несобственно-прямой и прямой речью возникают и при передаче внутренней речи. Например, в "Мертвых душах" Гоголя: "Он внутренно досадовал на себя, бранил себя за то, что к нему заехал и потерял даром время. Но еще более бранил себя за то, что заговорил с ним о деле, поступил неосторожно, как ребенок, как дурак: ибо дело совсем не такого роду, чтобы быть вверену Ноздреву... Ноздрев человек-дрянь, Ноздрев может наврать, прибавить, распустить черт знает что, выйдут еще какие-нибудь сплетни – нехорошо, нехорошо. "Просто дурак я", – говорил он сам себе".

Поскольку отношения между разными формами речи не закреплены, рисунок текста может быть самым различным.

Косвенная речь – прямая речь – авторская речь – несобственно-прямая речь – прямая речь: "Тут пришла ему в голову странная мысль: что, может быть, и все его платье в крови,

что, может быть, много пятен, но что он их только не видит, не замечает, потому что соображение его ослабло, раздроблено... ум помрачен... Вдруг он вспомнил, что и на кошельке была кровь. "Ба! Так, стало быть, и в кармане тоже должна быть кровь, потому что я еще мокрый кошелек тогда в карман сунул!" Мигом выворотил он карман, и – так и есть – на подкладке кармана есть следы, пятна! "Стало быть, не оставил же еще совсем разум, стало быть, есть же соображение и память, коли сам спохватился и догадался! – подумал он с торжеством..." (Достоевский, "Преступление и наказание").

Косвенная речь – прямая речь – несобственно-прямая речь – прямая речь: "Долли была убита своим горем, вся поглощена им. Однако она помнила, что Анна, золовка, была жена одного из важнейших лиц в Петербурге и петербургская grande dame. И благодаря этому обстоятельству она не исполнила сказанного мужу, то есть не забыла, что приедет золовка. "Да, наконец, Анна ни в чем не виновата, – думала Долли. – Я о ней ничего, кроме самого хорошего, не знаю, и в отношении к себе я видела от нее только ласку и дружбу". Правда, сколько она могла запомнить свое впечатление в Петербурге у Карениных, ей не нравился самый дом их; что-то было фальшивое во всем укладе их семейного быта. "Но за что же я не приму ее? Только бы не вздумала она утешать меня! – думала Долли. – Все утешения, и увещания, и прощения христианские – все это я уж тысячу раз передумала, и все это не годится" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Смешанные построения встречаются в литературе более позднего времени: "Лариосик покраснел, смутился и сразу все выговорил, и что в винт он играет, но очень, очень плохо... Лишь бы его не ругали, как ругали в Житомире податные инспектора... Что он потерпел драму, но здесь, у Елены Васильевны, оживает душой, потому что это совершенно исключительный человек, Елена Васильевна, и в квартире у них тепло и уютно, в особенности замечательны кремовые шторы на всех окнах, благодаря чему чувствуешь себя оторванным от внешнего мира... А он, этот мир... согласитесь сами, грязен, кровав и бессмыслен" (Булгаков, "Белая гвардия").

Смешанные построения разной степени сложности используются и в современной прозе: "Мама ответила ему сразу же, и он прочел, что она не сердится на него, что все они очень его жалеют, что тем не менее он сам поступил безжалостно по отношению к отцу, который так переживает и такой больной человек, что вещи, Кирюша, я уже собрала и завтра вышлю, а деньги уже посланы телеграфом, что дома все здоровы, чтоб он измерил себе

длину рукава и окружность талии, потому что она собирается вязать ему свитер, потому что в Заполярье очень холодно" (Битов, "Такое долгое детство").

Один из результатов объединения разных способов передачи чужой речи – возникновение гибридных, нестандартных образований: "Объяснялись мы недолго, он тотчас же стал обещать мне денег, "и значительно-с, значительно-с, только способствуйте, чтоб князь поехал. Дело спешное, очень спешное, в том-то и сила, что слишком уж спешное!", "Опускаю подробности и не привожу всю нить разговора, чтоб не утомлять. Смысл в том, что он сделал мне предложение "познакомить его с господином Дергачевым, так как вы там бываете!", "Он совершенно прямо объяснил мне, что у Дергачева, по подозрениям его, "наверно что-нибудь из запрещенного, из запрещенного строго, а потому исследовав, я бы мог составить тем для себя некоторую выгоду" (Достоевский, "Подросток"), "К обеду приехал доктор и, разумеется, сказал, что, хотя повторные явления и могут вызывать опасения, но, собственно говоря, положительного указания нет, но так как нет и противопоказания, то можно, с одной стороны, полагать, с другой же стороны, тоже можно полагать. И потому надо лежать, и хотя я не люблю прописывать, но все-таки это принимать и лежать" (Л.Толстой, "Дьявол").

В литературе XIX в. используются не только смешанные формы чужой речи, возникшие в результате последовательной смены одного типа речи другим, но и включения одного, побочного, типа чужой речи в другой, основной. Фрагменты текста, переданные косвенной или несобственно-прямой речью определенного персонажа, включают прямую речь этого же персонажа, непосредственно обращенную к собеседнику.

Отрезки прямой речи включаются в косвенную конструкцию: "Он говорил о том, что значит "служить земле", и по какой дороге он желал бы, чтобы пошел его Николай (он именно так его назвал), и чего вправе ожидать от него: во-первых, семья; во-вторых, сословие, общество; в-третьих, народ – да, милостивые государи, народ, – и в-четвертых правительство!", "Калломейцев уверял между прочим, что пришел в совершенный восторг от названия, которое мужики – oui, oui! les simples mougiks! – дают адвокатам. "Брехунцы! брехунцы! – повторял он с восхищением, – ce peuple russe est delicieux!" (Тургенев, "Новь").

Рассказ Купфера в повести Тургенева "Клара Милич" состоит из двух развернутых реплик, каждая из которых начинается как живописная косвенная речь, а затем переходит в прямую. В первой реплике в состав косвенной речи входит шесть придаточных

предложений. Во второй реплике живописная косвенная речь, с
стоящая из четырех придаточных предложений, не только пер
ходит в прямую речь, но и включает в себя прямую речь, котора
представляет собой обращение рассказчика к слушателю: "Дале
Купфер сообщил Аратову, что Клара уже до приезда в Москву и
рала и пела на провинциальных театрах; что, потеряв свою пр
ятельницу актрису (барин тоже, кажется, умер или опять
женой сошелся – этого Купфер хорошенько не помнил...), позна
комилась с княгиней, этой золотой женщиной, которую ты, дру
мой Яков Андреич, – прибавил с чувством рассказчик, – не уме
оценить как следует; что, наконец, Кларе предложили ангаже
мент в Казани – и что она его приняла, хотя перед тем уверяла
что Москвы никогда не покинет! Зато, как казанцы ее полюби
ли – даже удивительно! Что ни представление – букеты и пода
рок! букеты и подарок! Хлебный торговец, первый по губерни
туз, тот даже золотую чернильницу преподнес!".

Несобственно-прямая речь осложнена отголосками прямой
речи, в частности, обращением, и в "Анне Карениной" Л.Толсто
го: "...Петрицкий описал ему в кратких чертах свое положение
насколько оно изменилось после отъезда Вронского. Денег нет
Отец сказал, что не даст и не заплатит долгов. Портной хочет по
садить, и другой тоже непременно грозит посадить. Полковой ко
мандир объявил, что если эти скандалы не прекратятся, то над
выходить. Баронесса надоела, как горькая редька, особенно тем
что все хочет давать деньги; а есть одна, он ее покажет Вронско
му, чудо, прелесть, в восточном строго стиле, "genre рабыни Ребе
ки, понимаешь". С Беркошевым тоже вчера разбранился и он
хотел прислать секундантов, но разумеется, ничего не выйдет
Вообще же все превосходно и чрезвычайно весело". Этот отрывок
интересен не только тем, что в нем речь одного персонажа переда
ется в разных формах, но и тем, что в него включены косвенные
конструкции. При их помощи передается чужая речь, которую
Петрицкий пересказывает или цитирует.

В повести А.Куприна "Гранатовый браслет" обращение
включено в несобственно-прямую речь: "И она рассказала комен
данту со всеми подробностями о каком-то безумце, который начал
преследовать ее своею любовью еще за два года до замужества
(Она ни разу не видела его и не знает его фамилии. Он только пи
сал ей и в письмах подписывался Г.С.Ж. Однажды он обмолвил
ся, что служит в каком-то казенном учреждении маленьким
чиновником, – о телеграфе он не упоминал ни слова. Очевидно
он постоянно следил за ней, потому что в своих письмах весьма
точно указывал, где она бывала на вечерах, в каком обществе и

как была одета. Сначала письма его носили вульгарный и курьезно пылкий характер, хотя и были вполне целомудренны. Но однажды Вера письменно (кстати, не проболтайтесь, дедушка, об этом нашим: никто из них не знает) попросила его не утруждать ее больше своими любовными излияниями. С тех пор он замолчал о любви и стал писать лишь изредка: на Пасху, на Новый год и в день ее именин. Княгиня Вера рассказала также и о сегодняшней посылке и даже почти дословно передала странное письмо своего таинственного обожателя".

В отраженную речь в виде внутреннего комментария включается прямая речь воспринимающего персонажа: "...узнал, что он два года состоял на службе (в уланах! то-то, чай, хорош был в коротком-то мундирчике!), три года тому назад женился – и вот уже второй год находится за границей с женой, "которая теперь от чего-то лечится в Висбадене", – а там отправляется в Париж" (Тургенев, "Вешние воды").

Связующим звеном между разными типами речи, передающими развернутое высказывание, может быть не только единство общей темы, но и лексический повтор слова: "С последнею фразой он вдруг и безнадежно почувствовал, что все лопнуло, а главное, что он нагородил страшной ахинеи. "Странное дело, пока шел сюда, все казалось хорошо, а теперь вот и ахинея!" – вдруг пронеслось в его безнадежной голове" (Достоевский, "Братья Карамазовы"), "Но прежде еще чем он увидал ее, он увидал ее мужа, которого начальник станции учтиво проводил между толпою. "Ах, да! муж!" Теперь только в первый раз Вронский ясно понял то, что муж было связанное с нею лицо. Он знал, что у нее есть муж, но не верил в существование его и поверил в него вполне, только когда увидел его, с его головою, плечами и ногами в черных панталонах; в особенности когда он увидал, как этот муж с чувством собственности спокойно взял ее руку" (Л.Толстой, "Анна Каренина"), "Жить! Жить! – думал Сергей Петрович, сгибая и разгибая послушные, гибкие пальцы. Пусть он будет несчастным, гонимым, обездоленным; пусть все презирают его и смеются над ним; пусть он будет последним из людей, ничтожеством, грязью, которую стряхивают с ног, – но он будет жить, жить! Он увидит солнце, он будет дышать, он будет сгибать и разгибать пальцы, он будет жить... жить!

И это – такое счастье, такая радость, и никто не отнимет ее: и она будет продолжаться долго, долго... всегда! Бесконечное множество дней впереди зажигают свою зарю, и в каждой из них он будет жить, жить!" (Л.Андреев, "Рассказ о Сергее Петровиче").

Для передачи сходного содержания используются разны формы и тогда, когда соответствующие фрагменты текста оторва ны друг от друга. По-разному передаются разные фрагменты про изнесенной или внутренней речи одного и того же персонажа. В "Барышне-крестьянке" Пушкина наряду с уже цитированной не собственно-прямой речью, передающей речь произнесенную, для этой же цели используется косвенная речь: "Лиза призналась что поступок ее казался ей легкомысленным, что она в нем рас каивалась, что на сей раз не хотела она не сдержать данного сло ва, но что это свидание будет уже последним и что она просит ег прекратить знакомство, которое ни к чему доброму не может ил довести. Все это, разумеется, было сказано на крестьянском наречии".

Переходы от одной формы к другой формируют субъектный план персонажа, определяя его своеобразие.

Часть рассказа Бунина "Мордовский сарафан" представляет собой изображение речи героини в ее восприятии рассказчиком Речь героини распадается на несколько фрагментов, каждый из которых воспроизводится по-разному. Первый фрагмент представ ляет собой прямую речь, включенную в повествование: "Она на ливает чай – "ведь вам покрепче, не правда ли?" – с улыбкой подает мне чашку, отставив мизинец; внезапно она вскакива ет, – "ах, главное-то я и забыла!" – на мгновение скрывается в соседней комнате и возвращается с торжествующей улыбкой".

Перечисление тем и предметов речи чередуется с отрезками прямой речи: "И начинается беседа... Сперва об игрушках, кото рых я терпеть не могу, но которые я продолжаю рассматривать и среди разговора, так как это "ее страсть, то единственное, на чем она отводит душу, созданную, в сущности, только для искусст ва", затем о муже, которого я до сих пор ни разу не видал и о ко тором она говорит с фальшивой веселостью, – "спит до десяти, едет на службу, обедает, снова спит и снова уезжает!"– и, нако нец, о своем первом, умершем ребенке".

Еще один фрагмент речи героини передает несобственно-пря мая речь, за которой следует прямая: "... начинает говорить о своих чувствах к своему будущему ребенку. Они необыкновенны, невыразимы, эти чувства. Она "с ужасом и восторгом чует в себе новое бытие и уже полна такой любовью, перед которой всякая любовь, и особенно к мужчине, кощунство, пошлость". Если Бог отнимет у нее эту любовь, она покончит с собой, не задумываясь ни на минуту, – это она уже твердо решила... Или же уйдет в мо настырь... Мысль о монастыре – ее давняя, заветная мысль. О, если бы не замужество, не дети! Она дня не стала бы медлить

уже хотя бы по одному тому, что для чего, для кого медлить, для чего и для кого жертвовать собой?

– Скажите, родной, для кого? – горячо спрашивает она, уставясь на меня".

Смешанные способы передачи чужой речи дополняют чистые, расширяя круг варьирующихся построений.

Вариативность способов передачи чужой речи

Благодаря вариативности способов передачи чужой речи сходное содержание облекается в разнообразные чистые и смешанные формы. Непосредственная реакция персонажа на то или иное явление передается в неразвернутых формах прямой или несобственно-прямой речи. Так изображается уже известная ситуация – появление одного персонажа в поле зрения другого – в форме несобственно-прямой речи: "При свете месяца блистало лицо стоявшей перед ним девушки... Это Ганна! Но кто же этот высокий человек, стоявший к нему спиною?" (Гоголь, "Майская ночь"), в форме прямой речи: "Эти слова раздались у него над ушами. Он оглянулся: перед ним стоял Явтух. "Чертов Явтух! – подумал в сердцах про себя философ. – Я бы взял тебя, да за ноги... И мерзкую рожу твою и все, что ни есть на тебе, побил бы дубовым бревном" (Гоголь, "Вий").

Рассказ персонажа может быть выражен в чистых формах прямой, косвенной, несобственно-прямой речи, в форме авторского пересказа.

Рассказ виконта о герцоге Энгиенском и Наполеоне в "Войне и мире" передан в косвенной форме: "Vicomte рассказал очень мило о том ходившем тогда анекдоте, что герцог Энгиенский тайно ездил в Париж для свидания с m-lle George и что там он встретился с Бонапарте, пользовавшимся тоже милостями знаменитой актрисы, и что там, встретившись с герцогом, Наполеон случайно упал в тот обморок, которому он был подвержен, и находился во власти герцога, которою герцог не воспользовался, но что Бонапарте впоследствии за это великодушие и отмстил смертью герцогу".

Предыстория персонажа у разных писателей излагается в его несобственно-прямой речи ("Люцерн" Л.Толстого, "Верочка" Чехова, "Груня" Куприна). В "Мастере и Маргарите" Булгакова несобственно-прямая речь повествующего типа передает рассказ

Воланда, который появился в квартире N50. В "Хаджи-Мурате" Толстого рассказ Каменева о Хаджи-Мурате передается при помощи авторского пересказа.

Кроме того, рассказ персонажа передается в смешанных формах речи. Сочетается косвенная и прямая речь: "Кучер рассказывал, что барин погонял всю дорогу, но только что стали подъезжать к господскому дому, он вдруг велел повернуть и везти опять в город: "Поскорей, пожалуйста, поскорей". Не доезжая городского валу, "они мне велели снова остановить, вышли из экипажа и прошли через дорогу в поле; думал, что по какой ни есть слабости, а они стали и начали цветочки рассматривать и так все время стояли, чудно, право, совсем уже я усумнился". Так показывал кучер" (Достоевский, "Бесы"). Рассказ Берга в "Войне и мире" состоит из двух частей. Часть его передана в прямой, часть – в косвенной форме. Рассказ Анны Михайловны о смерти князя Безухова также передается по-разному, сначала в косвенной, затем в прямой форме. В повести Тургенева "Стук!.. стук!.. стук!.." вставной рассказ, принадлежащий Теглеву, передается сначала в косвенной форме (*рассказал; будто; упомянул* о призвании каждого человека <...> и прибавил <...>), затем в прямой форме при передаче развернутого рассказа.

Сочетается косвенная и несобственно-прямая речь: "Я спросил его, чем он болен? Он ответил мне, что не знает и что его зачем-то сюда прислали, но что он совершенно здоров, а полковничья дочь в него влюблена; что она раз, две недели тому назад, проезжала мимо абвахты, а он на ту пору и выгляни из-за решетчатого окошечка. Она, как увидала его, тотчас же и влюбилась. И с тех пор под разными видами была уже три раза на абвахте: первый раз заходила вместе с отцом к брату, офицеру, стоявшему в то время у них в карауле; другой раз пришла с матерью раздать подаяние и, проходя мимо, шепнула ему, что она его любит и выручит" (Достоевский, "Записки из Мертвого дома").

В рассказе Бунина "Сверчок" на фоне прямой речи рассказчика появляется фрагмент диалога, в котором рассказ Сверчка передается сначала косвенной, а потом несобственно-прямой речью: "Господа переглянулись и, застегиваясь, поднялись с мест. Но еще долго стояли и слушали, как отвечал Сверчок на расспросы кухарки о том, донес ли он сына до села, чем кончилось дело. Сверчок отвечал, что донес, но только не до села, а до железной дороги, и упал, споткнувшись на рельсы. Обморозил руки, ноги и уже совсем терял сознание. Рассвело, шла метель, все белело, а он сидел в степи и смотрел, как заносит снег его мертвого сына.

набивается в его редкие усы и в белые уши. Подняли их кондуктора товарного поезда, шедшего из Балашова".

Пересказ чужой речи сочетается с прямой речью. В "Станционном смотрителе" Пушкина часть рассказа смотрителя передана в прямой форме, часть – в форме речи повествователя, в его пересказе. В "Бригадире" Тургенева история бригадира и Аграфены Ивановны рассказана Наркизом. Начатая в переложении повествователя от третьего лица, она продолжается в первом лице.

Развернутый фрагмент чужой речи, имеющей повествовательный характер, распадается на три разных отрезка. Один отрезок представляет собой косвенную, другой – несобственно-прямую, третий – прямую речь. Так передается рассказ Гани Иволгина, сообщение Птицына о наследстве, полученном князем Мышкиным, в романе "Идиот", рассказ Зинаиды Федоровны в "Рассказе неизвестного человека" Чехова.

Средства передачи чужого рассказа принципиально неоднородны и меняются на протяжении небольших отрезков текста. Разные формы чужой речи прослаивает речь автора: "Подмастерье рассказывал про свое имущество, что "всего было", как он с полицеймейстером пил шампанское на балконе, как ходил за женой в маскарад, куда она укатила с офицерами. Потом еще более глубоким шепотом присовокуплял, как жена его била и ругала. При этом дело происходило так: "Харя!" – говорила ему жена, на что будто бы Кривоногов отвечал: "Покорнейше вас благодарю!.." – "Рогожа!" – "Чувствительнейше вас благодарю..." Разлетится, разлетится, по щеке – хлоп! "Сделайте вашу милость, еще..."

После разных мытарств, перенесенных им от супруги, последняя однажды пожелала с ним помириться... "Я, говорит, тебя, Федя, ни на кого не променяю..." – "О?" – "Провалиться! Потому, я тебя без памяти обожаю..."

– Обрадовался я, признаться, – рассказывал Кривоногов. – "Пройдись со мной под ручку..." Подхватил, пошли. Шли-шли... "Зайдем сюда на минутку, вот в этот дом..." Изволь, говорю. Зашли. Завела она меня к какому-то военному, да и говорит: "Нельзя ли моему мужу лоб забрить?" Я как услыхал – прямо в окно да бежать. Вот от этого-то и здесь очутился; не знаю, как отсюда-то Бог вынесет..." (Г.Успенский, "Нравы Растеряевой улицы").

В "Детских годах" Лескова рассказ отца Диодора, который несколько раз перерезают комментарии повествователя, начинается с прямой речи, затем идет пересказ его слов и перечисление тем его речи, принадлежащие повествователю: "Но несмотря на всю эту массу почестей, отец Диодор, однако, попал в монахи, и

указывал мне на это, как на знак воли промысла, а потом пошел еще храбрее и храбрее: он рассказывал нам о храбрости давних и недавних греческих греков вроде Колокотрони, Ботцариса и Бобелины, а от них непосредственно переносился к нашему балаклавскому баталиону, героизм которого выходит еще грандиознее". Пересказ включает в себя цитату из речи персонажа: "Тогда будто бы очень великий человек "бил не глупый в своя голова" и, догадавшись, сказал "зласковым" голосом". Еще один фрагмент начинается с прямой речи, затем идет конструкция косвенной речи, начинающая пересказ рассказа: – О наса балаклавской баталион, великая баталион, она никому не спигался,– восторженно говорил Диодор и при этом рассказал, что будто бы этот славный баталион греческих героев когда-то однажды на смотру одному очень, очень великому лицу показал, что такое значит греки".

Множественность способов передачи сходного содержания влияет на характер повествования, обусловливая его в большей или меньшей степени колеблющийся рисунок.

В одном произведении сосуществуют разные чистые типы речи, передающие однотипное содержание. В "Мертвых душах" Гоголя мотивировки внутренних состояний Чичикова, которые названы в авторской речи, передаются то косвенной, то несобственно-прямой речью: "он сам в себе чувствовал желание скорее как можно привести дело к концу; до тех пор ему казалось все неспокойно и неловко: все-таки приходила мысль, что души не совсем настоящие и что в подобных случаях такую обузу всегда нужно поскорее с плеч", "Он был недоволен поведением Собакевича. Все-таки, как бы то ни было, человек знакомый, и у губернатора и у полицеймейстера видались, а поступил как бы совершенно чужой, за дрянь взял деньги!".

Для того, чтобы передать чужое коллективное мнение, в "Мертвых душах" параллельно используется и живописная косвенная и несобственно-прямая речь: "Они говорили, что все это вздор, что похищение губернаторской дочки более дело гусарское, нежели гражданское, что Чичиков не сделает этого, что бабы врут, что баба что мешок: что положат, то несет, что главный предмет, на который нужно обратить внимание, есть мертвые души, которые, впрочем, черт его знает, что значат, но в них заключено, однако же, весьма скверное, нехорошее". – "Что же за притча в самом деле? что за притча эти мертвые души? логики нет никакой в мертвых душах: как же покупать мертвые души? где ж дурак такой возьмется? и на какие слепые деньги станет он покупать их? и на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души? и зачем вмешалась сюда губернаторская

дочка? Если же он хотел увезти ее, так зачем для этого покупать мертвые души?" и т.п.

В произведении сосуществуют чистые и смешанные способы передачи однотипного содержания. В "Анне Карениной" передаются два письма Марьи Николаевна к Левину. Одно из них передано косвенной речью: "В первом письме Марья Николаевна писала, что брат прогнал ее от себя без вины, и с трогательной наивностью прибавляла, что хотя она опять в нищете, но ничего не просит, не желает, а что только убивает ее мысль о том, что Николай Дмитриевич пропадет без нее по слабости своего здоровья и просила брата следить за ним". Второе письмо передано при помощи сменяющих друг друга несобственно-прямой, косвенной и прямой речи: "Теперь она писала другое. Она нашла Николая Дмитриевича, опять сошлась с ним в Москве и с ним поехала в губернский город, где он получил место на службе. Но *что* он поссорился с начальником и поехал назад в Москву, но дорогой так заболел, что едва ли встанет, – писала она. "Все о вас поминали, да и денег больше нет".

В произведении сосуществуют разные смешанные способы передачи определенного содержания. Так по-разному воспроизводятся письма Санина и Джеммы в "Вешних водах" Тургенева.

Вариативность форм передачи чужой речи широко используется и для передачи сходных высказываний персонажа при изображении однотипных или повторяющихся ситуаций. В повести Гоголя "Нос" несколько раз повторяется сцена перед зеркалом. Реакции Ковалева, который не видит своего носа, передаются в разной форме. В форме несобственно-прямой речи: "Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский асессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!..", в форме прямой речи: "Он робко подошел к зеркалу и взглянул. "Черт знает что, какая дрянь! – произнес он плюнувши. – Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..". Этот же факт, уже оторванный от ситуации восприятия, передается и косвенной речью: "Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно ничего нет".

В размышлениях Анны Карениной вопрос передан в прямой форме, ответ на него – в косвенной: "Она почувствовала, что слезы выступают ей на глаза. "Разве я могу не любить его? – говорила она себе, вникая в его испуганный и вместе обрадованный

взгляд. – И неужели он будет заодно с отцом, чтобы казнить ме
ня? Неужели не пожалеет меня?" Слезы уже текли по ее лицу, и
чтобы скрыть их, она порывисто встала и почти выбежала на те
расу. "Неужели они не простят меня, не поймут, как это все в
могло быть иначе?" – сказала она себе.

Остановившись и взглянув на колебавшиеся от ветра верши
ны осины с обмытыми, ярко блистающими на холодном солнц
листьями, она поняла, что они не простят, что все и вся к ней те
перь будут безжалостны, как это небо, как эта зелень".

Одно и то же высказывание передается сначала в прямой, за
тем в косвенной форме в стихотворении в прозе Тургенева "Чере
па": "идет трескучий разговор об одной известной певице. Е
величают божественной, бессмертной... О, как хорошо пустил
она вчера свою последнюю трель!" – "<...> проворные языки ле
петали о том, как удивительно, как неподражаемо бессмертная.
да, бессмертная певица пустила свою последнюю трель!"

В тексте произведения соотносятся не только прямая и кос
венная речь, но и другие формы передачи чужой речи. Перехо
чужой речи сменяется косвенной речью: "Женщина выругала ег
мазуриком" – "Вот ведь я говорила, что мазурик", – вскрикнул
с каким-то торжественным ожесточением женщина с платком н
голове" (И.Панаев, "Галерная гавань").

В разных формах передается навязчивая идея персонажа. В
рассказе Л.Андреева "Оригинальный человек" одна и та же фраз
передается и в прямой, и в косвенной форме: "А я люблю негри
тянок", "Да, я очень люблю негритянок; в них, в этих черных
женщинах, есть нечто такое пламенное, или, как бы это вам по
яснить, экзотическое", "В негритянках есть нечто особенное, та
сказать экзотическое", "И у самого Семена Васильевича появи
лись враги, открыто утверждавшие, что он ничего не понимает в
негритянках, но как бы в ответ им в одной газете появилось ин
тервью, в котором Семен Васильевич публично заявил, с разреше
ния начальства, что он любит негритянок за то, что в них есть
нечто экзотическое", "Скажите ей, пожалуйста, что в негритян
ках есть нечто экзотическое".

В рассказе Л.Андреева "Иностранец" одна и та же мысль пе
редается сначала в косвенной, затем в прямой форме. Изображе
ние повторяющейся ситуации изложено в косвенной форме: "Р
всем, кого видел в первый раз, сообщал с тихим восторгом где-т
и когда-то услышанную им новость: что в Христиании, на самой
лучшей площади, народ воздвиг два прекрасных памятника
Бьернсону и Ибсену, еще при жизни последних, и когда Бьернсо
и Ибсен проходят по площади, они видят свое изображени

отлитым из вечного чугуна и бронзы и так радуются любви народа, что оба плачут". Конкретное повторение этой же ситуации передано в прямой форме: " – Там, вы знаете, – умиленно шептал Чистяков, – там в Христиании Бьернсону заживо памятник поставили. И Ибсену. И они каждый день... мимо ходят и видят это".

В рассказе Куприна "Штабс-капитан Рыбников" отраженная речь, которая передается сначала в косвенной, а затем в несобственно-прямой и прямой форме, соотносится с прямой речью персонажа. В одной форме изображается повторяющаяся ситуация: "Все уже знали наизусть, что он служил в корпусном обозе, под Ляояном контужен в голову, а при Мукденском отступлении ранен в ногу. Почему он, черт меня возьми, до сих пор не получает пособия?! Абсолютно он готов пролить последнюю, черт ее побери, каплю крови за царя, престол и отечество, и он сейчас же вернется на Дальний Восток, как только заживет его раненая нога. Но – сто чертей! – проклятая нога не хочет заживать... Вообразите себе – нагноение! Да вот, посмотрите сами. – И он ставил больную ногу на стул...". В другой форме воспроизводится одно из конкретных проявлений этой ситуации: "Я – штабс-капитан Рыбников! – Он опять со смешной гордостью стукнул себя кулаком по груди. – Мое русское сердце болит. Позвольте пожать вашу правую руку. Я под Ляояном контужен в голову, а под Мукденом ранен в ногу. Что? Не верите? Вот я вам сейчас покажу.

Он поставил ногу на стул и стал засучивать кверху свои панталоны".

Для структуры повествования существенно также и чередование разных типов речи, связанное с разными этапами развития единой мысли. Мотив Тулона в "Войне и мире" появляется в косвенной речи: "Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что ему-то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из рядов неизвестных офицеров и откроет ему первый путь к славе!". Затем этот мотив подробно развертывается в несобственно-прямой речи, переходящей в прямую: "И ему представилось сражение, потеря его, сосредоточение боя на одном пункте и замешательство всех начальствующих лиц. И вот та счастливая минута, тот Тулон, которого так долго ждал он, наконец представляется ему. Он твердо и ясно говорит свое мнение и Кутузову, и Вейротеру, и императорам. Все поражены верностью его соображения, но никто не берется исполнить его, и вот он берет полк, дивизию,

выговаривает условие, чтоб уже никто не вмешивался в его ра поряжения, и ведет свою дивизию к решительному пункту и один одерживает победу. А смерть и страдания? – говорит друго голос. Но князь Андрей не отвечает этому голосу и продолжае свои успехи. Диспозиция следующего сражения делается им о ним. Он носит звание дежурного по армии при Кутузове, но дела ет все он один. Следующее сражение выиграно им одним. Кутуз сменяется, назначается он... Ну, а потом? – говорит опять друго голос, а потом, ежели ты десять раз прежде этого не будешь ра нен, убит или обманут; ну а потом что ж? "Ну, а потом... – отве чает сам себе князь Андрей, – я не знаю, что будет потом, н хочу и не могу знать; но ежели хочу этого, хочу славы, хоч быть известным людям, хочу быть любимым ими, то ведь я н виноват, что я хочу этого, что одного этого я хочу, для одног этого я живу. Да, для одного этого!...".

Варьирование разных способов передачи чужой речи лежит основе преобразований одной формы повествования в другую пр сохранении субъекта речи.

Рассказ Гаршина "Четыре дня" заканчивается словами, ука зывающими на ситуацию общения и живой рассказ о прошлом "Я могу говорить и рассказываю им все, что здесь написано". Ре альный же рассказ персонажа напоминает скорее дневник ил хронику, состоящую из отдельных фрагментов: "Я проснулся. Почему я вижу звезды, которые так ярко светятся на черно-си нем болгарском небе? Разве я не в палатке? Зачем я вылез и нее? Я делаю движение и ощущаю мучительную боль в ногах. Да, я ранен в бою", "Наступал третий день моего... Как это назвать? Жизнь? Агония?". Повествование в настоящем времени, фикси рующее непосредственные ощущения рассказчика, перебивается его внутренней речью. Он обращается к соседу-турку, матери, смерти: "Мать моя, дорогая моя! Вырвешь ты свои седые косы, ударишься головою об стену, проклянешь тот день, когда родила меня, весь мир проклянешь, что выдумал на страдание людям войну!", "Смерть, где ты? Иди, иди! Возьми меня".

До сих пор речь шла о разных способах передачи одного и того же содержания. Для литературы XIX, а отчасти и XX в. ха рактерно и обратное явление – одна и та же форма передает раз ное содержание. В рассказе А.Платонова "Река Потудань" при помощи несобственно-прямой речи передается и произнесенная реплика: "Люба попросила Никиту – может быть, он затопит печ ку, ведь на дворе еще долго будет темно. Пусть огонь светит в комнате, все равно спать она больше не хочет, она станет ожи дать рассвета и глядеть на Никиту", и внутренняя речь

персонажа: "Он сел на стул и пригорюнился: Люба теперь, наверно, велит ему уйти к отцу навсегда, потому что, оказывается, надо уметь наслаждаться, а Никита не может мучить Любу ради своего счастья, и у него вся сила бьется в сердце, приливает к горлу, не оставаясь больше нигде".

Оба эти приема совмещаются в одном произведении, в результате чего возникает сложный колеблющийся рисунок текста. В рассказе Л.Толстого "Смерть Ивана Ильича" произнесенная и внутренняя речь, следующие друг за другом, переданы в косвенной форме: "Иван Ильич рассказывал о том, как его все чествовали в Петербурге, как все те, которые были его врагами, были посрамлены и подличали теперь перед ним, как ему завидуют за его положение, в особенности, о том, как все его сильно любили в Петербурге.

Прасковья Федоровна выслушивала это и делала вид, что она верит этому, и не противоречила ни в чем, а делала только планы нового устройства жизни в том городе, куда они переезжали. И Иван Ильич с радостью видел, что эти планы были его планы, что они сходятся и что опять его запнувшаяся жизнь приобретает настоящий, свойственный ей, характер веселой приятности и приличия".

В этом же рассказе внутренняя речь изображается при помощи сменяющих друг друга конструкций косвенной, несобственно-прямой и прямой речи: "И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. "Как хорошо и как просто, подумал он. – А боль? – спросил он себя. – Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?"

Он стал прислушиваться.

"Да, вот она. Ну что ж, пускай боль".

"А смерть? Где она?"

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет".

Судьбы косвенной, прямой и несобственно-прямой речи тесно связаны. Они дополняют друг друга в рамках одного произведения и конкурируют друг с другом в рамках всей литературы. Их борьба заканчивается, во-первых, тем, что появляется несобственно-прямой диалог, который, однако, при всей его характерности для некоторых произведений XX в., не приобретает широкого распространения. Во-вторых, несобственно-прямая речь

вытесняет прямую из такой сферы изображения, как внутренний монолог, сохраняя при этом многие особенности построения прямой речи (связь с диалогом в виде цитат и самоцитат, диалогизация, фрагменты повествовательно-описательного характера). Несобственно-прямая речь, которая в некоторых своих проявлениях сливалась с авторским повествованием, передавая интонацию персонажа в формах прошедшего времени, отделяется от собственно повествования. Косвенная речь утрачивает свое значение, сфера ее употребления сужается, сама она упрощается. Это однако не исключает возможности появления развернутых и осложненных форм косвенной речи (например, в романе В.Каверина "Скандалист, или вечера на Васильевском острове"). Постепенно типовым устойчивым построением становится сочетание неразвернутой косвенной речи с несобственно-прямой. Косвенная речь теряет свою самостоятельность, она становится своеобразной связкой, указывающей на появление несобственно-прямой речи, и образует с ней не смешанный тип речи, а единую форму повествования.

Несобственно-прямая речь существует в двух вариантах – как непосредственно включенная в текст и как введенная конструкцией косвенной речи. Роль других смешанных конструкций уменьшается.

Чужая речь в диалоге

До сих пор речь шла о произнесенной речи как самостоятельном высказывании или об отдельных репликах диалога, но не о диалоге как структурно-смысловом целом. Обычно подразумевается, что диалог передается в формах прямой речи. Таким образом вопрос о приемах его структурной организации снимается. На самом же деле все обстоит гораздо сложнее.

Реплики диалога могут передаваться в чистом виде, без ремарок и комментариев: "Аполлон Аполлонович подыскивал подходящее слово:

– "Что вообще – да – поделывает... поделывает..."
– "?..."
– "Николай Аполлонович".
– "Ничего себе, Аполлон Аполлонович, здравствуют..."
– "А еще?"
– "По-прежнему: затворяться изволят и книжки читают".

– "И книжки?"

– "Потом еще гуляют по комнатам-с..."

Сходным образом передаются и безличные полилоги (в "Петербурге" А.Белого, "Белой гвардии" Булгакова и др.).

В качестве вводящих глаголов используются не только глаголы речи, но и глаголы, изображающие поведение говорящего. Ремарки такого рода давно отмечены у Достоевского. В литературе XX в. этот прием широко распространяется:

" – Диди! – робко позвал Кембл. <...>

... Вы меня можете простить? – Диди села на кровать, взяла руку Кембла в свои горячие маленькие руки. <...>

– Диди, я думал всю ночь, – Кембл твердо расставил ноги, – Диди, вы должны быть моей женой.

– Вы так думаете? Должна? – затряслась Диди от смеха" (Замятин, "Островитяне"), "Оторвавшись от пыльных бумаг, он покорно уставился ухом на дверь, выявляя свой добрый, свой песий, чуть-чуть озабоченный профиль:

– "Послушай, Лизочек: Лепехин – делец... Не мешай, мой дружок, вычислять" – и покажет сутулую спину, уткнувшись в бумагу; но мамочка, в беленькой кофточке, вскочит, совсем разъярясь; и топочет от ширмы в слепой кабинетик, развеяв рукой полотенце с высоко воздетым граненым флакончиком:

– "А?"

– "Вы работаете?"

– "Мне какое до этого дело!"

– "Лепехин работает тоже, но он – на семью; у Лепехина выезды..." – и начнет подставлять под струю рукомойника красные грани граненого донышка...";

"... и мама пристанет к нему:

– "Накричали?"

– "Да нет же-с" – моргает на мамочку он подбежавшими, точно колесики, быстрыми, виноватыми глазками" (А.Белый, "Крещеный китаец");

"Вошла мать.

– Убери книги со стола, – сказала она.

– Какие книги? – продолжая играть, повернула Муся голову";

" – Да будет ли он любить ее так, как я? – прислонился он головой к женской гимназии" (Вагинов, "Козлиная песнь").

Ремаркой становится изображение поведения героя через отражение его во внешнем мире:

– "Вы, верно, недавно сюда?"

– "Ну, что нового в Киеве?"

– "Что Антонович?" – скрипят половицы в гостиной... "Что пишет Грушевский?" – скрипит уже кресло... "Здоров ли Букреев? Захарченко-Ващенко так же толста?" – руки бросятся вправо и влево" (А.Белый, "Крещеный китаец").

Как известно, диалог противопоставлен повествованию. И действительно, в ряде произведений граница между ними проведена четко и последовательно (например, в "Юрии Милославском" Загоскина, "Трудном времени" Слепцова, "Некуда" Лескова и т.п.). Роль диалога, как известно, необычайно велика у некоторых писателей-шестидесятников. У писателей, культивировавших жанр сценки, все произведение сводится к диалогу (И.Горбунов, Н.Лейкин, ранний Чехов).

Диалог передается в форме прямой речи далеко не всегда. Наряду с прямыми формами передачи используются и косвенные формы его воспроизведения (Милых 1975, 167-174). Одни писатели, например, Гончаров, передают диалог в прямой форме, другие – Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов – используют для передачи реплик диалога не только прямую, но и косвенную, и несобственно-прямую речь. У некоторых писателей (например, у Гоголя, Тургенева) разграничение диалога и повествования, характерное для ранних произведений, в поздних сменяется более сложными отношениями между ними.

При помощи косвенной речи передается развернутый диалог. В качестве примера такого диалога, состоящего из нескольких пар реплик, можно привести вопросно-ответный диалог с Ноздревым в "Мертвых душах" Гоголя: "Он отвечал на все пункты даже не заикнувшись, объявил, что Чичиков накупил мертвых душ на несколько тысяч и что он сам продал ему, потому что не видит причины, почему не продать; на вопрос, не шпион ли он и не старается ли что-нибудь разведать, Ноздрев отвечал, что шпион, что еще в школе, где он с ним вместе учился, его называли фискалом, и что за это товарищи, а в том числе и он, несколько его поизмяли, так что нужно было потом приставить к одним вискам двести сорок пьявок, – то есть он хотел сказать сорок, но двести сказалось как-то само собою. На вопрос, не делатель ли он фальшивых бумажек, он отвечал, что делатель, и при этом случае рассказал анекдот о необыкновенной ловкости Чичикова <...>" и т.д.

В косвенной форме воспроизводится не только вопросно-ответный диалог, но и диалоги иных типов. В романе Достоевского "Преступление и наказание" диалог-спор, передающий ссору Катерины Ивановны и Амалии Ивановны, имеет косвенную форму и состоит из пяти развернутых реплик, каждая из которых

содержит несколько конструкций косвенной речи: "...Амалия Ивановна не снесла и тотчас заявила, что ее "фатер аус Берлин буль ошень, ошень важны шеловек и обе рук по карман ходиль и все делаль этак: пуф! пуф! <...> Но этого уже не могла вытерпеть Катерина Ивановна и немедленно, во всеуслышание, "отчеканила", что у Амалии Ивановны, может, никогда и фатера-то не было, а что просто Амалия Ивановна – петербургская пьяная чухонка и, наверно, где-нибудь прежде в кухарках жила, а пожалуй, и того хуже. Амалия Ивановна покраснела как рак и завизжала, что это, может быть, у Катерины Ивановны "совсем фатер не буль; а что у ней буль фатер аус Берлин, и таки длинны сюртук носиль, и все делаль: пуф, пуф, пуф!".

В "Войне и мире" вопросно-ответный диалог, переданный в косвенной форме, сменяется репликой диалога иного характера, при этом меняется и один из говорящих: "Когда, при начале своих действий, Денисов пришел в Покровское и, как всегда, призвав старосту, спросил о том, что им известно про французов, староста отвечал, как отвечали и все старосты, как бы защищаясь, что они ничего знать не знают, ведать не ведают. Но когда Денисов объяснил им, что его цель бить французов, и когда он спросил, не забредали ли к ним французы, то староста сказал, что мародеры бывали точно, но что у них в деревне только один Тишка Щербатый занимался этими делами. Денисов велел позвать к себе Тихона и, похвалив его деятельность, сказал при старосте несколько слов о той верности царю и отечеству и ненависти к французам, которую должны блюсти сыны отечества".

Косвенная речь передает две взаимосвязанные реплики: "Лаврецкий походил по столовой, спросил – не именинница ли кто? Ему отвечали шепотом, что нет, а что всенощную заказали по желанию Лизаветы Михайловны да Марфы Тимофеевны; что хотели было чудотворную икону поднять, но что она уехала за тридцать верст к больному" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "После одной сцены, в которой Иван Ильич был особенно несправедлив и после которой он и при объяснении сказал, что он точно раздражителен, но что это от болезни, она сказала ему, что если он болен, то надо лечиться, и потребовала от него, чтобы он поехал к знаменитому врачу" (Л.Толстой, "Смерть Ивана Ильича").

При помощи косвенной речи передается не только обмен репликами между двумя говорящими, но и диалоги, в которых участвует несколько говорящих, в том числе диалоги, в которые включена коллективная речь. В рассказе Чехова "Убийство" сменяют друг друга конструкции косвенной речи, принадлежащей

разным персонажам: "Он божился, что эти деньги он наторговал и что в трактире он не был уже более года, а свидетели показали, что он был беден и в последнее время сильно нуждался в деньгах и ходил в трактир каждый день, чтобы взять у Матвея взаймы, и жандарм рассказал, как в день убийства сам он два раза ходил с буфетчиком в трактир, чтобы помочь ему сделать заем. Вспомнили кстати, что в понедельник вечером Сергей Никанорыч не выходил к товаро-пассажирскому поезду, а уходил куда-то". Часть реплик передает личные точки зрения конкретных персонажей (Сергея Никанорыча, жандарма), часть – коллективную точку зрения.

Диалог, целиком выдержанный в косвенной форме, – явление сравнительно редкое. Обычно живописная косвенная речь передает лишь отдельные реплики диалога. В результате взаимодействия разных способов передачи чужой речи диалог осложняется и теряет свою однородность. Возникают разные смешанные построения, в состав которых входит косвенная речь.

Типичное построение, включающее косвенную речь, – сочетание двух реплик, одна из которых передана при помощи прямой, другая – при помощи косвенной речи. В повести Гоголя "Портрет" диалог между Чертковым и дамой, дочь которой он пишет, облекается частично в прямую, частично в косвенную форму: "Ах, зачем это? это не нужно, говорила дама. – У вас тоже... вот в некоторых местах... как будто бы несколько желто и вот здесь совершенно как темные пятнышки". Художник стал изъяснять, что эти-то пятнышки и желтизна именно разыгрываются хорошо, что они составляют приятные и легкие тоны лица. Но ему отвечали, что они не составят никаких тонов и совсем не разыгрываются, и что это ему только так кажется. "Но позвольте здесь в одном только месте тронуть немножко желтенькой краской", – сказал простодушно художник. Но этого-то ему и не позволили. Объявлено было, что Lise только сегодня немножко не расположена, а что желтизны в ней никакой не бывает и лицо поражает особенно свежестью краски".

В косвенной форме передаются реплики одного из персонажей и в некоторых сценах "Мертвых душ" Гоголя. Часть реплик Манилова передана в прямой форме, ответы Чичикова – в косвенной; реплики Чичикова сохраняют тесную зависимость от реплик Манилова: " – Но позвольте доложить, не будет ли это предприятие или, чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция, – так не будет ли эта негоция несоответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?.. Но Чичиков сказал просто, что подобное предприятие, или негоция, никак не будет

несоответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России, а чрез минуту прибавил, что казна получит даже выгоды, ибо получит законные пошлины...".

Как чередование прямой и косвенной речи строится разговор Долохова с французскими офицерами в "Войне и мире".

Другой тип смешанного диалога образован сочетанием двух типов чужой речи, которые имеют известную самостоятельность и замкнутость. Разговор Чичикова с Коробочкой начинается с обмена репликами, переданными в косвенной форме: "Чичиков поблагодарил хозяйку, сказавши, что ему не нужно ничего, чтобы она не беспокоилась ни о чем, что, кроме постели, он ничего не требует, и полюбопытствовал только знать, в какие места заехал он и далеко ли отсюда пути к помещику Собакевичу, на что старуха сказала, что не слыхивала такого имени и что такого помещика вовсе нет". Затем появляется прямая речь:

" – По крайней мере, знаете Манилова? – сказал Чичиков. – А кто таков Манилов?".

В повести Тургенева "Вешние воды" разговор Санина с Рихтером распадается на две части. Три пары реплик переданы живописной косвенной речью, сохраняющей особенности "дурного французского языка", на котором изъясняется Рихтер: "Запинаясь и заикаясь, он объявил Санину на дурном французском языке, что он приехал с поручением от своего приятеля, барона фон Дёнгофа; что поручение это состояло в истребовании от г-на фон Занин извинения в употребленных им накануне оскорбительных выражениях; и что в случае отказа со стороны г-на фон Занин – барон фон Дёнгоф желает сатисфакции. Санин отвечал, что извиняться он не намерен, а сатисфакцию дать готов. Тогда г-н фон Рихтер, все так же запинаясь, спросил, с кем, в котором часу и в котором месте придется ему вести нужные переговоры. Санин отвечал, что он может прийти к нему часа через два и что до тех пор он, Санин, постарается сыскать секунданта. ("Кого я, к черту, возьму в секунданты?" – думал он между тем про себя)". Три реплики переданы прямой речью.

Второе типичное построение, включающее косвенную речь: реплика одного из персонажей передана авторской речью, реплика другого персонажа косвенной речью. При помощи подобных построений передает реплики диалога Тургенев: "После обеда он предложил Инсарову свести его к Стаховым; но тот отвечал, что располагает посвятить весь вечер на переписку с своими болгарами и потому просит его отсрочить посещение Стаховых до другого дня" ("Накануне"), "Валерия заметно обрадовалась появлению мужа – и на его тревожные вопросы ответила, что у ней немного

болит голова; но что это ничего не значит и что она готова пойти на сеанс" ("Песнь торжествующей любви").

Такие построения в одних случаях имеют самостоятельный характер, в других – включаются в более сложные построения, в организации которых принимает участие и прямая речь: "Он вернулся часа через три и на приглашение Берсенева разделить с ним его трапезу отвечал, что не отказывается обедать с ним сегодня, но что он уже переговорил с хозяйкой дома и будет вперед получать свою еду от нее.

– Помилуйте, – возразил Берсенев, – вас будут скверно кормить..." (Тургенев, "Накануне"). Такие построения включаются и в развернутый диалог.

Одна из реплик развернутого диалога, который передается прямой речью, облечена в форму косвенной речи. Развернутый разговор Лизы с Лаврецким в XXVI главе "Дворянского гнезда", переданный в прямой форме, включает одну реплику, состоящую из косвенной речи и авторского пересказа тем: "Лаврецкий начал уверять Лизу, что ему это и в голову не приходило, что он глубоко уважает всякие убеждения; потом он пустился толковать о религии, о ее значении в истории человечества, о значении христианства...

– Христианином нужно быть, – заговорила не без некоторого усилия Лиза...". Затем следует несколько реплик в форме прямой речи.

Даже очень важные в смысловом отношении реплики персонажа передаются в косвенной форме. Таковы, например, реплики матери рассказчика в "Детских годах" Лескова: "Матушка, налив всем нам чаю, молвила, что у нее сегодня очень радостный день – что она сегодня сделала дорогую находку или приобретение.

– Разве вы выходили сегодня? – спросила ее Христя.

– Нет, не выходила: я нашла мою находку у себя дома.

– Что же это такое?

Матушка отвечала, что она нашла сердце своего сына и приобрела его доверие".

В ряде случаев диалог, имеющий прямую форму, начинается конструкцией косвенной речи: "Парень мигом узнал его <...> и, весело улыбаясь, предупредительно поспешил уведомить, что "ведь Аграфены Александровны теперь дома-то и нет-с".

– Где же она, Прохор? – вдруг остановился Митя.

– Давеча уехала, часа с два тому, с Тимофеем, в Мокрое..." (Достоевский, "Братья Карамазовы").

В литературе XIX в. используются и другие построения, в которых сочетаются живописная косвенная и прямая речь.

Развернутая косвенная речь персонажа разрывается репликами других персонажей, переданными в прямой форме. В повести Тургенева "Вешние воды" единство живописной косвенной речи, принадлежащей фрау Леноре, нарушено вставными репликами других персонажей, комментирующими ее, и репликами самой фрау Леноре, переданными в прямой речи: "Потом она прибавила, грустно покачав головою, что у нее только и осталось, что вот эта дочь да вот этот сын (она указала на них поочередно пальцем); что дочь зовут Джеммой, а сына – Эмилием; что оба они очень хорошие и послушные дети – особенно Эмилио... ("Я не послушна?" – ввернула тут дочь; "Ох, ты тоже республиканка!" – ответила мать); что дела, конечно, идут теперь хуже, чем при муже, который по кондитерской части был великий мастер... ("Un grand `uomo!" – с суровым видом подхватил Панталеоне), но что все-таки, слава Богу, жить еще можно!".

В передаче диалога участвуют и другие способы воспроизведения чужой речи. В "Дворянском гнезде" Тургенева диалог Паншина и Лаврецкого распадается на две части: речь Паншина передана в прямой форме, речь Лаврецкого – в авторском пересказе.

Кроме обычного диалога, возможно обобщенное воспроизведение диалога, который распадается на партии разных персонажей. В такую условную передачу диалогической речи, при которой реплики одного персонажа выстраиваются в один ряд, а реплики другого персонажа – в другой, включаются косвенные конструкции. Оба ряда реплик передаются в косвенной форме. Так рисуется один из диалогов в повести Д.Григоровича "Деревня": "Тогда между каликами и Акулею завязывался разговор. Те, как водится, начинали с расспросов о том, есть ли в селе барин, строг ли с мужиками, есть ли барыня и барчонки, о том, кто староста, стар ли он, молод ли он; потом мало-помалу объясняли Акуле, что вот-де они ходят из села в село, собирают хлебец да копеечки во имя Христово, заходят в монастыри, бывают далече, в Киеве и Иерусалиме, на богомолье, и что, наконец, жутко приходится им иногда жить на белом свете. Акуля внимательно следила за каждым словом старушек <...> И вот, обрадовавшись случаю, она расспрашивала их и о Иерусалиме, и о городах, и о том, так ли живут там, как в селе, есть ли также церковь и будет ли она в вышину равняться с большим вязом, разросшимся вон там, далече-далече у них на погосте, и т.д.".

Смена речевых партий разных персонажей использована в романе Тургенева "Новь". Так изображается диалог Маркелова,

Нежданова и Соломина, где в формах косвенной речи передаются партии Нежданова и Маркелова.

В рассказе В.Одоевского "История о петухе, кошке и лягушке" при помощи косвенных конструкций изображается обобщенный диалог, оторванный от непосредственно изображенной ситуации речи, принадлежащей трем говорящим.

В некоторых диалогах при помощи косвенных конструкций воспроизводятся реплики только одного ряда. Таково изображение одного из диалогов в "Тарасе Бульбе" Гоголя: "И витязи, собравшиеся со всего разгульного мира восточной России, целовались взаимно; и тут понеслись вопросы: "А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсышок?" И слышал только в ответ Тарас Бульба, что Бородавка повешен в Колопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирменом, что Пидсышкова голова посолена в бочке и отправлена в самый Царьград".

Диалог передается и при помощи несобственно-прямой речи. В литературе XIX в. и даже в начале XX в. несобственно-прямой диалог – явление эпизодическое. Он встречается у Пушкина в "Евгении Онегине". Изображая разговор Ленского с Ольгой, он переходит во внутреннюю речь Ленского: "Поэт конца мазурки ждет И в котильон ее зовет. Но ей нельзя. Нельзя? но что же? Да Ольга слово уж дала Онегину. О Боже, Боже! Что слышит он? Она могла... Возможно ль? Чуть лишь из пеленок, Кокетка, ветреный ребенок! Уж хитрость ведает она, Уж изменять научена!" В романе Чернышевского "Что делать?" он представлен и в чистом виде, и в сочетании с другими разновидностями чужой речи. Однако это лишь опробование возможностей приема, своеобразное заглядывание вперед. В то время как несобственно-прямая речь, передающая речь внутреннюю, резко вырывается вперед, несобственно-прямой диалог долгое время остается на периферии и лишь в XX в. постепенно становится одной из активно развивающихся конструктивных форм.

Как пример несобственно-прямой речи, готовой превратиться в несобственно-прямой диалог, можно привести отрывок из рассказа Бунина "Господин из Сан-Франциско": "Она подняла тон, стала требовать, говоря на своем языке и все еще не веря, что уважение к ним окончательно потеряно. Хозяин с вежливым достоинством осадил ее: если мадам не нравятся порядки отеля, он не смеет ее задерживать; и твердо заявил, что тело должно быть вывезено сегодня же на рассвете, что полиции уже дано знать, что представитель ее сейчас явится и исполнит необходимые формальности... Можно ли достать на Капри хотя бы простой готовый гроб, спрашивает мадам? К сожалению, нет, ни в каком

случае, а сделать никто не успеет. Придется поступить как-нибудь иначе... Содовую английскую воду, например, он получает в больших и длинных ящиках... перегородки из такого ящика можно вынуть...".

Несобственно-прямая речь, передающая речь произнесенную, строится как переход от несобственно-прямой речи к косвенной, которая вновь вытесняется несобственно-прямой. Построение осложняется тем, что в несобственно-прямой форме передается и речь другого собеседника, преломленная в сознании говорящего ("можно ли достать на Капри хотя бы простой готовый гроб, спрашивает мадам?"). Это ставит все построение на грань с несобственно-прямым диалогом.

В литературе XX в. несобственно-прямой диалог приобретает и развернутый характер (такие диалоги содержатся, например, в романах Ю.Трифонова).

Реплики обоих персонажей передаются в несобственно-прямой форме редко: "Его мобилизовали. Позвольте! У него слабое здоровье! Что ж, он будет служить в санитарном поезде. Но он не хирург! Он не умеет извлекать пули и накладывать гипс!.. Это сделают другие, а он будет возить раненых и смотреть за ними в дороге, чтобы не болели, чтобы выздоравливали. И пусть не беспокоится – при надобности его научат и пули извлекать..." (Панова, "Спутники").

Фрагменты несобственно-прямого диалога перемежаются с репликами, переданными прямой речью: "Нужно сказать, что следствию на каждом шагу приходилось преодолевать непредвиденные трудности. Ниточка то и дело рвалась в руках.

Афиши-то были? Были. Но за ночь их заклеили новыми, и теперь ни одной нет, хоть убей! Откуда взялся этот маг-то самый? А кто же его знает. Стало быть, с ним заключали договор?

– Надо полагать, – отвечал взволнованный Василий Степанович.

– А ежели заключали, так он должен был пройти через бухгалтерию?

– Всенепременно, – отвечал, волнуясь, Василий Степанович.

– Так где же он?

– Нету, – отвечал бухгалтер, все более бледнея и разводя руками.

И действительно, ни в папках бухгалтерии, ни у финдиректора, ни у Лиходеева, ни у Варенухи никаких следов договора нет.

Как фамилия-то этого мага? Василий Степанович не знает, он был вчера на сеансе. Капельдинеры не знают, балетная

кассирша морщила лоб, морщила, морщила, думала, думала, наконец, сказала:

– Во... Кажись, Воланд...

А может быть, и не Воланд? Может быть, и не Воланд. Может быть, Фаланд" (Булгаков, "Мастер и Маргарита").

В несобственно-прямой форме передаются и "односторонние диалоги", в которых реплики одного из говорящих опущены. Второй голос выражен имплицитно. Своеобразие структуры вопросно-ответного диалога, а именно большая роль, которая принадлежит в нем повторам и переспросам, определяет и некоторые особенности его передачи. В некоторых случаях – по разным причинам – реплики одного из персонажей могут быть опущены, но отраженно присутствуют в репликах другого персонажа. Диалог такого типа содержится, например, в повести Тургенева "Первая любовь". Княгиня Засекина разговаривает со слугой: " – В квартал ходил? повторил тот же женский голос. Слуга пробормотал что-то. – А?.. Пришел кто-то?.. – послышалось опять. – Барчук соседский? Ну, проси". Неполнота передачи диалога мотивирована тем, что повествователь не слышит ответов слуги. Диалог в полном виде легко восстанавливается по переспросам княгини. "Барчук соседский?" – не собственно вопрос, а вопрос-переспрос.

Имплицитные реплики используются как одна из форм передачи диалога и включаются в состав более сложных построений. В рассказе Тургенева "Часы" передается реакция тетки рассказчика на пропажу часов: "До сих пор звенит у меня в ушах ее пронзительный крик. "Караул! Ограбили! ограбили!" – пищала она и взбудоражила весь дом... "Всех, всех пересечь надо! – кричала тетка, – из-под головы, из-под подушки вытащили часы". Непосредственно воспроизведена лишь часть реплик тетки. Несколько ее реплик отраженно присутствует в речи отца рассказчика, обращенной к тетке: " – Надоели вы мне пуще горькой редьки, Пульхерия Петровна, – закричал он, – с вашими часами! Слышать о них я больше не хочу! *Не колдовством же они пропали*, говорите вы; а мне что за дело? Хоть бы колдовством! *Украли* их у вас? Ну туда им и дорога! *Настасей Настасеич что скажет*? А черт с ним совсем, с вашим Настасеичем! Я от него, кроме пакостей да неудовольствий, ничего не вижу".

Герой романа М.Кузмина "Крылья" Ваня в одной из сцен слышит только реплики m-me Монье, по которым можно догадаться о репликах других персонажей: "Из залы доносился голос m-me Монье, птичий и аффектированный: – Помните, у Сегантини, гений с огромными крыльями над влюбленными, у источника на высотах? <...> – Ваша? на слова д'Аннунцио? Конечно,

разумеется, что же вы молчали? – И был слышен <...> голос Орсини, начавшего с грубоватою страстностью широкую, несколько банальную, мелодию. – О, как я рада! Дядя, говорите? бесподобно! – щебетала m-me Монье".

В рассказе Пастернака "Апеллесова черта" реплики одного из говорящих заменены повторяющейся ремаркой "голос лакея", но по репликам другого персонажа угадывается, что говорит лакей: "Кто-то нетерпеливо, с остервенением стучится в дверь. Гейне спросонья, взлохмаченный во хмелю еще, хватается за халат.

<...> Гейне подходит к двери.

– Кто тут?

Голос лакея.

– Да, да, тетрадь у меня. Попросите у синьоры от моего имени извиненья. Она в салоне?

Голос лакея.

– Предложите синьоре подождать минут десять. Через десять минут я весь к ее услугам. Слышите?

Голос лакея.

– Постойте, камерьере! <...>".

Связь между явной и скрытой репликой может быть и не столь прямой. По вопросам угадывается не сам ответ, а его тема. Кроме того, по отдельным репликам одного из участников диалога угадывается поведение собеседника. Эти разные принципы построения диалога могут совмещаться в одном тексте. Например, в повести С.Боброва "Мальчик", где только часть вопросов – собственно вопросы, другая их часть вопросы-переспросы: " – Фамилия твоя? Зовут? Возраст? Как? Сколько? Так... Ты писать умеешь? Так. Умеешь? Хорошо. Бери ручку. Макай в чернила. Много не забирай чернил на перо. Много, много забрал! Клякс насажаешь. А за кляксу уши рвут. Да. Вот бумага. Локоть на стол клади, когда пишешь. Положил? Так. Сколько тебе лет? Хорошо. Папаша в Москве живут? Ты с ими сюда приехал? С мамашей? Они где? Пиши. Нет, подожди. Дом свой? Снимаете? Так. Пиши. А сколько комнат? Ну, не болтай! Сядь прямо. Пиши". Часть реплик предполагает характер ответов мальчика, часть – повторяет их. Диалог с имплицитными репликами может иметь и непрямую форму: "Василиса чаю не хочет. Нет, покорнейше благодарит. Очень, очень хорошо. Хе, хе. Как это у вас уютно все так, несмотря на такое ужасное время. Э... хе... Нет, покорнейше благодарит" (Булгаков, "Белая гвардия").

Такие построения имеют аналоги в стихотворной речи. Часть стихотворения К.Случевского "Здравствуй, товарищ!.." строится как диалог с имплицитными репликами. Реплики одного из

говорящих, за исключением последней, которая непосредственно присутствует в тексте, скрыты в репликах другого говорящего:

"Здравствуй, товарищ! Подай-ка мне руку.
Что? Ты отдернул? Кажись, осерчал?
Глянь на мою – нет ей места в гостиной;
Я, брат, недаром кустарник сажал.
Старый товарищ! Печальная встреча!..
Как искалечен ты жизнью, бедняк!
Ну-ка, пожалуй в мой дом, горемыка...
Что? Не желаешь? Не любо! Чудак!
Выпьем с тобой... Как? И пить ты не хочешь?
Просишь на выпивку на руки дать:
Темное чувство в тебе шевельнулось?..
Что за причина, чтоб мне отказать?
Гордость? Стыдливость? Сомнение? Злоба?
Коль потолкуем – причину найду...
Да не упрямься, мы юность помянем,
Дочку увидишь мою... – "Не пойду".

В литературе XX в. при помощи односторонних диалогов передаются разговоры по телефону. В уже цитированном рассказе Пастернака "Апеллесова черта" использована и такая разновидность диалога. Так передается развернутый разговор Гейне с редактором газеты: "...он отважно взялся за телефонную трубку и по исполнении всех технических обрядностей нашел себе собеседника в лице редактора газеты.

– Слушайте, это безбожно! Кто вам сказал, что я бессонницей страдаю?

.....

– Вы по ошибке, кажется, попали к телефону, подымаясь на колокольню. Чего вы благовестите? Ну, в чем дело?

.....

– Да, я задержался на сутки.

.....

– Лакей прав, домашнего адреса я им не оставлял и не оставлю.

.....

– Вам? Тоже нет. Да вообще я и не думал его публиковать, да еще сегодня, как вы, кажется, вообразили.

.....

– Он вам никогда ни на что не понадобится.

.....

– Не горячитесь, господин редактор, и вообще побольше хладнокровия. Релинквимини и не подумает обращаться к вашему посредничеству <...>".

Диалог с имплицитными репликами, в том числе и изображение телефонных разговоров, может иметь и непрямую форму. В таком виде диалог представляет собой единство явного и скрытого, эксплицитного и имплицитного. Диалоги такого типа встречаются у Ю.Трифонова, А.Битова.

В романе Набокова "Дар" разговор по телефону между Годуновым-Чердынцевым и Александром Яковлевичем воспроизводится с точки зрения Годунова-Чердынцева. По тому, что он слышит, следует воспроизвести то, что он говорит: "Хозяйка пришла звать его к телефону, и он, вежливо сутулясь, последовал за ней в столовую. "Во-первых, – сказал Александр Яковлевич, – почему это, милостивый государь, у вас в пансионе так неохотно сообщают ваш новый номер? Выехали, небось, с треском? А во-вторых, хочу вас поздравить... Как – вы еще не знаете? Честное слово?" ("Он еще ничего не знает", – обратился Александр Яковлевич другой стороной голоса к кому-то вне телефона). "Ну, в таком случае возьмите себя в руки и слушайте, я буду читать: "Только что вышедшая книга стихов до сих пор неизвестного автора, Федора Годунова-Чердынцева, кажется нам явлением столь ярким, поэтический талант автора столь несомненен..." Знаете что, оборвем на этом, а вы приходите вечером к нам, тогда получите всю статью. Нет, Федор Константинович, дорогой, сейчас ничего не скажу, ни где, ни что, – а если хотите знать, что я сам думаю, то не обижайтесь, но он вас перехваливает. Значит, приедете? Отлично. Будем ждать".

Существенно меняются и соотношения несобственно-прямого диалога с другими способами передачи чужой речи и точки зрения. Если у Пушкина несобственно-прямой диалог стоит в ряду непрямых форм воспроизведения чужой речи и соотносится с живописной косвенной и несобственно-прямой речью, передающей и речь внутреннюю, и речь произнесенную – не только индивидуальную, но и коллективную – то в литературе XX в. несобственно-прямой диалог приобретает опору в развитых формах несобственно-прямой речи, уже оттеснившей на задний план конкурирующие формы передачи чужой речи, и существует на фоне несобственно-авторского повествования. Несобственно-прямой диалог как бы заново возникает тогда, когда точка зрения персонажа распространилась на все элементы произведения, кроме диалога, как развитие этой общей тенденции.

Способы передачи точки зрения персонажа

Роль персонажа в произведении специфична. Персонаж выражает себя не только в речи, но и в самом повествовании. Автор как бы устраняется из повествования, передоверяя организующую роль персонажу, на точку зрения которого ориентированы отдельные фрагменты текста.

Точка зрения персонажа может присутствовать в повествовании в двух качествах – как точка зрения наблюдателя, очерчивающая поле зрения персонажа и зависящая от его положения в пространстве, и как точка зрения данного конкретного персонажа, обусловленная его возрастными, социальными, культурными, психологическими и т.п. особенностями. Точка зрения персонажа может организовывать собственно повествование и описание, с одной стороны, и изображение сознания и речи персонажа, с другой, по-разному преломляясь в каждой из этих сфер. Разным формам проявления точки зрения персонажа соответствуют и разные речевые средства, часть которых находится в пределах авторской речи, часть связана со словоупотреблением персонажа.

В рамках авторской речи передается точка зрения персонажа-наблюдателя (Успенский 1971, 77-108). Этот тип повествования, передающий непосредственное восприятие персонажа, располагает ограниченным набором средств. Часть этих средств очерчивает положение персонажа-наблюдателя в пространстве – это указательные частицы *вон, вот,* предложно-падежные формы существительных, наречия со значением места – *слева, справа, впереди, сзади, вблизи, вдали, внизу, вверху, снаружи, рядом* – указывающие на место персонажа-наблюдателя в изображаемом мире.

В романе Л.Толстого "Война и мир" большие фрагменты текста – главы и их серии – организованы точкой зрения Пьера, князя Андрея, Николая Ростова, Наташи и некоторых других персонажей. Средства, очерчивающие положение персонажа в пространстве, создают иллюзию присутствия персонажа-наблюдателя: "Двадцать пятого утром Пьер выезжал из Можайска. На спуске с огромной крутой и кривой горы, ведущей из города, мимо стоявшего на горе *направо* собора, в котором шла служба и благовестили, Пьер вылез из экипажа и пошел пешком. За ним

спускался на горе какой-то конный полк с песенниками впереди. *Навстречу* ему поднимался поезд телег с ранеными во вчерашнем деле", "В половине шестого Наполеон верхом ехал к деревне Шевардину. <...> *Вправо* раздался густой одинокий пушечный выстрел, пронесся и замер среди общей тишины. Прошло несколько минут. Раздался второй, третий выстрел, заколебался воздух; четвертый, пятый раздались близко и торжественно где-то *справа*".

Точка зрения персонажа может быть выражена и без помощи этих средств. О неавторской точке зрения сигнализирует последовательность появления предметов в поле зрения персонажа. С точки зрения персонажа может передаваться и время действия. Точку зрения персонажа-наблюдателя передают неопределенные местоимения и наречия, модальные слова со значением предположения, заключения.

Независимость средств, организующих этот тип повествования, от словоупотребления персонажа делает его универсальным, подходящим для передачи точек зрения любого персонажа – вне зависимости от его социального положения, возраста, речи и т.п. А это в свою очередь объясняет активность и устойчивость повествования с пространственной точки зрения персонажа, которое применяется в русской литературе на протяжении двух веков и как самостоятельный тип повествования, и в сочетании с другими его типами, передающими точку зрения персонажа.

Зародыши повествования, ориентированного на точку зрения персонажа, появляются в последовательном субъективном авторском повествовании. Редкие случаи такого рода встречаются в произведениях, в целом ориентированных на другой способ изображения: "Вдруг услышала она подле себя шорох, и *кто-то* легонько ударил ее по плечу... Она оглянулась... за нею стояла покойница в том самом платье, в котором ее похоронили!.." (Погорельский, "Двойник"), "Вдруг шагах в пяти от них раздался пронзительный свист, *что-то* запрыгало по пенькам и кочкам и обрызгало грязью обоих офицеров. – Это что такое? – вскричал с ужасом Блесткин. – Ничего, это картечь" (Загоскин, "Рославлев").

Изображение с пространственной точки зрения персонажа характерно для Пушкина, Гоголя, Л.Толстого ("Война и мир"), Достоевского, Чехова.

При помощи однотипных и однообразных средств рисуются разные ситуации. В одних случаях важна ограниченность знания персонажа сама по себе. Неполное, неточное знание о предмете, человеке, действии, ситуации, заключенное в неопределенных

обозначениях, затем не углубляется, не корректируется. Важно именно одномоментное, сиюминутное знание и восприятие. Так очерчивается круг вещей и явлений, которые попадают в поле зрения персонажа, фиксируется то, что он видит и слышит: "Ростов уже не смотрел на полкового командира – ему некогда было. <...> Денисов, заваливаясь назад и крича что-то, проехал мимо него. Ростов ничего не видел, кроме бежавших вокруг него гусар, цеплявшихся шпорами и бренчавших саблями. – Носилки! – крикнул чей-то голос сзади" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Он хотел выйти, но вдруг этажом ниже с шумом растворилась дверь на лестницу и кто-то стал сходить вниз, напевая какой-то мотив" (Достоевский, "Преступление и наказание").

Еще более сдвигают описание в плоскость персонажа вводные слова со значением предположения, которые сопровождают неопределенное обозначение. Разнотипные средства выполняют сходную роль, укрепляя план персонажа, делая его более выраженным и отчетливым. Знание о предмете и человеке остается в сфере предположений и догадок: "Впереди какие-то люди, – должно быть, это были французы, – бежали с правой стороны дороги на левую. Один упал в грязь под ногами Петиной лошади" (Л.Толстой, "Война и мир"), "Долго он выслушивал. Где-то далеко, внизу, вероятно под воротами, громко и визгливо кричали чьи-то два голоса, спорили и бранились" (Достоевский, "Преступление и наказание").

В особенности характерно сочетание этих двух способов создания плана персонажа для рассказов зрелого Чехова, которые изобилуют такими "предположительными" описаниями, очерчивающими круг восприятий персонажа: "Что-то ударилось о пол и зазвенело: должно быть, кружка упала" ("Гусев"), "У-у-у-у! – пела метель на чердаке, и что-то снаружи хлопало злобно, должно быть, вывеска на земской избе" ("По делам службы"), "Что-то упало в соседней комнате на пол и разбилось; должно быть, Катя уронила чашку или блюдце" ("Архиерей").

Неопределенные обозначения, появляющиеся на фоне точного описания и замыкающие его, придают изображению перспективу, косвенно указывая на дальность расстояния, которое ограничивает знание персонажа, делая предметы и действия невидимыми, а звуки неслышимыми: "Два (стола) были заняты, на третий положили князя Андрея. Несколько времени его оставили одного, и он невольно увидел то, что делалось на других двух столах. На ближнем столе сидел татарин, вероятно казак, судя по мундиру, брошенному подле. Четверо солдат держали его. Доктор

в очках что-то резал в его коричневой, мускулистой спине" (Л.Толстой, "Война и мир").

Эти средства, употребленные поодиночке или в совокупности, последовательно поворачивают повествование в плоскость восприятия персонажа и замыкают повествование в кругу этих восприятий. То, что не входит в поле зрения персонажа, не входит и в поле зрения автора.

В других случаях неопределенные обозначения – лишь начало, лишь первая ступень более сложного и расчлененного описания. Неопределенное обозначение сменяется точным названием предмета или лица. Сменяющиеся обозначения отражают разное соотношение точек зрения автора и персонажа. Неопределенное обозначение отражает точку зрения персонажа, ее корректирует прямое обозначение, отражающее знание и точку зрения автора. Предмет или человек освещается с двух точек зрения, существующих в один и тот же момент времени: "Толпа, окружавшая икону, вдруг раскрылась и надавила Пьера. Кто-то, вероятно, очень важное лицо, судя по поспешности, с которою перед ним сторонились, подходил к иконе. Это был Кутузов, объезжавший позицию" (Л.Толстой, "Война и мир"). Однако значительно чаще смена обозначений свидетельствует о другом. Неопределенные местоимения фиксируют лишь первое впечатление, которое затем уточняется указанием на определенное лицо или предмет. Двойное наименование одного и того же передает последовательную смену впечатлений одного и того же лица, движение от незнания к узнаванию (иногда связанное с реальным движением персонажа, с приближением к предмету). Благодаря смене обозначений определенная ситуация рисуется как процесс, не статически, а динамически.

При помощи однотипных средств рисуются и однотипные ситуации. Одна из распространенных ситуаций такого рода – появление одного персонажа в поле зрения другого: "В пятидесяти шагах от трактира, на первом перекрестке, в толпе, кто-то вдруг тронул его за локоть и вполголоса проговорил над самым ухом:

– Лев Николаевич, ступай, брат, за мной, надоть.

Это был Рогожин" (Достоевский, "Идиот").

В романе Тургенева "Дым" при помощи таких двойных описаний передается точка зрения Литвинова: "Григорий Михайлыч! – промолвил чей-то печальный голос, и чья-то рука тяжело легла на Литвинова. Он оглянулся не без испуга и узнал Потугина", "На следующее утро он собирался завтракать, как кто-то постучался к нему в дверь... Дверь тихонько отворилась, и в комнату вошел Потугин", "он очутился перед скамейкой, увидел

возле нее чьи-то ноги, повел вверх по ним глазами... Ноги эти принадлежали человеку, сидевшему на скамейке и читавшему газету; человек этот оказался Потугиным".

Другая ситуация, которая изображается при помощи неопределенных обозначений, – последовательное приближение к предмету, постепенное его узнавание. И в этом случае передаются два момента восприятия: первоначальное, приблизительное и последующее, более полное и точное: "Оглянувшись под мост на воды Энса, Несвицкий вдруг услышал еще новый для него звук, быстро приближающегося <...> чего-то большого и чего-то шлепнувшегося в воду <...> Толпа опять тронулась. Несвицкий понял, что это было ядро" (Л.Толстой, "Война и мир"), "В руках он держал что-то большое, белое и на первый взгляд странное, а из-за его плеча выглядывало дуло ружья, тоже длинное. <...> Незнакомец положил около костра то, что держал в руках – это была убитая дрохва, – и еще раз поздоровался" (Чехов, "Степь").

Описанные средства прочно прикрепляют повествование к персонажу, создавая иллюзию его непосредственного присутствия. Иногда только они указывают на то, что повествование передает точку зрения персонажа, только они удерживают изображение в рамках восприятия этого персонажа. В других случаях эти средства представляют собой как бы "нижний" слой повествования, на который накладываются и другие, более специфичные средства, обнаруживающие непосредственную зависимость от социального облика персонажа, его культурного уровня, возраста, психологии. Как правило, эти средства выходят за пределы авторской речи, образуя особые разновидности повествования.

Передача оптической точки зрения персонажа, столь распространенная в прозе, для стихотворной речи не характерна. Тем не менее в некоторых повествовательных текстах характер изображения обусловлен позицией персонажа, например, в стихотворении А.Белого "Менуэт": "Любезен, но горд, // готовит изящный сонет // старик. // Глядит в глубь аллеи, приставив лорнет, // надев треуголку на белый парик. // Вот... негры вдали показались – // все в красном – лакеи... Вот... блеск этих золотом шитых кафтанов... Идут в глубь аллеи// по старому парку.

В рамках авторской речи развивается разновидность повествования, которую условно можно назвать остраненным повествованием (Шкловский 1919, 105-106). Оно передает специфичность мировосприятия персонажа, однако формы его речи в повествование не проникают или почти не проникают. В отличие от повествования с пространственной точки зрения

персонажа, сигналы которого не индивидуализированы, художественный эффект в остраненном повествовании создает именно личное, субъективное начало, преобразующее действительность: "Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки" (Гоголь, "Невский проспект").

Прием остранения находит применение и в произведениях, передающих специфические точки зрения – ребенка, животного, человека другой среды, определяя своеобразие некоторых обозначений, которые вытесняют настоящие названия реалий: "Сани остановились около большого странного дома, похожего на опрокинутый супник", "...из-за перегородок и решеток, которые тянулись по обе стороны комнаты, выглядывали страшные рожи: лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна толстая, громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта" (Чехов, "Каштанка").

В некоторых произведениях сталкиваются два обозначения, одно из которых отражает реалии и явления объективного мира, другое – его восприятие персонажем: "Наши подлиповцы рот разинули при виде хороших домиков и особенно варниц: все какие-то столбы стоят, а промеж их, наверху перекладины" (Решетников, "Подлиповцы").

Удвоение обозначений лежит и в основе описаний, отражающих разные точки зрения одного персонажа в разном состоянии. Такого рода деформация действительности, зависящая от внутреннего состояния персонажа, характерна для романа Л.Толстого "Война и мир" (Шкловский 1919, 108): "...у него в голове установился свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту. Неприятельские пушки в его воображении были не пушки, а трубки, из которых редкими клубами выпускал дым невидимый курильщик. "Ну-ка, наша Матвевна", – проговорил он про себя. Матвевной представлялась в его воображении большая крайняя старинного литья пушка. Муравьями представлялись ему французы около своих орудий. Красавец и пьяница первый нумер второго орудия в его мире был дядя; Тушин чаще других смотрел на него и радовался на каждое его движение. Звук то замиравшей, то опять усиливавшейся ружейной перестрелки под горою представлялся ему чьим-то дыханием".

В повести Чехова "Степь" на реальный мир накладывает отпечаток восприятие Егорушки: "...Егорушка увидел новую опасность; за возом шли три громадных великана с длинными пиками. Молния блеснула на остриях их пик и очень явственно осветила их фигуры. То были люди громадных размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и тяжелою поступью. Быть может, шли они за обозом не для того, чтобы причинить вред, но все-таки в их близости было что-то ужасное", ср.: "Внизу около воза стояли Пантелей, треугольник-Емельян и великаны. Последние были теперь много ниже ростом и, когда вгляделся в них Егорушка, оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы".

Таким образом, распространение точки зрения персонажа на формы собственно повествования идет в разных направлениях и с разной степенью активности.

Непрямой характер повествования достигается специфическим характером оценок, которые вводятся либо при помощи специальных конструкций, либо включаются непосредственно в повествование. Часть оценок имеет типизированный характер - *знакомый*, *незнакомый*, *неизвестный*, *тот же*: "В ту минуту, как дверь отворилась и вошел неизвестный человек, Пьер испытал чувство страха и благоговения <...>" (Л.Толстой, "Война и мир").

В тексте может быть прямое указание на чужое восприятие, которое одновременно косвенным образом свидетельствует о несовпадении оценки персонажа с авторской: "Дома были в один, два и полтора этажа с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов" (Гоголь, "Мертвые души").

Оценки могут вводиться и без указания на принадлежность их тому или иному персонажу. Представленные как единственно возможные, они создают резкий сдвиг повествования в сферу сознания персонажа. В повествование включаются отдельные оценки, принадлежащие персонажу: "Первое, что поразило его при входе в переднюю, был запах пачули, весьма ему *противный*", "Марья Дмитриевна не раз в душе жалела о своем *хорошеньком* Покровском", "и только одно ей нужно в это мгновенье: чтобы не дул на нее этот *гадкий* ветер" (Тургенев, "Дворянское гнездо").

В более сложных случаях однотипные оценки организуют развернутые фрагменты текста. Это наглядно видно в описании жизни Лаврецких в Париже, в котором последовательно выдерживается точка зрения Варвары Павловны: "много завели они знакомств в средних и даже высших кругах общества, много выезжали и принимали, давали *прелестнейшие* музыкальные и танцевальные вечеринки", "Квартиру она нашла *премиленькую*,

в одной из тихих, но модных улиц Парижа... приобрела *восхитительную* каретку, *прелестный* пианино; а главное, Лист у ней играл два раза и так был мил, так прост – *прелесть!*". В конце романа вновь появляется подобная оценка: "запасшись денежками, переселилась в Петербург, где наняла скромную, но *миленькую* квартиру, отысканную для нее Паншиным...".

Изображение жизни в оценочном ключе персонажа – прием, широко употребительный в произведениях Л.Толстого. Персонажам принадлежат прежде всего отдельные оценки. Так повествование в "Войне и мире" окрашивается словами Анны Павловны: "И, отделавшись от молодого человека, *не умеющего жить*, она возвратилась к своим занятиям хозяйки дома", Николая Ростова: "Его мучила предстоящая необходимость вмешаться в эти *глупые* дела хозяйства, для которых мать вызвала его", Пьера: "В Петербурге, так же, как и в Москве, атмосфера *нежных, любящих* людей окружала Пьера", "В эту минуту дверь, та *страшная* дверь, на которую так долго смотрел Пьер и которая так тихо отворилась, быстро, с шумом откинулась...".

Центром картины или сцены становится повторяющийся эпитет, который прилагается ко всем предметам, попадающим в поле зрения персонажа. Например, местоимения *тот же, те же*, передающие воспоминания князя Андрея, вернувшегося в Лысые Горы: наречие *нагло* в "Анне Карениной" при описании портрета Анны: "Алексей Александрович взглянул на нее. Непроницаемые глаза насмешливо и *нагло* смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо *нагло* и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями", прилагательное *грустный* – в "Смерти Ивана Ильича": "Все грустно показалось Ивану Ильичу на улицах. Извозчики были грустны, дома грустны, прохожие, лавки грустны".

Некоторые развернутые описания у Л.Толстого несут на себе отпечаток внутреннего состояния персонажа и выдерживаются в едином эмоциональном ключе. Нагнетаются однотипные эпитеты. Так изображаются, например, предсмертные впечатления Анны Карениной. Анна Каренина, потрясенная гибелью любви, видит распадающийся ужасный мир, все попадающее в поле ее зрения освещает единый свет: "...прошли какие-то молодые мужчины, уродливые, наглые и торопливые, и вместе внимательные к тому впечатлению, которое они производили", "прошел и Петр через залу в своей ливрее и штиблетах, с тупым животным лицом", "... Один что-то шепнул о ней другому, разумеется, что-нибудь

гадкое", "Петр с дурацкой улыбкой...", "наглый кондуктор", "Дама, уродливая, с турнюром <...> и девочка, ненатурально смеясь, пробежали внизу", "... испачканный уродливый мужик", "... И муж и жена казались отвратительны Анне <...> Они говорили, притворяясь, глупости", "...жалкие уроды", "...шумящая толпа всех этих безобразных людей, не оставляющих ее в покое", "...крича что-то ненатуральным голосом". Аналогичным образом организованы отрывки, передающие радостно-восторженное состояние Левина.

Своеобразие повести "Смерть Ивана Ильича" в том, что в ней трижды изображена жизнь одного и того же персонажа. События остаются неизменными, характер оценок меняется. Исследователи обращали внимание на то, что часть повествования выдержана в едином оценочном ключе. Этот развернутый фрагмент несобственно-авторского повествования отличает от сходных фрагментов в романах Толстого то, что оценки персонажа передают не непосредственную реакцию на сиюминутно происходящее, но устойчивую оценку целой жизни, которая изображена ретроспективно. Прямая авторская оценка, начинающая эту часть ("Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная"), непосредственно сталкивается с многократно повторенными однотипными оценками самого Ивана Ильича: "...и было очень хорошо", "Особенно было хорошо первое время", "легко, приятно и прилично", "Дело это шло у Ивана Ильича не только легко, приятно и прилично, но и виртуозно", "все было хорошо...", "И Ивану Ильичу было весело, и все было хорошо...".

Персонаж оценивает одно и то же прямо противоположным образом в зависимости от настроения, состояния и т.п. Таковы оценки детей, принадлежащие Долли, в разных сценах "Анны Карениной": "Дарья Александровна видела, или ей казалось, что она видела, восхищение, возбуждаемое детьми и ею. Дети не только были прекрасны собой в своих нарядных платьицах, но они были милы тем, как хорошо они себя держали. Алеша, правда, стоял не совсем хорошо: он все поворачивался и хотел видеть сзади свою курточку; но все-таки он был необыкновенно мил. Таня стояла как большая и смотрела за маленькими. Но меньшая, Лили, была прелестна своим наивным удивлением пред всем" – "Как будто мрак надвинулся на ее жизнь: она поняла, что те ее дети, которыми она так гордилась, были не только самые обыкновенные, но даже нехорошие, дурно воспитанные дети, с грубыми, зверскими наклонностями, злые дети".

Чехов, постоянно обращавшийся к свидетельству человеческих чувств, изображал не столько предмет, персонажа, событие в их непосредственной данности, сколько впечатление от них, иногда очень субъективное, деформированное внутренним состоянием воспринимающего персонажа. Как неоднократно отмечалось, чеховские рассказы полны глаголом "казалось", вводящим субъективное восприятие персонажа. Для Чехова типична фраза, которая включает в себя изображение внутреннего мира и ответную реакцию персонажа, его эмоциональный отклик: "При слабом свете лампочки, кроме белого покрывала, ясно были видны еще новые резиновые калоши, и все тут было нехорошо, жутко: и темные стены, и тишина, и эти калоши, и неподвижность мертвого тела" ("По делам службы"). План нейтрального повествователя, информация о факте смыкается с планом персонажа, с его оценкой в пределах одной фразы: "Она горько заплакала, легла и свернулась под одеялом калачиком, и показалась такой маленькой, жалкой, глупенькой" ("Невеста").

Образ внешнего мира, преломленный сквозь призму персонажа, становится неустойчивым, текучим, зыбким, как неустойчиво настроение персонажа. Это отражается в двойных описаниях одних и тех же предметов и людей, освещенных по-разному в зависимости от внутреннего состояния персонажа, оценки которого непостоянны и изменчивы: "В просторной блузе, заспанная, с распущенными волосами, при том скудном свете, какой шел в комнату от белого, но еще не освещенного солнцем неба, она показалась Володе обаятельной, роскошной" – "Как теперь Володе казались безобразны ее длинные волосы, просторная блуза, ее шаги, голос!..", "Нюта была в малороссийском костюме, который совсем не шел к ней и делал ее неуклюжею; архитектор острил пошло и плоско; в котлетах, что подавали за завтраком, было очень много луку – так казалось Володе. Ему также казалось, что Нюта нарочно громко хохотала и поглядывала в его сторону, чтобы этим дать понять ему, что воспоминание о ночи нисколько не беспокоит ее и что она не замечает присутствия за столом гадкого утенка" ("Володя").

Двойные описания отражают и изменения самооценок персонажа: "Надежда Федоровна была в веселом, шаловливом настроении <...> В своем дешевом платье из ситчика с голубыми глазками, в красных туфельках и в той же самой соломенной шляпе она казалась себе маленькой, простенькой, легкой и воздушной, как бабочка" – "На его сердитом, утомленном лице она прочла ненависть, жалость, досаду на себя, и вдруг пала духом. Она поняла, что пересолила, вела себя слишком развязно, и,

опечаленная, чувствуя себя тяжелой, толстой, грубой и пьяною, села в первый попавшийся пустой экипаж вместе с Ачмиановым" ("Дуэль").

Таким образом, слово героя стремится приобрести самостоятельность и распространиться на более или менее развернутый отрезок текста, замещая авторское слово.

Одинаковая оценка может принадлежать разным персонажам и относиться к разным предметам речи. Эпитет "проклятый" в романе "Мастер и Маргарита" возникает по разным поводам в сознании разных персонажей: "И вот проклятая зелень перед глазами растаяла", "Тут одно слово заставило его вздрогнуть, и это было слово "шизофрения" – увы, уже вчера произнесенное проклятым иностранцем <...>, "Утром в пятницу, то есть на другой день после проклятого сеанса <...>".

Несобственно-авторское повествование

Цитатное повествование

Точка зрения персонажа, выраженная в формах его речи, проникает в повествование, специфически окрашивая его. На этой основе формируется несобственно-авторское повествование, в котором чужое слово в большей или меньшей степени оторвано от ситуации речи. Если чужая речь, переданная в формах прямой, косвенной и несобственно-прямой речи, тяготеет к самостоятельности, то отдельные вкрапления речи персонажа растворены в повествовании и не вычленяются из него без разрушения его целостности (Соколова 1968, 28).

Слова, отражающие словоупотребление персонажа, включаются в два типа несобственно-авторского повествования. Один из них возникает в результате включения цитат из речи персонажа в речь повествователя, книжную в своей основе. Другой тип ориентирован на разговорную речь и приближен к сказу.

Повествование в реалистической прозе XIX в. содержит множество явных или скрытых цитат из чужой речи, множество разнотипных ее вкраплений. Цитирование речи персонажа в речи повествователя – самая ранняя и самая простая форма несобственно-авторского повествования.

Слово персонажа, отраженное в повествовании, достаточно четко выделяется на фоне авторского повествования и резко отграничивается от несобственно-прямой речи.

Многочисленные цитаты черпаются из непосредственно изображенной речи персонажа, произнесенной или внутренней. Наиболее последовательно устанавливаются точки соприкосновения между повествованием и прямой речью, прежде всего речью произнесенной. Цитаты из речи персонажей отражаются и в повествовании от третьего лица, и в повествовании от первого лица: " – ... Ну-ка, Федя, покажи свое искусство гостю <...> Радилов, должно быть догадался по выражению моего лица, что мне "искусство" Феди не доставляло большого удовольствия. – Ну, хорошо, старина, полно, – проговорил он, можешь пойти наградить себя <...> Федор Михеич, у которого от "награды" глазки засияли и нос слегка покраснел, пел <...>" (Тургенев, "Мой сосед Радилов").

Помимо таких непосредственных перекличек между прямой речью и повествованием существуют и переклички на расстоянии. При этом в повествовании содержится указание на цитатный характер слова: " Уморительны мне твои engouements, – сказала княгиня <...> Сначала княгиня замечала только, что Кити находится под сильным влиянием своего engouement, как она называла, к госпоже Шталь и в особенности к Вареньке" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Гораздо реже цитируется развернутый отрезок чужой речи: "Создатель!" – взмолился он, – "пронеси соотчичей!" <...> Создатель пронес соотчичей мимо" (Тургенев, "Дым").

Определенное слово связывает не только прямую речь и повествование, но и субъектные планы разных персонажей. В романе Гончарова "Обломов" при характеристике Штольца в авторском повествовании используются образы стены и бездны: "Нужно ли прибавлять, что сам он шел к своей цели, отважно шагая через все преграды, и разве только тогда отказывался от задачи, когда на пути его возникала стена или отверзалась непроходимая бездна". Затем эти образы повторяются в речи Штольца, в разговоре с Ольгой об Обломове: " – Ты его не оставишь, не бросишь, говорила она, не отнимая рук от шеи мужа. – Никогда. Разве бездна какая-нибудь откроется неожиданно между нами, стена встанет... – Помни же, – заключила она... – что ты отступишься только тогда, когда "откроется бездна или встанет стена между ним и тобой". В сцене посещения Обломова при помощи этих слов передается характер впечатлений Штольца: "Теперь Штольц изменился в лице и ворочал изумленными, почти бессмысленными глазами

вокруг себя. Перед ним вдруг "отверзлась бездна", "воздвиглась каменная стена", и Обломова как будто не стало...". Эти образы еще раз повторяются в речи Ольги: " – Что же там делается? – с испугом спрашивала Ольга. – Разве "бездна открылась?". В романе Гончарова "Обрыв" слово бабушки *беда* ("Беда? – спросила она прерывисто. – Да вон ты бледен, стало быть, знаешь и сам, что беда") из диалога с Райским переходит в повествование, отражающее точку зрения Райского, и повторяется в нем: "На лице у ней легла точно туча, и туча эта была – горе, та "беда", которую он в эту ночь возложил ей на плечи. Он видел, что нет руки, которая бы сняла это горе", "Как широко шагает она, как прямо и высоко несет голову и плечи и на них – эту свою "беду", "Сознание всего другого, кроме "беды", умерло в лице...".

Подобные цитаты в речи повествователя могут быть и отражением внутренней речи персонажа, которая передана прямой речью: "Марья Дмитриевна с неудовольствием посмотрела ему вслед и подумала: Экой тюлень, мужик...", "Марья Дмитриевна, всегда чувствительная на ласку и уже вовсе не ожидавшая такой любезности от "тюленя", умилилась душою..." (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "У; какая противная рожа! шевельнулось у Райского в душе, – вот постой, я тебя изображу" "Борис начал чертить мелом контур головы, все злобнее и злобнее глядя на "противную рожу" (Гончаров, "Обрыв").

Цитаты черпаются из косвенной речи персонажа или ее пересказа: "Вследствие такого дружеского предложения молодая девица поселяется в коридоре, и долго ее рассказы про вырванную варваром косу и про двоюродного брата, генерального писаря, развлекают однообразную жизнь темного жилья. Живет девица в коридоре и высматривает из его непроглядной темноты другого варвара, который бы вырвал ей вновь выращенную косу" (Левитов, "Комнаты снебилью"), "Гвоздиков звал его "желтоглазым тюленем" – "желтоглазого" оставили в тарантасе, на дозорном пункте" (Лесков, "Разбойник"), "... превратившись в галломана, Иван Петрович стал в то же время патриотом, по крайней мере он называл себя патриотом, хотя Россию знал плохо <...> Патриот очень уж презирал своих сограждан" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "Товарищи Райского показали его стихи и прозу "гениальным" профессорам, "пророкам", как их звал кружок, хвостом ходивший за ними <...> Один из "пророков" разобрал стихи публично на лекции <...> Другой "пророк" прочел начало его романа" (Гончаров, "Обрыв"), "Она успокаивала барыню, уверяла ее, что все образуется <...> через неделю действительно все образовалось" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Наряду с прямым цитированием используется и некоторые варьирование цитируемых слов. Слово персонажа имеет в повествовании однокоренное подобие: "...хорошо бы также загнуть пирог пресный с яйцом – <...> Хозяйка вышла с тем чтобы привести в исполненье мысль насчет загнутия пирога", "Накаливай, накаливай его! <...> дело не пошло и не помогло никакое накаливание", "...Трухачевский, Бегушкин, они все даром бременят землю! <...> начали мало-помалу появляться свидетели: знакомый читателю прокурор-моргун, инспектор врачебной управы, Трухачевский, Бегушкин и прочие, по словам Собакевича, даром бременящие землю" (Гоголь, "Мертвые души").

Как правило, отражение прямой речи следует за прямой речью, однако возможны случаи, когда цитата предваряет прямую речь: "Покойник, должно сознаться, престранным образом разорился: "хозяйственный расчет" его сгубил. По его понятиям, дворянину не следовало зависеть от купцов, горожан и тому подобных "разбойников", как он выражался; он завел у себя всевозможные ремесла и мастерские. "И приличнее и дешевле, – говаривал он, – хозяйственный расчет!" (Тургенев, "Чертопханов и Недопюскин").

В повествовании отражаются особенности произношения некоторых слов: "Я официр, а он смеет <...> Господин официр поднял руки..." (Тургенев, "Накануне"), " – Он солдат отставной, сражант. Отставной "сражант" был высокого роста старик..." (Тургенев, "Часы"), " – Вот какая-то куфарка в нас с тобой горшком понацеливает. (– А, калеки убогие, разнесчастные! – в действительности морализировала куфарка " (Левитов , "Петербургский случай"), " – А что это, дядьшка, журнал? – спросил молодой. Он, очевидно, поучался у "дядьшки" (Достоевский, "Преступление и наказание"),

" – Кто здесь? – спросил он с тревогой.

– Цоцкай. <...>

У крыльца рядом с кучером стоял знакомый цоцкай, Илья Лошадин, без шапки, со старой кожаной сумкой через плечо, весь в снегу..." (Чехов, "По делам службы").

При цитировании отражаются и особенности письменной речи: "Перед каким-то холстинным шатром, украшенным вывеской, говорившей, что здесь "Беспроигрышная староскопическая лытарея", волновались целые массы народа. Лытарея была освещена лампами..." (Левитов, "Беспечальный народ"). В "Тарантасе" Соллогуба сначала изображено меню в одной из гостиниц, где значатся соус патиша и курица с рысью, затем об обоих этих

блюдах идет речь в авторском тексте: "На соус патиша и курицу с рысью взглянул он с истинным ужасом".

Персонажу принадлежит способ называния другого персонажа: " – ... Дура Екимовна уморительно его передразнивает; кстати, представь, дура, заморскую обезьяну.

Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла под мышку будто шляпу, и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны...", "...Дура Екимовна <...> отвечала с какою-то робкою холодностию" (Пушкин, "Арап Петра Великого").

Точка зрения персонажа отражается в форме имени. Обычно это уменьшительная форма: " – Ах, Сережечка, прелесть-то какая! – воскликнула, оглядевшись, Катерина Львовна...", " <...> опять надеялась видеться с своим Сережечкой", "Катерина Львовна <...> устроила себе <...> свидание с Сережечкой и лежит не спит" (Лесков, "Леди Макбет Мценского уезда"), "Енюшка, Енюша", – раздался трепещущий женский голос" – "<...> увидела своего Енюшу" (Тургенев, "Отцы и дети"), " – Батюшки, да ведь это наша Афросиньюшка!", "<...> выл тот же женский голос, уже подле Афросиньюшки" (Достоевский, "Преступление и наказание"), "Михаил Максимович сказал веселым голосом: "Полно молиться, душа моя Парашенька!..." – "После этих слов он схватил стоявшую в углу палку, несколькими ударами сбил с ног свою Парашеньку и бил до тех пор, пока она не лишилась чувств" (Аксаков, "Семейная хроника"), " – Кирюшка, Еремка, Матрешка!... Выдьте сюда кто-нибудь! Вышла Матрешка и доложила, что Кирюшка и Еремка посланы в село за мужиками", ср. "...сказала Матрена" (Гончаров, "Обрыв").

Персонажу принадлежат и другие формы имени, отражающиеся в повествовании: " – Вольдемар, помните, что вы любимы беспредельно <...> Она не имела силы обернуться. Вольдемар остался" (Герцен, "Кто виноват?"), ср. "Бельтов остановился", "Бельтов расхохотался", "Бельтов ушел"; " – Андреич, а Андреич! – осторожно, уже предчувствуя истину, окликает Никита хозяина, напруживая спину.

Но Андреич не отзывается..." (Л.Толстой, "Хозяин и работник").

В рассказе Лескова "Зверь" имя персонажа переосмыслено окружающими: "За медведями смотрел и кормил их молодой дезжачий, по имени Ферапонт; но, как это имя было трудно для простонародного выговора, то его произносили "Храпон", или еще чаще "Храпошка". В дальнейшем используются оба преобразования имени: "Храпошка был среднего роста <...> Храпон считался красавцем". Чередуется имя и прозвище: "Может быть,

любя Ферапонта, а может быть случайно, он зажал у себя под мышкой шляпу, которою Храпошка его снабдил", " – Благодарю и никуда не пойду, – воскликнул Храпошка. – Что? – Никуда не пойду, – повторил Ферапонт".

Специфическая форма имени, отражающая точку зрения персонажа, появляется в повествовании прежде, чем в прямой речи. Имя *Сашенька* в "Обыкновенной истории", на которое обратил внимание Н.С.Поспелов (Поспелов 1957, 223), появляется в речи повествователя раньше, чем в прямой речи.

При цитировании способом обозначения персонажа становятся слова, играющие в прямой речи разную роль. Как наименование персонажа используется чужое – мифологическое, литературное, фольклорное – имя. Сначала оно может появиться как образ сравнения. В "Тарасе Бульбе" Гоголя один из героев то называется собственным именем Мардохай, то антономасией, возникшей на основе сравнения, Соломон ("нужно посоветоваться с таким человеком, какого еще никогда не было на свете. У-у! то такой мудрый, как Соломон") и отражающей несколько иронической точку зрения Тараса: "Тарас поглядел на этого Соломона, какого еще не было на свете <...> В бороде у этого Соломона было только пятнадцать волосков <...> На лице у Соломона <...>".

Так же возникает одно из прозвищ Ставрогина в "Бесах" Достоевского: "Степан Трофимович уверял ее, <...> что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира" – "скоро было получено роковое известие, что принц Гарри имел почти разом две дуэли", "принц Гарри появился в нашем городе", "Наш принц вдруг, ни с того ни с сего, сделал две-три невозможные дерзости разным лицам".

Переходы от сравнения к антономасии используют и другие писатели: "Он похож на доброго разбойника Кудеяра", – подумал Гущин", "...вошел в столовую Кудеяр, большой и несуразный, словно слон, введенный в комнату" (Куприн, "Груня").

Мифологические имена употребляются в речи персонажа и без посредничества сравнения: "В двух шагах от них стоял старик, под руку с ним хорошенькая девушка <...> "Тут покоя нет! – думал он, – Вот какой-то Эдип с Антигоной...", "старик и девушка были тут", "<...> подумала Антигона, вспыхнув от гнева", " – Извините! – сказал Эдип Адуеву...", "спросил он у Эдипа", "Антигона начала живее вслушиваться, но Костяков замолчал", "Антигона обдумала было какой-то ужасный план мщения" (Гончаров, "Обыкновенная история"), "Она ему казалась какой-то светлой богиней, королевой <...> – Армида! <...>

Но "Армида" и две дочки предводителя царствовали наперекор всему" (Гончаров, "Обрыв"), "– Кровопийца-то наш, Пилат-то, – пришел ведь! <...> "Понтийский Пилат", то есть солдат, шел сзади жены..." (Г.Успенский, "Будка"), " – Посмотрите, Леонид, какой большой медведь, там, направо. И рядом с ним молодой цыган – совершенный Адонис... – Да-с, Ольга Павловна, Адонис. Но какой, я вам доложу, из этого Адониса конокрад выйдет – первый сорт" – "Его сын <...> и внук, тот самый юноша – Адонис, на которого обратила свое внимание Ольга Павловна <...> торопливо привязывали медведя" (Гаршин, "Медведи").

Из прямой речи в повествование приходят и метафорические обозначения персонажей: "Вот наконец человек, каких нужно побольше, это просто драгоценный алмаз! <...> Он к драгоценному алмазу" (Гоголь, "Мертвые души"), "... Честь имею вас друг другу представить. Оба ученые. Это даже феникс! Поцелуйтесь! <...> Литвинов приподнялся и, разумеется, не поцеловался, а обменялся коротеньким поклоном с "фениксом", которому, судя по строгости осанки, не слишком понравилось это неожиданное представление" (Тургенев, "Дым"), " – А черт дома? – спросил еще Арапов <...> Арапов велел позвать к себе "черта". Из двери, в которую исчез денщик, сопя и покачиваясь, выступила тяжелая массивная фигура в замасленном дубленом полушубке. – Это ты, черт? – спросил, не оборачиваясь, Арапов. <...> Арапов стал складывать записку, а доктор рассматривал стоящего у двери "черта" (Лесков, "Некуда"), "В гимназии за эту привычку его звали волчонком" – "Волчонок взвел пружину и, прицелившись в нос ничего не подозревавшего Коли, дернул собачку" (Л.Андреев, "Ангелочек").

Слово, которое используется в прямой речи как обращение, в повествовании становится способом обозначения персонажа: " – Готов обед, пан отец, сейчас поставим! <...> – Не люблю я этих галушек! сказал пан отец" (Гоголь, "Страшная месть"), " – Здесь, пане грабе" "Дмитрицкий догадался, что надо вести пана грабе" (Вельтман, "Приключения, почерпнутые из моря житейского"), " – Эй! землячки! держись влево, постой! Но землячки двигались по мосту одною сплошною массой" (Л.Толстой, "Война и мир").

Как обращения используются подчеркнуто экспрессивные слова: "Почтенный незнакомец" выслушал всю речь Шубина..." ср. " – Позвольте, – начал он, – почтенный незнакомец, выразить вам то неподдельное изумление, в которое вы повергаете всех нас своими поступками" (Тургенев, "Накануне"), " – Поди прочь, пустая башка!" Пустая башка тоже отходит от него печально",

" – Ах ты, подлец, подлец <...> Но подлец лишь только смеялся" (Помяловский, "Очерки бурсы"), " – Это тебе, афеисту, не зубы скалить" – "Опять шевельнулись губы "афеиота" (Эртель, "Гарденины"), " – Плебей, иди вон! Но плебей не шел" (Писемский, "Тысяча душ"), "... Полагаю, что вы, как честный и благородный человек...

– Дайте рубль, тогда не скажу, – сказал благородный человек" (Чехов, "Злой мальчик"), "Персиков заливался соловьем; оказывается, что он выехал на вокзал нынче совершенно случайно, "проветриться". Он очень рад, что имеет возможность избавить уважаемого Ивана Петровича от неприятной необходимости мерзнуть на почтовых.

Уважаемый Иван Петрович больше молчал" (Куприн, "Негласная ревизия").

Некоторые обращения отчасти преобразуются: "Его высокородие входит при звуках музыки, громко играющей туш. Его высокородие смотрит милостиво и останавливается в зале. Дмитрий Борисыч, скользящий около гостя боком, простирает руку в ту сторону, где приготовлена обитель для его высокородия, и торопливо произносит: – Сюда пожалуйте, ваше высокородие!" (Салтыков-Щедрин, "Губернские очерки").

В некоторых случаях преобразования не происходит, важна именно несогласованность цитатных вкраплений с окружающим контекстом: " – Вы не видали еще, – или: – вы не знакомы с ma tante? – говорила Анна Павловна приезжавшим гостям...", затем отражается в повествовании: "медленно переводя глаза с гостя на ma tante", "Ma tante каждому говорила в одних и тех же выражениях <...>" (Л.Толстой, "Война и мир"), " – Как, милостивый государь мой! <...> – Утверждаю, – возразил "милостивый государь мой", настоящее имя которого было Порфирий Капитоныч" (Тургенев, "Собака").

Из речи Агафьи Матвеевны, героини "Обломова", переходит в текст обозначение *братец*: "...братец скоро от обедни придут, – отвечала она", "... До сих пор он с "братцем" хозяйки еще не успел познакомиться... Братец вошел на цыпочках". Для речи Агафьи Матвеевны характерно множественное число глагола в сочетании с уменьшительной формой имени. Эта особенность отражается и в речи Обломова ("Вон, должно быть, и *братец* пришли!"), и в повествовании: "*Братец* опять тем же порядком вошли в комнату, так же осторожно сели на стул, подобрали руки в рукава и ждали, что скажет Илья Ильич", "Три года вдовеет Агафья Матвеевна: в это время все изменилось на прежний лад. *Братец* занимались подрядами, но разорились и поступили

кое-как, разными хитростями и поклонами, на прежнее место секретаря в канцелярии, "где записывают мужиков", и опять ходят пешком в должность и приносят четвертаки, полтинники и двугривенные, наполняя ими далеко спрятанный сундучок".

Слова в прямой речи и их соответствия в повествовании могут быть и противопоставлены друг другу. В рассказе Л.Андреева "Ангелочек" мальчик, обращаясь к хозяйке дома, говорит: "Тетя, а тетя... тетечка", в повествовании, отражающем точку зрения мальчика, этот персонаж называется *тетка*: "Сашка дернул тетку за платье...", "Толкуй там", думал Сашка, стараясь опередить тетку и наступая ей на платье".

Цитата становится сквозным обозначением персонажа. Таково обозначение "господа офицеры" в повести Гоголя "Коляска". Из диалога между полковником и Чертокуцким ("... Разве уж позволите вместе с господами офицерами? – И господ офицеров прошу покорнейше") оно переходит в речь повествователя, в которой повторяется несколько раз: "Чертокуцкий был чрезвычайно доволен, что пригласил к себе господ офицеров", "<...> посматривал очень весело на господ офицеров", "генерал <...> уехал вместе с господами офицерами". В рассказе Лескова "Однодум" сквозным обозначением персонажа становится слово "баба", почерпнутое из речи другого персонажа: "...он звал ее "баба"; в "Господах Головлевых" Салтыкова-Щедрина – обращение Иудушки – "милый друг маменька": "Сетовал он втихомолку на милого друга маменьку", "...как ни старался Порфирий Владимирыч и шуточками, и прибауточками подбодрить милого друга маменьку, силы ее падали с каждым часом", "... Порфирий Владимирыч изъявил готовность хоть весь остаток ночи прокалякать с милым другом маменькой...". В очерке Лескова "Загон" один из персонажей имеет сквозное обозначение Мифим, которое отражает особенности произношения окружающих, местных жителей: "Тут Ефим или, как его эсты называли, "Мифим" <...>".

Как способ номинации персонажа в речи повествователя используются и сочетания, которые в прямой речи персонажа служат предикатами: " – Прекрасный ребенок, – сказала Лизавета Петровна. Левин с огорчением вздохнул. Этот прекрасный ребенок внушал ему только чувство гадливости и жалости" (Л.Толстой, "Анна Каренина"), " – <...> он человек отставной, его песенка спета. <...> "Отставной человек" постоял минуты две неподвижно и медленно поплелся домой" (Тургенев, "Отцы и дети"), "... Леночка зашептала отрывисто, сердито и смущенно: – Оставьте меня... пустите... Я не хочу... – И прибавила со злым взглядом влажных блестящих глаз: "Гадкий мальчишка". Гадкий

мальчишка стоял, опустив вниз и нелепо растопырив дрожащие руки" (Куприн, "Леночка").

Из прямой речи в повествование переходит прозвище персонажа: "... он имеет не малый чин, служит учителем в гимназии, и это известно завсегдатаям Трубы, и они <...> даже придумали для него особенный титул: "Ваше местоимение". Под Сухаревкой он роется в книгах, а на Трубе ищет хороших голубей.

– Пожалуйста, – кричат ему голубятники. – Господин учитель, ваше местоимение, обратите ваше внимание на турманов! Ваше местоимение! <...> А "его местоимение", очевидно, давно уже привыкший к этому своему титулу, серьезный, строгий, берет в обе руки голубя..." (Чехов, "В Москве на Трубной площади"), "присутствовал также Сергей Кондрашов, которого за его необузданное сладострастие называли "не человек, а патологический случай". – Рассказывают что-то невозможное. Кондрашов слышал от знакомого из морского штаба. Эй! Патологический случай, расскажи Щавинскому!

"Патологический случай", человек с черной трагической бородой и изжеванным лицом, сказал в нос <...>" (Куприн, "Штабс-капитан Рыбников").

Из речи персонажа приходят в речь повествователя и обозначения предметов. С этой целью используются уменьшительные формы существительных: "Вот вам и приношения, Афанасий Иванович! <...> варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченички. – Бьюсь об заклад, если это сделано не хитрейшими руками из всего Евина рода! сказал попович, принимаясь за товченички и подвигая другой рукою варенички" (Гоголь, "Сорочинская ярмарка"), "... у меня был славный ликерчик, если только не выпили! <...> Но Чичиков постарался отказаться от такого ликерчика" (Гоголь, "Мертвые души"), "Дай арбузик сюда, да того... знаешь? бальзамчику!" Принесли бальзамчику, прошлись они по рюмке-другой, а может, и по третьей..." (Левитов, "Типы и сцены сельской ярмарки"), "Да, вот есть у меня вещица: фермуарчик <...> Николай Артемьевич насупился, прошелся раза два по комнате, достал из бюро бархатный ящичек с "фермуарчиком" и долго его рассматривал и обтирал фуляром" (Тургенев, "Накануне"), " – Прикажите только чемоданишко мой туда стащить да вот эту одёженку, – прибавил он, снимая с себя свой балахон.

– Очень хорошо, Прокофьич, возьми же их шинель. Прокофьич, как бы с недоумением, взял обеими руками базаровскую "одёженку" и, высоко подняв ее над головою, удалился на цыпочках" (Тургенев, "Отцы и дети"), " – ... я ведь из шкапика <...> –

Он отворил ключом "шкапик", налил рюмочку; выпил, потом шкапик запер и ключ опять в карман положил" (Достоевский, "Братья Карамазовы"), " – Ну-ка, барин, моей тюрьки, – сказал он, присаживаясь на колени перед чашкой. Тюрька была так вкусна, что Левин раздумал ехать домой обедать" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

В повествовании отражаются и другие предметные обозначения из речи персонажа: "... оставляют на муку в этой проклятой конуре" – "По коридору и за стенами конуры..." (Лесков, "Некуда"), " – А я, брат, в оазис, к Фомушке да Фимушке. Он поплелся, прихрамывая и пошатываясь, в "оазис" (Тургенев, "Новь"), "На пороге флигелька бригадир снова обратился ко мне с прежней екатерининской улыбкой: не угодно ли, мол, мне пожаловать в его апартамент? Вошли мы в этот "апартамент" (Тургенев, "Бригадир"), " – Милости прошу в мою берлогу, – сказал Персюков, вводя своего гостя в небольшую уютную комнату. <...> Иван Петрович внимательно оглядел берлогу" (Куприн, "Негласная ревизия").

В повести Гоголя "Шинель" предмет имеет двойное наименование: "Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом". Слово переходит в речь повествователя: "Петрович взял капот...", "Неизвестно, каким образом в департаменте все вдруг узнали, что у Акакия Акакиевича новая шинель и что уже капота более не существует", "<...> уже известный читателю капот".

Прямое цитирование слов персонажа в речи повествователя – один из распространенных приемов сближения повествования и диалога в "Мертвых душах" Гоголя. В повествование проникают разнохарактерные слова, принадлежащие разным персонажам: " – Я хотел было поговорить с вами об одном дельце <...> Собакевич слегка принагнул голову, приготовляясь слышать, в чем было дельце", "... когда полицеймейстер вспомнил было о нем и, сказавши: "А каково вам, господа, покажется вот это произведенье природы?" – подошел было к нему с вилкою вместе с другими, то увидел, что от произведенья природы оставался всего один хвост", "... – Позволь, душа, я тебе влеплю один безе <...> Ноздрев был так оттолкнут со своими безе, что чуть не полетел на землю...".

Широко распространено прямое цитирование в произведениях Тургенева.

В повествовании отражаются и цитаты другого типа. Они обращены к ситуации речи, в тексте не отраженной, то есть уже не

связаны с прямой речью непосредственно. Чужое слово вводится разными способами. В одних, широко распространенных случаях, чужое слово сопровождается указанием на его цитатный характер типа: *по словам, как говорил, как выражался* и т.п.

Рассказ о персонаже ориентируется на словоупотребление этого персонажа, мотивировки поступков, мнения, самохарактеристики выражены в формах речи, ему свойственных: "Одна очень любезная дама, – которая приехала вовсе не с тем чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге, вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги, – не вытерпела, однако же, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах, для того именно, чтобы почтмейстерша не забрала в самом деле слишком много себе в голову", "он был остряк, цветист в словах и любил, как сам выражался, уснастить речь. А уснащивал он речь множеством разных частиц <...>, уснащивал он речь тоже довольно удачно подмаргиванием, прищуриванием одного глаза, что все придавало весьма едкое выражение многим его сатирическим намекам" (Гоголь, "Мертвые души"), "Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был грипп, как она говорила", "Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета cuisse de nymphe effrayée, как он сам говорил, в чулках и башмаках" (Л.Толстой, "Война и мир"), "он не скупясь давал деньги на учителей, гувернеров, на одежду и прочие нужды детей; но терпеть не мог, как он выражался, "няньчиться с писклятами" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "Это была женщина высокая, с темными бровями, солидная и, как она сама себя называла, мыслящая" (Чехов, "Дама с собачкой").

В некоторых случаях персонаж описан при помощи слов, принадлежащих другому персонажу: "Иногда злая старуха <...> становилась под навес и "лаялась", как выражался Хорь, со всеми проходящими" (Тургенев, "Хорь и Калиныч"), "К великой досаде Антона, надевшего вязаные белые перчатки, чай подал приезжей барыне не он, а наемный камердинер Лаврецкого, не понимавший, по словам старика, никаких порядков", "она понравилась Марфе Тимофеевне за то, что, по ее словам, очень вкусно молилась", "Марфа Тимофеевна, распустив ленты чепца и покраснев, начала ему жаловаться на своего партнера Гедеоновского, который, по ее словам, ступить не умел" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "Он взглянул на нее, она отвечала ему странным взглядом, "русалочным", по его выражению..." (Гончаров, "Обрыв"), "Князь не то чтобы задыхался, а, так сказать, захлебывался от прекрасного сердца", как выразилась об этом

на другой день утром Аделаида, в разговоре с женихом своим, князем Щ." (Достоевский, "Идиот").

При помощи цитат передается коллективная точка зрения и оценка персонажа или события, общественное мнение: "выслужил он, как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморрой в поясницу" (Гоголь, "Шинель"), "Так обе дамы и остались во взаимном нерасположении, по выражению городского света" (Гоголь, "Мертвые души"), "Пете было весело оттого, что, уехав из дома мальчиком, он вернулся (как ему говорили все) молодцом-мужчиной", "Приехала известная, как la femme la plus séduisante de Petersbourg, молодая, маленькая княгиня Болконская" (Л.Толстой, "Война и мир"), "опять начали ходить с заднего крыльца приказчики, бурмистры, простые мужики к "старой колотовке", – так прозывали ее дворовые люди" (Тургенев, "Дворянское гнездо"). Цитаты передают и самохарактеристики персонажа: "Когда ей велят причесаться, вымыться и одеться в воскресенье, так она, по словам ее, точно в мешок зашита целый день" (Гончаров, "Обрыв").

На чужое слово указывают глаголы *назвать, называть* и подобные. Так передаются оценки и самооценки персонажей: "Здесь почтмейстер вскрикнул и хлопнул со всего размаха рукой по своему лбу, назвавши себя публично при всех телятиной", "подвергнулись сильным нареканиям от своих же товарищей, обругавших их бабами и юбками, именами, как известно, очень обидными для мужеского пола" (Гоголь, "Мертвые души"), "в гостях жена никогда с ним не говорила, а дома, в минуты нежности, называла его своим поросеночком" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "... самую младшую, Касю ... дразнил "младенцем" и "цыпленочком" (Куприн, "Молох"). Так вводятся и другие обозначения и оценки: "Дама называла это "русским великосветским бебеизмом..." (Лесков, "Шерамур"), "жил он скучно (работать ему мешала какая-то болезнь, которую он называл то грызью, то глистами" (Чехов, "Новая дача").

В повествование вводятся и более развернутые отрезки высказываний, которые предваряют глаголы, пересказывающие содержание чужой речи и указывающие на ее характер: "Между тем Федосья Кузьминишна положила во что бы то ни стало сбыть с рук эту проклятую чухонку, которая в людях срамит, а дома какие-то чудеса делает" (В.Одоевский, "Саламандра"), "он провел около получаса почти наедине с Лизой, несмотря на то, что мать ей еще накануне советовала не быть слишком фамильярной с человеком "qui a un si grand ridicule", "Марья Дмитриевна пригласила его откушать чаю", "Он начал ходить взад и вперед,

беспрестанно отталкивая ногами и руками попадавшиеся ему детские игрушки, разные женские принадлежности, он позвал Жюстину и велел ей убрать весь этот "хлам" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "... иронически поздравил себя "с формальным поступлением в селадоны" и отправился к себе в комнату" (Тургенев, "Отцы и дети"), "Дементий Васильич непременно хотел по этому случаю "кое-кого взбрызнуть" или "пострекать", "Эту девочку старушка совсем забрала к себе жить и обещала отказать ей по смерти своей и избу, и корову, и "все богатейство" (Лесков, "Юдоль"), "Жених с невестой, не поминая более о деревьях, обсыпающих их мраком и меланхолией, делали планы о будущем устройстве блестящего дома в Петербурге, делали визиты и приготавливали все для блестящей свадьбы", "Повсюду проклинали анафемой Бонапартия, и в Москве только и толков было, что о предстоящей войне" (Л.Толстой, "Война и мир").

Отголоски речи персонажей проникают в повествование, минуя ситуацию речи и указание на принадлежность персонажу, чужое слово не вычленяется из речи повествователя и угадывается лишь благодаря своей специфичности. Это может быть обозначение персонажа, предмета: "При людях была она бессловесна, а дома, возле маиньки и приживалок, зла и сверлива, как буравчик...", "маинька новобрачной на этот раз одержала полный верх" (Достоевский, "Скверный анекдот"), "А Федор Павлович, проводив сынка, остался очень доволен" (Достоевский, "Братья Карамазовы"), "Зато Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и уставился на студентика, который осмеливается не разделять его "опасений" (Тургенев, "Новь"), "Гриб удивительной величины или чрезвычайной малости приносился птичницей к матушке-енаральше; им изволили любоваться и ехали далее" (Герцен, "Кто виноват?").

Иногда однотипные речевые средства нагнетаются, специфически окрашивая относительно развернутый фрагмент текста: "Перебирать все эти пухленькие ножки, натягивая на них чулочки, брать в руки и окунать эти голенькие тельца и слышать то радостные, то испуганные визги; видеть эти задыхающиеся, с открытыми, испуганными и веселыми глазами лица, этих брызгающихся своих херувимчиков было для нее большое наслаждение" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

В ряде случаев прямая речь персонажа отсутствует в произведении, персонаж не раскрывается в диалоге, тем не менее повествование испытывает на себе влияние "чужой" речи.

Примером такого рода соотношений между прямыми и непрямыми формами чужой речи может быть рассказ Бунина

"Господин из Сан-Франциско" (Краснянский 1972, 28), в котором речь персонажа сводится к минимуму. В то же время повествование отражает слова и оценки персонажа, не находящие опоры за его пределами: "А когда "Атлантида" вошла наконец в гавань, привалила к набережной своей многоэтажной громадой, усеянной людьми, и загрохотали сходни, – сколько портье и их помощников в картузах с галунами, сколько всяких комиссионеров, *свистунов мальчишек* и *здоровенных оборванцев* с пачками цветных открыток в руках кинулись к нему навстречу с предложением услуг! И он ухмыльнулся этим оборванцам, идя к автомобилю...".

Оставляют свой след в повествовании не только действующие лица, но и лица, только упоминаемые в авторском повествовании. Таковы многочисленные вкрапления чужой речи в предыстории Лаврецкого и Лизы в "Дворянском гнезде" Тургенева: "Старик особенно не жаловал Вольтера да еще "изувера" Дидерота, хотя ни одной строчки из их сочинений не прочел", "он давно злился на сына и обрадовался случаю пристыдить петербургского мудреца и франта".

Одна из разновидностей таких цитат – некоторые собственные имена, отражающие точку зрения персонажей, не принимающих участия в действии: "он не пропускал случая запустить словечко о своем "Володьке" какому-нибудь важному лицу" (Тургенев, "Дворянское гнездо"), "Старик догадался наконец, что дело не идет на лад и поместил своего Андрюшу в пансион" (Тургенев, "Накануне").

Принадлежность цитатных вкраплений определенному лицу специально не акцентируется. Отголоски чужой речи могут быть непосредственно не связаны ни с ситуацией речи, ни с определенным субъектом. Иногда чужое слово четко противостоит речи повествователя. Как средство обозначения персонажей и предметов используются иноязычные слова, профессиональные термины и т.п.: "Он стоял на квартире у куконы Катиньки, вдовствующей после двух мужей: капитана де-почт и капитана де-тырк <...> Соболезнуя о раненом постояльце своем, она посылала к нему почти всякий день разных дульчецов и плацинд, то с бараниной, то с миндалем на меду" (Вельтман, "Приключения, почерпнутые из моря житейского"), "Все посетители вод, всех наций, обыкновенные и самые знатные, стекались посмотреть на "une vielle comtesse russe, tombée en enfance", которая уже проиграла "несколько миллионов" (Достоевский, "Игрок"), "Фюрст Щербацкий замт гемалин унд тохтэр, и по квартире, которую заняли, и по имени, и по знакомым, которых они нашли, тотчас же кристаллизовались в свое определенное и предназначенное им место"

(Л.Толстой, "Анна Каренина"). Цитаты отражают особенности произношения, характерные для изображаемой среды или персонажа: "На другой день рано утром перед крыльцом дворового "флигеря" стояла разъезжая тележка", "...кончилось тем, что Ильич надел-таки на себя почти все одеяние своего семейства, оставив только кацавейку и тухли..." (Л.Толстой, "Поликушка"), "... разговаривали <...> с <...> разносчиком, продавцом "пельцинов, лимонов хоро-о-ших", милым человеком и балагуром" (Тургенев, "Стук... стук... стук...").

Одна и та же цитата, повторяясь, вводится по-разному. С указанием на источник: "Но Кити в каждом ее движении, в каждом слове, в каждом небесном, как называла Кити, взгляде ее, в особенности во всей истории ее жизни <...>, во всем узнавала то, "что было важно" и чего она до сих пор не знала", без указания на источник: " – <...> сказала мадам Шталь, поднимая на него свои небесные глаза, в которых Кити заметила неудовольствие" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Прямая речь дает два отражения, при одном из которых есть указание на цитатный характер слова, при другом – нет: "Бурмистр у меня молодец <...>, государственный человек", "Этот, по словам Аркадия Павлыча, государственный человек был роста небольшого...", "Я и сам был не прочь убедиться на деле в отличных качествах государственного человека – Софрона" (Тургенев, "Бурмистр").

Разные цитаты из речи одного персонажа также оформляются по-разному. В отрывке из "Мертвых душ" Гоголя вслед за скрытой цитатой идет явная цитата, соотнесенная с речью персонажа: "Около четверти часа с лишком провозился он с кузнецами, покамест сладил, потому что кузнецы, как водится, были *отъявленные подлецы*, и, смекнув, что работа нужна к спеху, заломили ровно вшестеро. Как он ни горячился, называл их мошенниками, разбойниками, грабителями проезжающих, но кузнецов ничем не пронял" – "все было готово <...>, и *разбойники* кузнецы отправились, пересчитав полученные целковые и пожелав благополучия".

Явная цитата может быть окружена однотипными скрытыми цитатами. Таковы слова с уменьшительными суффиксами в авторской характеристике Маниловых. Они окружают слово *ротик*, пришедшее из прямой речи персонажа: "Несмотря на то, что минуло более восьми лет их супружеству, из них все еще каждый приносил другому или кусочек яблочка, или конфетку, или орешек и говорил трогательно-нежным голосом, выражавшим совершенную любовь: "Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу

этот кусочек". Само собою разумеется, что ротик раскрывался при этом случае очень грациозно. Ко дню рождения приготовляемы были сюрпризы: какой-нибудь бисерный чехольчик на зубочистку".

Цитаты из речи персонажа не вытесняют слово повествователя, но существуют рядом с ним, так что возникает двойное обозначение одного и того же. Этот прием, как отмечали исследователи, использован Пушкиным: "Однако он был поэт, и страсть его была неодолима: когда на него находила такая дрянь (так называл он вдохновение) <...>" ("Египетские ночи").

При помощи цитат передается самооценка и самохарактеристика персонажа: "... пустился вперед, как он говорил, не вприпрыжку, а "вприхромку" (Тургенев, "Новь"), "Николай Ильич Беляев <...> как-то под вечер зашел к госпоже Ирниной, Ольге Ивановне, с которою он жил, или, по его выражению, тянул скучный и длинный роман" (Чехов, "Житейская мелочь").

Цитата передает точку зрения изображаемой среды, способ называния того или иного лица или предмета, для нее характерный: "... руки полицейских (по-растеряевски "хожалых") тащили за шиворот толпы разных чуек и чемерок...", "... зареченского мастера, или казюка, как называют его мещане" (Г.Успенский, "Нравы Растеряевой улицы"), "После пожара этот заброшенный человек приютился или, как говорят орловцы, "притулился" у садовника Митрофана" (Тургенев, "Хорь и Калиныч"), "Он не хромал, а, по местному выражению, "шкандыбал", то есть на одну, на правую ногу наступал твердою поступью, а с левой подпрыгивал", "В службе Храпон попал в "скачки", то есть верховые пожарной команды в Москву" (Лесков, "Несмертельный Голован"), "Он был слезлив, или, по-кадетски говоря, был "плакса" и "слезомойка" (Лесков, "Кадетский монастырь").

В повествовании сталкиваются два обозначения: одно – идущее от повествователя, другое – принадлежащее персонажу. Удваиваются обозначения людей: "Про соперничество же двух "особ", как выразился прокурор, то есть Грушеньки и Кати, отвечал уклончиво и даже на один или два вопроса совсем не пожелал отвечать" (Достоевский, "Братья Карамазовы"), "С людьми высшего круга, с "реаками", как он выражался, он был крут и даже груб" (Тургенев, "Новь"), "в особенности доставалось "ведьме", то есть Арине Петровне. Но "ведьма" словно чутьем угадывала их занятия" (Салтыков-Щедрин, "Господа Головлевы"), "Граф Канкрин был очень известен по его прежней старательности в ухаживаниях за смазливыми дамочками, или, как он их называл, "жоли-мордочками" (Лесков, "Совместители"). Сосуществуют

разные произносительные формы – литературные и просторечные: "На столе лежал покойник в мундире" – "солдаты, бабы пришли смотреть "упокойника" (Г.Успенский, "Нравы Растеряевой улицы").

Широко используется и двойное обозначение предметов, вещей и т.п.: "Он прикорнул перед клеткой одной из своих канареек, раскрыл дверцы и скомандовал: "На кумпол! Валяй концерт!" Канарейка тотчас выпорхнула, села на кумпол, то есть на голое темя Пунина..." (Тургенев, "Пунин и Бабурин"), "Доктор <...> ему поддакивал, поил больного лимонадом, а для себя просил то трубочки, то "укрепляюще-согревающего", то есть водки" (Тургенев, "Отцы и дети"), "Генерал, отец его, ненавидевший нигилистов, пустил его "по эстетике", как с горькой усмешкой выражался Нежданов, то есть по историко-филологическому факультету" (Тургенев, "Новь"), "...против ворот посреди куртины было вкопано высокое, прямое, гладко выглаженное дерево, которое называли "мачта". На вершине этой мачты был прилажен маленький помостик, или, как его называли, "беседочка" (Лесков, "Зверь"), "рубашка, которую он с истинно ополченским цинизмом сам называет "блошницею" (Салтыков-Щедрин, "Господа Головлевы"), "Описанный коридор разделял комнаты снебилью на две половины, в каждой по четыре каморки, величаемых Татьяною громким именем номеров" (Левитов, "Комнаты снебилью"), "Кулеш, казалось, никогда не поспеет...

– А это не кулеш, а называется реденькая кашка <...> и, бешено озираясь, шваркнул длинную ложку в "реденькую кашку" (Бунин, "Деревня").

Двойное наименование самых разных предметов речи – с указанием на источник одного из них или без него – одна из распространенных особенностей словоупотребления у многих писателей XIX и XX вв.

Обозначение персонажа, идущее от героя, – одно из обозначений в ряду других. В некоторых произведениях возникают пары и цепи обозначений персонажа, связывающие разные субъектные планы: Александр – Александр Федорыч – Сашенька (Гончаров, "Обыкновенная история"). Множественность точек зрения, отраженных в тексте, обусловливает и множественность обозначений определенного персонажа, например, Николая Ростова в "Войне и мире" Л.Толстого, Николая Ставрогина в "Бесах" Достоевского, Мольера в романе Булгакова "Жизнь господина де Мольера" (Александрова 1990, 101-111).

* * *

Повествование отражает не только особенности словоупотребления персонажей, но и приметы речи изображаемой среды. Отдельные фрагменты текста включают в себя специфические лексические элементы.

Слово, характерное для изображаемой среды, вытесняет слово литературного языка: "Изо дня в день, утреннюю и вечернюю зори,гамит, трубит и скачет ловчий по лесу... Вот молодые узнали след, идут вдобор, не гонят по зрячему, стали тверды тропе, перестали скалываться, узнали позов, затвердили голос своего пестуна, привыкли к стойке, – одним словом, ловчий подровнял стаю, а сам узнал голоса, изучил помычку, исследил характер гоньбы каждого новобранца, и вот, к петровским заговеньям, привел их домой на отдых, на поправку" (Е.Дриянский, "Записки мелкотравчатого").

В других случаях слово изображаемой среды сосуществует со своим литературным эквивалентом: "Вот компанство почтенных владимирцев, которые под именами ходебщиков и афеней, с возами, коробами и мешками, гранят по лицу почти всей земли русской <...> Только что отпили православные бородки, распростились и пошли в путь али на конь камурку бусать (в кабак горелку пить)..." (И.Кокорев, "Самовар").

В некоторых произведениях более или менее последовательно выдерживается два ряда параллельных обозначений. Таковы пары слов в "Семейной хронике" и "Детских годах Багрова-внука" Аксакова: "укроп, который там называли "копром"; "бобов же дикого персика, называемого крестьянами бобовником, я нащипал себе целый карман", "гривы, или кулиги, дикого персика", "дикая акация, или чилизник", "длинные крестьянские дроги, или роспуски", "зеленые бески, или синицы", "лавки, называющиеся "нарами". Иногда указывается источник соответствующего слова: "и вот стала появляться настоящая птица, дичь, по выражению охотников", "вода еще была жирна, по выражению мельников".

Двойные обозначения одного и того же предмета речи концентрируются в определенном месте повествования, столкновение двух точек зрения – внешней и внутренней – становится

стержнем некоторых описательных фрагментов: "местами росла тучная высокая трава с бесчисленным множеством цветов, над которыми возносили верхи свои душистая кашка, татарское мыло (боярская спесь), скорлазубец (царские кудри) и кошечья трава (валериана)" (Аксаков, "Семейная хроника"). Таковы же отражения охотничьей лексики в сцене охоты в "Войне и мире" Л.Толстого и в рассказе Лескова "Зверь": "Он уже пять лет прожил на свободе и не сделал еще ни одной "шалости". – Когда о медведе говорили, что "он шалит", это значило, что он уже обнаружил свою зверскую натуру каким-нибудь нападением. Тогда "шалуна" сажали на некоторое время в "яму", которая была устроена на широкой поляне между гумном и лесом, а через некоторое время его выпускали (он сам вылезал по бревну) на поляну и тут его травили "молодыми пьявками" (то есть подрослыми щенками медвежьих собак). Если же эти собаки были так неловки, что медведь мог прорваться "к острову" (то есть к лесу), который соединялся с обширным брянским полесьем, то выдвигался особый стрелок, с длинным и тяжелым кухенрейтеровским штуцером, и, прицелясь "с сошки", посылал медведю смертельную пулю" (Лесков).

В контекстах третьего типа оба способа включения специфического слова сочетаются: "В молодости, в полном здоровье и силе иногда весело бывает порыскать на просторе, по горам и угорьям, по нивам и равнинам, по густым борам <...> то мочажинами по чистой поляне, где чуткая собака делает мертвую стойку на молчанку или белокуприка, которого у нас принято называть нерусским именем дупеля, – то чистокустьем, молодым березняком, где слука, или боровой кулик, самый лакомый кусочек сладкоежек, взвивается перед тобою столбиком со своим особенным, густым свистом и бульканьем, – то, закинув гончих в остров, стоять, притаясь на лазу <...> ясно узнаешь каждую гончую по голосу: вот дошлая заливается плачем, будто боится упустить добычу, вот турка вторит густым ободрительным ревом, вот ширяй отрывисто подхватывает, а мухартая разливается колокольчиком: ай, ай, ай, ай!" (Даль, "Охота на волков").

В очерках С.Максимова "Год на севере" некоторые фрагменты строятся как сводка и переработка рассказов разных местных жителей. Такие фрагменты включают в себя и двойные обозначения, и слова, которые не имеют соответствия в литературном языке: "Вот что сообщили мне: с первыми крутыми осенними ветрами: по востоку (О), полунощнику (NO) и северу (N) – у берегов Белого моря, покрытого уже большими ледяными припаями, начинают показываться стада, юрова лысей, морского зверя из

породы тюленей, каковы: нерпа, или тюлень обыкновенный, лысун, или тюлень гренландский, морской заяц и, реже других, тевяк – тюлень с конской головой <...> Тут самки, называемые утльгами, мечут по одному, редко по два детеныша, называемых бельками, по причине белой шерсти, которою они в то время бывает покрыты. Через месяц белая шерсть выпадает, местами показывается черными пятнами тело; белек превращается в плеханка и в келка, когда шерсть его начинает делаться серою".

Фразеология среды может определять характер повествования в целом. В этом отношении представляет интерес повествование в "Очерках бурсы" Помяловского. Бурсацкий жаргон отражается в них не только в диалогах, но и во многом определяет характер повествования. Иногда жаргонизм имеет перевод, стоящий в непосредственной близости: "Между тем матка (главный камень) летала в воздухе", "В другом месте два парня ломали пряники, то есть, встав спинами один к другому и сцепившись руками около локтей, поочередно взваливали себе на спину друг друга", "На следующей парте Михаил выделывал Богородичен на швычках, то есть он пел благим гласом "Всемирную славу" и в такт подщелкивал пальцами. Тут же Ерундия (прозвище) играл на белендрясах, перебирая свои жирные губы, которые, шлепаясь одна о другую, по местному выражению белендрясили", "Омега выпятил свою лупетку (лицо)". Такие пояснения включаются и в диалог: " – Хорошо. Я скажу ему, чтобы он не смел тебя жучить (строго выслушивать урок)". После такого объяснения слова входят в повествование уже без оговорок: "Проучившись в четырех классах училища по два года, такие делались великовозрастными; эту причину отмечали в титулке ученика (в аттестате) и отправляли за ворота (исключали). В училище было до пятисот учеников; из них ежегодно получали титулку человек сто и более; на смену прибывала новая масса из деревень (большинство) и городов, а через год отправлялась за ворота новая сотня", "один лишь Аксютка щелкает зубами от голода, или, по туземному выражению, у него по брюху девятый вал ходит, в брюхе зорю бьют <...> Бурсаки, зная, что у Аксютки девятый вал в брюхе, бережно припрятывали ломти хлеба и зорко следили за ним".

Некоторые литературные слова имеют несколько жаргонных синонимов и сталкиваются с ними в небольшом контексте: "Теперь также понятно, отчего это в бурсацком языке так много самобытных фраз и речений, выражающих понятие кражи: вот откуда все эти сбондили, сляпсили, сперли, стибрили, объегорили и тому подобные. Наши герои и пошли бондить, ляпсить, переть, тибрить, объегоривать", "Он воровал артистически. Этот

каторжнорожденный не мог стянуть без того, чтобы зло не подшутить над тем, у кого он крал. Когда он забирался в сундук, ляпсил булку, тибрил бумагу, бондил книгу и проч. – где бы другому бежать, а он не то...".

Жаргонизмы в повествовании в некоторых случаях связаны непосредственно с диалогом: " – Да ты молодец!.. я тебя за это жалую смазью... Сатана принял смазь и проговорил...", " – Смазь ему, ребята! – Салазки жениху! – Несчастного окончательно унизили и оскорбили широчайшей смазью и беспощадными салазками".

Некоторые слова многократно повторяются в разных условиях и, в частности, используются в повествовании без перевода и без указания на дистанцию между речью повествователя и персонажей: "Лобов вознес Карася и отчехвостил его на воздусях", "Аксютка со злости загнул какому-то несчастному трехэтажные салазки", "Кроме того, его мучил страх грядущих румян".

При изображении иных стран и народов в речи повествователя отражается словоупотребление, для них характерное. Рассказывая в "Зимних заметках о летних впечатлениях" о французских буржуа, Достоевский пользуется характерными для них словами, комментируя их употребление: "Бесчисленные мужья прогуливаются с своими бесчисленными эпузами под руку, кругом резвятся их милые и благонравные детки... А что ж эпузы? Эпузы благоденствуют, уже сказано. Кстати: почему, спросите вы, пишу я эпузы вместо жены? Высокий слог, господа, вот почему. Буржуа, если заговорят высоким слогом, говорят всегда: epouse. И хоть в других слоях общества и говорят просто, как и везде: ma femme – моя жена, но уж лучше последовать национальному духу большинства и высокого изложения. К тому же есть и другие наименования. Когда буржуа расчувствуется или захочет обмануть жену, он всегда называет ее: ma biche. И обратно, любящая жена в припадке грациозной игривости называет своего милого буржуа: bribri, чем буржуа, с своей стороны, очень доволен. Брибри и мабишь постоянно процветают, а теперь более, чем когда-нибудь". В главе, которая называется "Брибри и мабишь", эти слова широко отражены в речи повествователя, отражающей точку зрения буржуа, наряду с авторскими обозначениями.

В только что рассмотренных произведениях специфическая лексика включается в повествование, книжное в своей основе. Возможен и такой тип построения отдельных фрагментов текста, ориентированных на словоупотребление изображаемой среды, который напоминает сказ.

Эти цитатные включения, привносящие в авторское повествование чужой взгляд на мир, чужую точку зрения, в своем подавляющем большинстве не выходят за пределы небольших отрезков текста, не оформляют зоны определенного персонажа и потому не осознаются как самостоятельный тип повествования, хотя бы и в самом простом его проявлении.

Речевые средства, передающие точку зрения персонажей, в разной степени удалены от ситуации речи. Их судьба определена тем, что чужое слово постепенно освобождается от разного рода указаний на принадлежность конкретному персонажу (типа "как он говорил", "по его словам" и т.п.), на противопоставленность авторскому повествованию (кавычки, которыми испещрены романы Достоевского, а отчасти и Тургенева, несказовые произведения Лескова) и осознается как правомочный представитель чужой точки зрения, не нуждающейся ни в выделении, ни в специальных мотивировках.

Таким образом, повествование испытывает на себе сильное воздействие словоупотребления изображаемых, а иногда и только упоминаемых персонажей, в результате чего граница между речью повествователя и речью персонажа расшатывается.

Несобственно-авторское повествование как способ организации текста или отдельных его фрагментов

В то же время, хотя и значительно реже, чем разрозненные цитаты, в некоторых произведениях писателей XIX в. встречаются развернутые фрагменты текста, ориентированные на словоупотребление изображаемой среды или персонажа, но не соотнесенные непосредственно с ситуацией речи. Фрагменты чужой речи, оторванные от ситуации речи, представляют собой одну из форм несобственно-авторского повествования и выражают определенную, очень существенную для литературы последующего времени тенденцию. Она состоит в стремлении оторвать чужое слово от непосредственной ситуации речи, будь то речь произнесенная или внутренняя, опереться на словоупотребление персонажа и среды при изображении этой среды, минуя ситуацию речи, распространить чужое слово на повествование и описание. На этой основе и формируется несобственно-авторское повествование как самостоятельный тип повествования.

Несобственно-авторское повествование возникает в результате разложения диалога. Развернутый фрагмент текста насыщается явными и скрытыми цитатами из речи персонажа. Так в повести Гоголя "Шинель" описываются покупки Акакия Акакиевича и Петровича: "В первый же день он отправился вместе с Петровичем в лавки. Купили сукна очень хорошего – и не мудрено, потому что об этом думали еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили в лавки применяться к ценам; зато сам Петрович сказал, что лучше сукна и не бывает. На подкладку выбрали коленкору, но такого добротного и плотного, который, по словам Петровича, был еще лучше шелку и даже на вид казистей и глянцевитей. Куницы не купили, потому что была точно дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, которая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу". Две явные цитаты окружены оценками, принадлежащими персонажам. Повествование несет на себе печать не до конца преобразованного диалога.

Еще последовательнее этот принцип осуществлен в главе "Мертвых душ", посвященной Ноздреву. Смена предметов речи сопровождается указаниями "по словам Ноздрева" и оценками, передающими восприятие других персонажей – зятя Мижуева или Чичикова: "Пошли смотреть пруд, в котором, по словам Ноздрева, водилась рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку, в чем, однако ж, родственник не преминул усумниться", "Потом пошли осматривать крымскую суку, которая была уже слепая и, по словам Ноздрева, должна была скоро издохнуть, но года два тому назад, была очень хорошая сука. Осмотрели и суку – сука, точно, была слепая", "кисет, вышитый какою-то графинею, где-то на почтовой станции влюбившейся в него по уши, у которой ручки, по словам его, были самой субтильной сюперфлю, – слово, вероятно, означавшее у него высочайшую точку совершенства", "Потом Ноздрев велел еще принесть какую-то особенную бутылку, которая, по словам его, была и бургоньон и шампаньон вместе", "... была принесена на стол рябиновка, имевшая, по словам Ноздрева, совершенный вкус сливок, но в которой, к изумлению, слышна была сивушица во всей своей силе".

За всеми приведенными цитатами стоит диалог, оставшийся за текстом. Фрагмент, насыщенный цитатами, можно рассмотреть как своего рода преобразование диалога. Кроме того, связь цитат с прямой речью имеет в этой главе открытый характер. Слова из речи Ноздрева ("Бочковатость ребр уму непостижимая, лапа вся в комке", "крепость черных мясов просто наводит

изумление") отражаются в повествовании: "... решился во что бы то ни стало отделаться от всяких бричек, шарманок и всех возможных собак, несмотря на непостижимую уму бочковатость ребр и комкость лап", "осмотрели собак, наводивших изумление крепостью черных мясов, – хорошие были собаки".

Явные цитаты сочетаются со скрытыми, которые включаются в повествование без всяких указаний и оговорок, но воспринимаются как факты чужой речи на фоне многочисленных цитат: "висели только сабли и два ружья, *одно в триста, а другое в восемьсот рублей* <...> Потом были показаны *турецкие* кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: "Мастер Савелий Сибиряков".

Несобственно-авторское повествование, соотнесенное с прямой речью персонажа, имеет своеобразное и редкое преломление в "Обыкновенной истории" Гончарова. Некоторые фрагменты романа, изображающие Александра Адуева и Тафаеву, соотнесены с их словоупотреблением, представляющим собой набор романтической фразеологии: "... порой голова отказывалась думать за других, перо выпадало из рук, и им овладевала та сладостная нега, на которую сердился Петр Иваныч", "Впрочем, он избегал не только дяди, но и толпы, как он говорил. Он или поклонялся своему божеству, или сидел дома, в кабинете, один, упиваясь блаженством, анализируя, разлагая его на бесконечно малые атомы", "На губах блуждает улыбка; видно, что он только лишь отвел их от полной чаши счастья. Глаза у него закроются томно, как у дремлющего кота, или вдруг сверкнут огнем внутреннего волнения", "Явилась семья друзей, и с ними неизбежная чаша. Друзья созерцали лики свои в пенистой влаге, потом в лакированных сапогах" и т.п.

Слово персонажа, отраженное в авторской речи, – не только форма иронии над романтическим штампом (Виноградов 1938, 318-319), которая обостряется контекстным окружением, но и способ изображения персонажа средствами его речи. В этом существенное отличие романтических штампов "Обыкновенной истории" от подобных же штампов, к которым часто прибегает Салтыков-Щедрин, иронически перенося их в сферу изображения, им не соответствующую: "Как ни поглощена была ее мысль воспоминаниями прошлого, но *сердце* ее невольно *вздрогнуло и заколотилось в груди*; она вскочила с места и, *как раненая тигрица,* устремилась на полицмейстера", "Балы следовали за балами, обеды за обедами, и на каждом из них она неизбежно встречала нового помпадура, который так и *пожирал* ее *глазами.* Надежда Петровна чувствовала, что *грудь ее млела и закипала.* Она была в

неописанном волнении; голос ее дрожал; на глазах *блистали* слезы".

В рассказе Лескова "Воительница" повествование окрашено цитатами из речи героини. В одних случаях цитата стоит рядом со своим источником: "Обманул, варвар!" или "обманула, варварка!" бывало только от нее и слышишь, а глядишь, уж и опять она бегает и распинается для того же варвара и для той же варварки...", слова героини сопровождает указание на источник: "Жила она в достатке, одевалась, по собственному ее выражению, "поважно" и в куске себе не отказывала", "... лекарств не принимала и верила в одни только гарлемские капли, которые называла "гаремскими каплями" <...>". Начало и конец рассказа связаны повторяющейся оценкой, которая сначала предстает как факт прямой речи героини: " – На свете я живу одним-одна, одною своею душенькой, ну а все-таки жизнь, для своего пропитания, веду самую *прекратительную*", а затем отражается в авторском повествовании: "Через месяц дали мне знать из больницы, что Домна Платоновна вдруг окончила свою *прекратительную* жизнь". Между речью персонажа и ее отражением в речи повествователя существует большой разрыв. Само слово *воительница* появляется сначала в речи персонажа, также в начале произведения, а в речи повествователя – в конце: "Вижу: моя воительница совсем сбрендила: распалась и угасла в час один", "Так я и оставил мою воительницу в этом убитом положении".

Помимо отдельных цитат из чужой речи, в некоторых произведениях за более или менее развернутыми фрагментами текста стоит рассказ персонажа. Один из фрагментов текста представляет собой собственно рассказ, другие – речь автора, насыщенную цитатами из рассказа персонажа. Повествование такого характера входит в состав некоторых произведений Лескова. Изложение рассказа представляют собой некоторые фрагменты "Печерских антиков". Часть главы тридцать пятой содержит отражения речи дьячка Константина, или Котина, прозванного Ломоносовым: "Труд Ломоносова состоял в том, что все летнее время, пока Киев посещается богомольцами, или, по произношению Котина, "богомулами", он вставал до зари, садился у церковной оградочки с деревянным ящичком с прорезкою в крышке и "стерег богомулов". <...> "Богомул" (в собирательном смысле) идет по Киеву определенным путем, как сельдь у берегов Шотландии, так что прежде "напоклоняется усім святым печерским, потім того до Варвары, а потім Макарию Софийскому, а потім вже геть просто мимо Ивана до Андрея и Десятинного и на Подол. <...> Он сидел здесь на водоразделе течения и "перелавливал богомулов", так

что они не могли попадать к святыням Десятинной и Подола, пока Котин их "трохи не вытрусит". Делал он это с превеликою простотою, тактом и с такою отвагою, которою даже сам хвалился". Вслед за этим фрагментом, где цитаты из речи дьячка то сгущаются, то разрежаются, идет его прямая речь. В главе двадцать второй со слов отрока Гиезия излагается его предыстория. И здесь повествование насыщено отголосками речи персонажа.

Рассказ Лескова "Шерамур", написанный от первого лица, лица писателя, содержит три больших фрагмента, пересказывающих чужу речь: речь "литературного Немо", Шерамура и посланного Шерамуром человека. Если речь литературного Немо представляет собой в основном диалог с Шерамуром, то пересказ речи Шерамура и его посланца включает в себя отдельные цитаты из речи Шерамура.

Повествование от лица автора, насыщенное отголосками чужой речи, не менее характерно для Лескова, чем рассказ подставного рассказчика. В произведениях Лескова, где первое лицо принадлежит писателю ("Печерские антики", "Юдоль", "Отборное зерно", "Продукт природы", "Дама и фефела"), отражены слова разных персонажей или изображаемой среды. Вкрапления чужой речи колеблются от отдельных слов до более или менее развернутых отрезков. Часть слов сопровождается переводом.

Наряду с обычными для лесковских рассказов составными элементами – авторским, писательским повествованием от первого лица и сказом, некоторые рассказы Лескова включают фрагменты, отколовшиеся от сказа и представляющие собой отражения чужой речи в книжном авторском повествовании. Эти фрагменты образуют промежуточное звено между авторским рассказом и собственно сказом.

В "Тупейном художнике" замкнутый и четко оформленный сказ появляется не сразу, ему предшествует повествование смешанного характера. Вслед за фразой, указывающей на начало рассказа, идет не прямая речь, а слова героини, растворенные в авторской речи: "Тут я от нее и услыхал историю "Тупейного художника".

Он был собрат нашей няне по театру; разница была в том, что она "представляла на сцене и танцевала танцы"; а он был "тупейный художник", то есть парикмахер и гримировщик, который всех крепостных артистов графа "рисовал и причесывал". Но это не был простой банальный мастер с тупейной гребенкой за ухом и с жестянкой растертых на сале румян, а был это человек с и д е я м и, – словом х у д о ж н и к".

Этот же ход повторяется и дальше: "Вот один из таких рассказов о тупейщике Аркадии, чувствительном и смелом молодом человеке, который был очень близок ее сердцу.

Аркадий "причесывал и рисовал" одних актрис. Для мужчин был другой парикмахер, а Аркадий, если и ходил иногда на "мужскую половину", и то только в том случае, если сам граф приказывал "отрисовать кого-нибудь в очень благородном виде".

Слова героини вкраплены в авторское повествование, книжное и по строю, и по своему лексическому составу, и вводятся двумя способами, отличающимися разной степенью связанности с прямой речью – как собственно цитата и как цитата, сопровождаемая ссылкой на рассказчицу. Этим последним способом включаются не только отдельные слова, но и развернутые, достаточно самостоятельные отрезки текста: "Граф же, по словам Любови Онисимовны, был так страшно нехорош, через свое всегдашнее зленье, что на всех зверей сразу походил. Но Аркадий и этому зверообразию умел дать, хотя на время, такое воображение, что когда граф вечером в ложе сидел, то показывался даже многих важнее.

А в натуре-то графа, к большой его досаде, именно и недоставало всего более важности и "военного воображения". И вот, чтобы никто не мог воспользоваться услугами такого неподражаемого артиста, как Аркадий, – он сидел "весь свой век без выпуска и денег не видал в руках отроду". А было ему тогда уже лет за двадцать пять, а Любови Онисимовне шел девятнадцатый год".

Повествование то приближается к прямой речи героини, то удаляется от нее, свободно включая в себя не только слова героини, но и авторские комментарии: "Граф был очень обрадован неожиданным вызовом девушки исполнить роль и, получив от режиссера удостоверение, что "Люба роли не испортит", ответил:

– За порчу мне твоя спина ответит, а ей отнеси от меня камариновые серьги.

"Камариновые же серьги" у них был подарок и лестный и противный. Это был первый знак особенной чести быть возведенною на краткий миг в одалиски владыки. За этим вскоре, а иногда сейчас же, отдавалось приказание Аркадию убрать обреченную девушку после театра "в невинном виде святою Цецилией", и во всем белом, в венке и с лилией в руках стилизованную innocence доставляли на графскую половину".

Непрерывность смешанного повествования, в котором представлены не только формы словоупотребления героини, но и средства, далекие от него (как в только что приведенном отрывке),

разрушается либо авторскими отступлениями, либо прямой речью героини, которая постепенно подготавливает переход к чистому сказу. Повествование, передавая рассказ, полностью от него не отрывается. Он постоянно присутствует за повествованием и прорывается в него не только в виде отдельных цитат, но и форме прямой речи.

Смешанное повествование занимает лишь часть рассказа. Как только предыстория кончается, все действующие лица охарактеризованы и начинается действие, меняется и повествователь, и форма повествования. Смешанные формы речи уступают место сказу, а автор, пересказывающий чужую речь, – самой рассказчице. Этот переход происходит без каких бы то ни было формальных указаний – указание на то, что повествование идет от лица рассказчицы, появляется только в конце восьмой главы, хотя уже большая часть седьмой построена в форме сказа, появление которого угадывается по самим формам речи. Две разные манеры резко сталкиваются в начале седьмой главы. Начатая сложной книжной фразой, в которую вкраплены слова героини, она затем заполняется сказом: "Деревенский же брат графа был еще некрасивее городского и вдобавок в деревне совсем "заволохател" и "напустил в лицо такую грубость", что даже сам это чувствовал, а убирать его было некому, потому что он ко всему очень скуп был и своего парикмахера в Москву по оброку отпустил, да и лицо у этого второго графа было все в больших буграх, так что его брить нельзя, чтобы всего не изрезать. Приезжает он в Орел, позвал к себе городских цирульников и говорит...".

Смешанные формы повествования используются и в конце рассказа, где небольшой фрагмент авторского повествования приобретает сказовый строй и сохраняет связь с манерой речи рассказчицы и непосредственно с ее словами: "Любовь Онисимовна письмо сейчас же сожгла на загнетке и никому про него не сказала, ни даже пестрядинной старухе, а только всю ночь Богу молилась, нимало о себе слов не произнося, а все за него, потому что, говорит, хотя он и писал, что он теперь офицер, и со крестами и ранами, однако я никак вообразить не могла, чтобы граф с ним обходился иначе, нежели прежде.

Просто сказать, боялась, что еще его бить будут.

Наутро рано Любовь Онисимовна вывела теляток на солнышко и начала их с корочки из лоханок молочком поить, как вдруг до ее слуха стало достигать, что "на воле", за забором, люди, куда-то поспешая, бегут и шибко между собою разговаривают.

– Что такое они говорили, того я, – сказывала она, – ни одного слова не расслышала, но точно нож слова их мне резали сердце".

Колебание субъектов речи и типов повествования происходит на протяжении всего рассказа и отчасти мотивируется тем, что рассказчик-автор воспроизводит не непосредственно развертывающийся рассказ, а то, что он слышал когда-то давно.

Рассказ Оноприя Перегуда в "Заячьем ремизе" предваряет большой фрагмент повествования (II, III, IV главы), который представляет собой авторский пересказ его речи, опирающийся на его слова и предваренный таким самооправданием: "Прошу меня не судить за то, что здесь его и мои слова будут перемешаны вместе".

Повествование колеблется между экспрессивными конструкциями разговорной речи и развернутыми книжными построениями, между фрагментами текста, максимально приближенными к речевому обиходу персонажа, в котором причудливо сплетены украинизмы, церковнославянизмы и канцеляризмы, и отрезками, относительно свободными от этих средств: "В обхождении с властными людьми дедушка Опанас был весьма благоискусен, особенно с теми, которые этого стоили; но при этом оставаясь с людьми одной своей "верной природы", Перегуд не скрывал, что он искренно поважал только одно доброе казачество, и для того хранил до них такую верность и вежливость, что завладел всею перегудинскою казачиною и устроил так, что все здешние люди не могли ни расплыться по сторонам, ни перемешаться глупым обычаем с кем попадя. Опанас Опанасович закрепостил их за собою и учинился над ними *паи*, еще где до Катериных времен! Так это сделал Перегуд еще при той казацкой старине, про которую добрые люди груди провздыхали и очи проплакали. И сделал он все это за помощию старшин так аккуратно, что все перегудинские казаки и не заметили "чи як, чи з якого повода" их стали писать "крепаками", а которые не захотели идти для дідуси на панщину, то щобы они не сопротивлялись, их – пожалуйте, – на панском дворе добре прострочили, некоторых российскими батогами, а иных родною пугою, но бысть в тіх обоих средствах и ціна и вкус одинаковы".

Приметы речи Перегуда то разрежаются, то сгущаются: "Сначала здесь ничего не было, а потом стоял только млын, или по-российски "мельница". *Знаете*, песенку по-малороссийски спивают <...>". Отражения речи персонажа в рассказе о нем появляются еще до того, как автор указывает на их источник: "От роду Перегуду было лет за шестьдесят; он был "очень здоров",

крепкого сложения, "присадковатой фигуры" и "круглого лица", "як добра каунка", то есть арбуз".

Одно из любимых выражений Перегуда "поза рожи" появляется в конце рассказа, в авторском повествовании о персонаже без обычных в таком случае кавычек: "Он вдруг надулся, сделал угрюмую позу рожи...", "он делал кисловатую позу рожи и говорил", ср. в прямой речи: "и вся поза рожи у ней самая приятная", "а поза рожи разбойничья", "поза рожи самоужаснейшая".

Вкрапления чужой речи могут быть лишь отголосками сказа, который остается за текстом произведения. Так, например, строится рассказ "Старинные психопаты", который, по словам Лескова, основан на малороссийских преданиях, фрагменты которых включаются в авторскую речь: "В апартаментах он вел себя барином и европейцем, щеголял прекрасными манерами, отличным знанием языков и острою едкостью малороссийского ума. "Бо був собі шутковатій, и знав усе по-хрянцузьски и по-вложски и на усі языки умів віхвалыть Господа. Але тылько до того був лінивый", "У него, как у настоящего психопата, многое бестолковое соединялось с хитрым и было так "пересыпано", что "не можно було добрать, що він вередуе".

Сложнее обстоит дело в "Левше", где нет прямых указаний на смену субъекта повествования, хотя стилистически переход от сказа к формам книжного повествования, в котором растворены фрагменты речи рассказчика, выражен совершенно отчетливо.

По наблюдениям В.В.Виноградова, "уже с четвертой главы в последовательно раскрывающуюся структуру повествования начинают врываться такие ноты, такие словесные образования и конструкции, которые ведут не к тульскому рассказчику, а непосредственно к писателю". "Они все напрягаются, растут, прерываясь иногда сказовыми цитатами. Образ, включенный в строй авторского повествования, теперь становится цитатой. В этом случае он уже не форма повествования, а авторский прием "иронического" освещения той литературной действительности, в которой "живут" персонажи" (Виноградов 1959, 127).

Сказ как повествовательное единство разлагается, утрачивая свою основную задачу – создать иллюзию произносимой речи, и выделяет из себя промежуточную форму, которая представляет собой двуплановое цитатное повествование, обладающее большой подвижностью и в использовании чужой речи, которая может достигать большой концентрации, и в использовании авторской речи. Обнажается и четкая ориентация этих фрагментов на "чужое слово", которое вырывается из своей естественной среды и

переносится в среду, резко отличную и в стилистическом, и в оценочном отношении. Сказ становится основой для формирования нового типа повествования, поскольку отражения чужой речи в книжном авторском повествовании можно рассматривать как один из зародышей несобственно-авторского повествования, которое еще не отделилось от сказа, не приобрело самостоятельности, а существует пока еще в его лоне, выполняя сходную с ним задачу – передать чужую речь.

В то же время отголоски чужой речи могут быть и не связаны с ситуацией речи. Такие вкрапления есть, как уже говорилось, в "Заячьем ремизе". С этой точки зрения интересны и многие другие рассказы Лескова, где чужая речь вводится в виде обширных цитат или отдельных слов и отрезков текста, отграниченных от авторского повествования кавычками, но без указания на субъект речи. Иногда их легко соотнести со словоупотреблением определенного персонажа, тем более что в тексте могут появляться и непосредственные указания на его словоупотребление, но они не связаны с ситуацией речи.

В рассказе "Фигура" отдельные слова персонажа в повествовании о нем появляются еще до появления его прямой речи, иногда с отсылкой к словоупотреблению персонажа, иногда без нее. За цитатами, которые последовательно используются на протяжении сравнительно большого отрезка текста, угадывается рассказ Фигуры о самом себе. Слова персонажа сопровождаются переводом, повествование как бы удваивается, настолько существенно автору слово персонажа о себе самом или мнение среды о нем: "Он имел огромный рост и атлетическое сложение: волосы у него были густо коричневые, почти без проседи, но усы "сивые". По собственному его выражению, он "сивив з морды – як пес", то есть седел, начиная не с головы, а с усов – как седеют старые собаки", "Жил Фигура совершенным, настоящим подгородным мужиком, на предместии Куриневке, "у своей господи", то есть в собственной усадьбе и при собственном хозяйстве...", "Христя была "безродны сыротина", а у Фигуры (правильно Вигуры) хотя и были родственники <...>, но наш куриневский Фигура с этими Вигурами никаких сношений не имел – "бо воны з панами знались", а это, по мнению Фигуры, не то что нехорошо, а "якось – не до шмыги" (то есть не идет ему)".

Речь Фигуры и речь среды, к которой он принадлежит, однородны, их отражения сосуществуют в повествовании и сочетаются в небольших фрагментах текста: "Перекупки подольского Житного базара знали, что "проть Хвыгуры вже не учкнешь". – то есть лучше его ни у кого не достанешь, – но он не любил продавать

кабак, как какой-нибудь мужлан, не затешется, а воспользуется Божьим временем по-благородному. Приятелей в комнату, да графинчик на стол, да сырку, да колбаски, да трубочки с жукетцем, да наливочки им эдак домашней, наливочки, малиновочки – веселей, стало быть, причины к разговорцу да к улыбочке... Ан не тут-то было: наберутся к тебе в комнату оборванцы разные с целой волости, да как заревут в горла-то свои волчьи, так, ей-Богу, аппетит весь и отобьют. Так где уж там становому по ярмарке ходить да волненье народных страстей усмирять... Так неужто становой, вместо того чтобы в благородном разговоре с приятелями отвести утружденную душу, должен по ярмарке ходить да об какого-нибудь, прости Господи, пьяного галмана белые руки обколачивать?.. Понадобятся еще без того на другие дела барские руки!..".

При изображении определенной среды также появляются фрагменты текста, отражающие не только специфическую лексику, но и строй речи. В повести Д.Григоровича "Деревня", которая, по словам Тургенева, была "по времени первой попыткой сближения нашей литературы с народной жизнью", сменяются разные способы изображения: в литературном ключе изображаются не только барин, жена управляющего, но и главная героиня, Акулина, деревенские же персонажи повести показаны в другом, просторечном ключе. Крестьянские слова отражаются не только в диалогах или развернутых рассказах некоторых персонажей, но и в самом повествовании. Это отдельные вкрапления в книжную по строению фразу: "ей следовало еще отправиться до венца на кладбище, чтобы помолиться над могилою родителей, или, как выражаются в простонародье, "поплакать голосом". Кроме того, отдельные фрагменты строятся в народно-разговорном ключе и противостоят книжному повествованию: "Много разных разностей говорилось на засидках у Домны. Бабий язык, как известно, и смирно лежит, а уж как пойдет вертеться, как придет ему пора, – так что твои три топора – и рубит, и колет, и лыки дерет! Примерно, хоть тетка Арина уж как начнет раздобаривать, так нагородит такого, что и ввек речи ее в забыть нейдут. Иной раз так настращает, что все только и знают – крестятся да исподлобья на стороны поглядывают; про девок и говорить нечего: мертвец-мертвецами сидят – хоть в гроб клади! Куда мастерица была всякое диво размазать". Такие замкнутые фрагменты текста стилистически противопоставлены своему окружению.

Кроме того, несобственно-авторское повествование находит применение в произведениях, где его поддерживают другие характерологически окрашенные типы повествования: косвенная и

несобственно-прямая речь. Таково несобственно-авторское повествование в романах Мельникова-Печерского "В лесах" и "На горах", опирающееся на словоупотребление изображаемой среды, в большей своей части купеческой, отчасти церковной, при изображении хлыстовского корабля – хлыстовской.

Специфическая фразеология разного происхождения приходит в повествование и как отголосок преданий, и как отголосок речи действующих лиц. В значительной своей части она представляет собой устойчивые формулы, применяющиеся в той или иной среде для обозначения разных реалий и ситуаций, для объяснения происходящего и т.п.: "С поникшими головами и сокрушенным сердцем слушали Луповицкие сестрицу свою, затрубившую в трубу живогласную, возглашавшую златые вещания, чудоносные, цельбоносные" ("На горах"), "Врагу действующу, согрешили и старцы честные. Первым согрешил сам игумен, глядя на него – Михей со Спиридонием. Паломник укрепился, не осквернил уст своих рыбным ядением" ("В лесах").

Особое место среди произведений, в которых использовано несобственно-авторское повествование, занимает "Двойник" Достоевского (Виноградов 1976, 128-129). Изображение внешнего мира в некоторых фрагментах вбирает в себя слова и оценки персонажа: "Через минуту послышались опять чьи-то шаги... На этот раз проходил известно кто, то есть шельмец, интригант и развратник, проходил по обыкновению своим подленьким частым шажком, присеменивая и выкидывая ножками так, будто бы собирался кого-то лягнуть".

Более того, рассказ о самом персонаже строится так, как если бы герой рассказывал о себе, и включает его самооценки, его любимые словечки: "Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей. Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь – даже странно сказать – стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе... Он. господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет".

Для сравнения можно привести живописную косвенную речь персонажа, которая содержит те же словечки и обороты, что и приведенный отрывок, только в значительно более густой

перекупкам "щоб людей не мордовали", а продавал прямо "людям", то есть прямым потребителям".

Эти вкрапления подготавливают прямую речь Фигуры, которая двойственна. В отличие от "Заячьего ремиза", где русские и украинские слова переплетены прочно, в "Фигуре" русское и украинское слово образует как бы два лика рассказчика. Офицер, дворянин рассказывает о своем прошлом в одних формах речи - стремясь придать непосредственность прошедшим событиям, как бы придвинув их к настоящему, воспроизводя при этом и их осмысление; в рассказе известная раздвоенность – непосредственное осмысление событий сопровождается своего рода временной поправкой, ссылкой на тогдашнее состояние духа – в сравнении с теперешним.

Опростившийся дворянин рассказывает о себе в других – украинских формах речи, то есть так, как ему свойственно выражаться теперь: " – А я вместо всего ихнего доброжелания вот эту господку купил... Невелика господка, да добра... Може, и Катря еще на ней буде с мужем господуроваты... Бидна Катруся! Я ее с матерью под тополями Подолинского сада нашел... Мать хотела ее на чужие руки кинуть, а сама к какой-нибудь пани в мамки идти. А я вызверывся да говорю ей <...> Она встала – подобрала Катрю в тряпочки и пишла – каже <...>".

Развернутые фрагменты текста, которые можно воспринять как фрагмент сказа или развернутую прямую речь, отрываются от ситуации речи и становятся фактом повествования. На фоне речи повествователя выделяется замкнутый фрагмент текста, выдержанный в ином стилистическом ключе. Отрывок очерка В.Даля "Петербургский дворник" легко представить себе как фрагмент рассказа от первого лица, или фрагмент внутренней речи персонажа, но здесь он оторван от конкретного момента речи: "В промежутке этих забав, однако ж, Иван и Григорий сделали свое дело, потому что за них никто не работал. До свету встань, двор убери, под воротами вымети, воды семей на десяток натаскай, дров в четвертый этаж, за полтинник на месяц, принеси. И Григорий взвалит, бывало, целую поленницу на плечи, все хочется покончить за один прием, а веревку – подложив шапку – вытянет прямо через лоб, и после только потрет его, бывало рукой. Там плитняк выскреби, да вымети, да посыпь песком; улицу вымети, сор убери; у колоды, где стоят извозчики, также все прибери и снеси на двор; за назем этот колонисты платили, впрочем, охотно Григорию по рублю с воза; вишь, немцам этим все нужно. Тут, глядишь, опять дождь либо снег, опять мети тротуары – и так день за днем. Во все это время и дом стереги и в Часть сбегай

с запиской о новом постояльце; на ночь ляжешь не ляжешь, а не больно засыпайся: колокольчик под самой головой и уйти от него некуда, хоть бы и захотел, потому что и все-то жилье в подворотном подвале едва помещает в себе огромную печь".

Отдельные вкрапления чужих слов подготавливают развернутый фрагмент несобственно-авторского повествования в рассказе Тургенева "Конец Чертопханова": "С самого того дня главным делом, главной заботой, радостью в жизни Чертопханова стал Малек-Адель. Он полюбил его так, как не любил самой Маши, привязался к нему больше, чем к Недопюскину. Да и конь же был! Огонь, как есть огонь, просто порох, – а степенство, как у боярина! Неутомимый, выносливый, куда хошь его поверни, безответный; а прокормить его ничего не стоит: коли нет ничего другого, землю под собой глодает. Шагом идет – как в руках несет; рысью – что в зыбке качает, а поскачет, так и ветру за ним не угнаться! Никогда-то он не запыхается: потому – отдушин много. Ноги – стальные; чтобы он когда спотыкнулся – и в помине этого не бывало! Перескочить ров ли, тын ли – это ему нипочем; а уж умница какая! На голос так и бежит, задравши голову; прикажешь ему стоять и сам уйдешь – он не ворохнется; только когда станешь возвращаться, чуть-чуть заржет: "Здесь, мол, я". И ничего-то он не боится: в самую темять, в метель дорогу сыщет; а чужому ни за что не дастся: зубами загрызет! И собака не суйся к нему: сейчас передней ножкой ее по лбу – тюк! только она и жила. С амбицией конь: плеткой разве что для красы над ним помахивай – а сохрани Бог его тронуть! Да что тут долго толковать: сокровище, а не лошадь!". Вслед за этой характеристикой коня идет указание на ее источник: "Примется Чертопханов расписывать своего Малек-Аделя – откуда речи берутся". И дальше авторское повествование о самом Чертопханове выдерживается в таком же ключе.

Повествователь становится на точку зрения изображаемого персонажа, в результате чего развернутые фрагменты текста уподобляются отрезкам сказа, не только отражая специфическую лексику персонажа, но в известной мере передавая строй его речи. С этой точки зрения показателен фрагмент, рассказывающий о становом, в "Типах и сценах сельской ярмарки" Левитова: "Конечно, становой не такая вещь, чтоб ему самому можно было всякую дрянь разбирать. В пору б только экстренные бумаги успеть подписать да волянчик с приятелем тальиц пяток перекинуть, так и то служащий человек, который, можно сказать, в постоянном напряжении ум свой содержит, а отдыха не знает, и невесть как обрадовался бы такому развлечению. Такой человек небось в

концентрации: "Господин Голядкин, все еще улыбаясь, поспешил заметить, что ему кажется, что он, как и все, что он у себя, что развлечения у него, как и у всех <...> что он, конечно, может ездить в театр, ибо тоже, как все, средства имеет, что днем он в должности, а вечером у себя, что он совсем ничего; даже заметил тут же мимоходом, что он, сколько ему кажется, не хуже других, что он живет дома, у себя на квартире, и что, наконец, у него есть Петрушка".

Слово повествователя, повторяя слово героя о самом себе, подходит к манере речи героя настолько близко, что некоторые фрагменты можно истолковать и как несобственно-прямую речь персонажа, и как несобственно-авторское повествование.

Отражения словоупотребления определенного персонажа приобретают более или менее последовательный характер и становятся способом изображения мира с точки зрения персонажа, образуя в произведении его субъектный план. Если в романах Тургенева рассеяны многочисленные цитаты самых разных действующих и недействующих лиц, то в прозе Чехова отражения чужой речи более или менее четко очерчивают субъектный план определенного персонажа. Развернутые фрагменты рассказа "Попрыгунья" ориентированы на словоупотребление и оценки Ольги Ивановны: "Зажили они после свадьбы *превосходно*. Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила *красивую тесноту* из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных *тряпочек*, кинжалов, *бюстиков*, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе", "... чтобы часто появляться в новых платьях и поражать своими нарядами, ей и ее портнихе приходилось *пускаться на хитрости*. Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили *просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта*".

В рассказе Чехова "Убийство" в повествовании отражены особенности словоупотребления изображаемой среды, своеобразие ее мышления: "... они были *склонны к мечтаниям* и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно", "сын в старости не ел мяса и *наложил на себя подвиг молчания*, считая грехом всякий разговор. Матвей с самого детства боролся с мечтаниями и едва не погиб. На него глядя, *совратилась* и сестра Аглая. Он читал, пел, кадил и постился не для того, чтобы получить от Бога какие-либо блага, а для порядка", "Брат Матвей, приехавший неожиданно из завода и

поселившийся в трактире, как дома, с первых же дней стал нарушать порядок".

Отрываясь от ситуации речи, слова персонажа могут появляться в тексте прежде, чем соответствующий персонаж. Они, в частности, используются в абсолютном начале произведения. Таковы начала некоторых рассказов Чехова: "Папы, мамы и тети Нади нет дома. Они уехали на крестины к тому старому офицеру, который ездит на маленькой серой лошади. В ожидании их возвращения Гриша, Аня, Алеша, Соня и кухаркин сын Андрей сидят в столовой за обеденным столом и играют в лото" ("Детвора"), "Вот толстый денежный пакет. Это из лесной дачи, от приказчика. Он пишет, что посылает полторы тысячи рублей, которые он отсудил у кого-то, выиграв дело во второй инстанции. Анна Акимовна не любила и боялась таких слов, как отсудил и выиграл дело" ("Бабье царство"), "Погода вначале была хорошая, тихая" ("Студент"). Начало рассказа "Скрипка Ротшильда" содержит оценки, которые представлены как единственно возможные без указания на то, кому они принадлежат: "Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные".

Субъектный план персонажа появляется до того, как в произведении появляется сам этот персонаж, и у других писателей. Вот начало рассказа И.Шмелева "Забавное приключение": "С имением дело наконец выяснилось. Генеральша ответила, что, потеряв на войне сына, она уже не в силах вести хозяйство и готова продать; что ей только и остается тихая келья и нужно теперь же получить десять тысяч, чтобы не упустить домик в монастыре, а то могут и перебить. Поэтому пусть ей сейчас же телеграфируют; а то набивается Правотархов. Карасев пробежал эти пустяки, ища главного – сколько просит...".

Разные проявления несобственно-авторского повествования отличаются разной мерой определенности. Иногда их связь со словоупотреблением определенного персонажа совершенно отчетлива, иногда, напротив, в произведении было бы бесполезно искать конкретного персонажа, к которому можно приурочить специфические формы речи. Их можно объяснить как авторскую имитацию сознания и речи изображаемой среды. Таково несобственно-авторское повествование в повести Лескова "Леди Макбет Мценского уезда", интересное еще и тем, что оно опирается не на книжные построения, а на инверсивные конструкции, среди которых основную роль играет препозиция сказуемого, и образует

сказоподобные фрагменты. Образ повествователя колеблется от повествователя, близкого к изображаемой среде, к всезнающему автору, и соответственно меняются типы речи. Сказоподобное несобственно-авторское повествование чередуется с книжным до тех пор, пока книжное начало и одноголосое авторское слово не становится единственным. Для сравнения можно привести два отрывка, выдержанных в разных стилистических ключах и отсылающих к разным проявлениям повествователя: "Золотая ночь! Тишина, свет, аромат и благотворная, оживляющая теплота. Далеко за оврагом, позади сада, кто-то завел звучную песню; под забором в густом черемушнике щелкнул и громко заколотил соловей; в клетке на высоком шесте забредил сонный перепел, и жирная лошадь томно вздохнула за стенкой конюшни, а по выгону за садовым забором пронеслась без всякого шума веселая стая собак и исчезла в безобразной, черной тени полуразвалившихся, старых соляных магазинов" – "Катерина Львовна насилу прокинулась и ну кота ласкать. А кот промежду ее с Сергеем трется, такой славный, серый, рослый да претолстющий-толстый... и усы как у оброчного бурмистра. Катерина Львовна заворошилась в его пушистой шерсти, а он так к ней с рылом и лезет; тычется тупой мордой в упругую грудь, а сам такую тихонькую песню поет, будто ею про любовь рассказывает".

Иногда в тексте нет указания ни на субъект, ни на ситуацию речи, и можно догадываться по содержанию высказываний и их стилистическому оформлению, что они принадлежат лицу, связанному с изображаемой средой. Например, в "Печерских антиках" Лескова: "Таковы были, например, удалые Кресты и Ямки, где "мешкали бессоромние дівчата", составлявшие любопытное соединение городской, культурной проституции с казацким простоплетством и хлебосольством. К этим дамам, носившим не европейские, а национальные малороссийские уборы, или так называемое "простое платье", добрые люди хаживали в гости с своею "горілкою, с ковбасами, с салом и рыбицею".

Такое решение проблемы чужого слова соприкасается с ее решением другими писателями – с той лишь разницей, что чужое слово включается не в речь безличного повествователя, а в повествование от писательского "я".

Речь персонажа и изображаемой среды – не единственные источники "чужого" слова, отражающегося в повествовании. "Чужое" слово, отсылающее к особенностям словоупотребления той или иной среды, появляется в повествовании и вне связи с ее изображением. Например, в "Отцах и детях" Тургенева: "все у нее выходило, *как дети говорят* – нарочно, то есть не просто, не

естественно", "В важных случаях он умел, однако, *как говорится*, задать пыли", "Следующий способ, между прочим, в большом употреблении, *как говорят англичане*...".

Несобственно-авторское повествование долгое время существовало в виде отдельных вкраплений, передававших точку зрения второстепенных персонажей. В современной прозе несобственно-авторское повествование приобретает самостоятельность и превращается в устойчивое средство передачи точки зрения центральных персонажей – вне зависимости от их социального облика и характера речи.

Толчком к развитию несобственно-авторского повествования в 60-70-е гг. стала повесть А.И.Солженицына "Один день Ивана Денисовича". В ней последовательно выдерживается точка зрения главного героя, которая облекается в формы его речи. Возникает иллюзия непосредственно развертывающегося рассказа, хотя повествование облечено в форму третьего лица: "Ихьего объекта зона здорова – пока-а пройдешь через всю. Попались по дороге из 82-й бригады ребятишки – опять их ямки долбать заставили. Ямки нужны невелики: пятьдесят на пятьдесят и глубины пятьдесят, да земля та и летом как камень, а сейчас морозом схваченная, пойди ее угрызи. Долбают ее киркой – скользит кирка, и только искры сыплются, а земля – ни крошки. Стоят ребятки каждый над своей ямкой, оглянутся – греться им негде, отойти не велят, – давай опять на кирку. От нее все тепло" (Винокур 1965, 16-32).

В произведениях С.Залыгина, Ф.Абрамова, Ю.Трифонова, В.Шукшина и других писателей повествование или большие его фрагменты организует точка зрения одного или нескольких сменяющих друг друга персонажей. Повествование оказывается не ограниченным в стилистическом отношении, вбирая в себя и просторечие, и диалект, и жаргон, и конструкции разговорной речи.

Развитие несобственно-авторского повествования не отменяет другие способы передачи чужой точки зрения и чужой речи, но отодвигает их на второй план. Например, цитаты из речи персонажей растворяются в несобственно-авторском повествовании, с которым сливается несобственно-прямая речь.

Порожденное сказом, несобственно-авторское повествование вырывается вперед, оттесняя сказ на второй план. В современной прозе развитие сказа дополняет развитие несобственно-авторского повествования, в большей мере, чем сказ, соответствующего тем задачам, которые ставит перед собой литература, а именно раскрытию внутреннего мира персонажа. Обновление форм художе-

ственной речи, которое в предшествующие периоды развития литературы было связано со сказом, в современной прозе связано с развитием несобственно-авторского повествования.

Стилизация

Природу и возможности сказа и несобственно-авторского повествования проявляет сравнение с фольклорной стилизацией. В отличие от прямой речи и сказа стилизация ориентируется не на формы устной речи той или иной социальной среды, а на некий образец, отлившийся в формы определенного стиля или жанра.

Хотя фольклорная стилизация может быть ориентирована на формы устного повествования, в первую очередь сказку, она не преследует цели передать устную речь – иллюзия устности, впрочем, может возникнуть как побочный эффект, когда произведение целиком строится как стилизация. В ее задачу не входит и воссоздание речи определенного социального круга. Цель ее – создать иллюзию фольклорности, которая в одних случаях служит имитации определенного жанра ("Ашик-Кериб" Лермонтова, "Аленький цветочек" Аксакова, сказки Л.Толстого, А.Толстого, А.Ремизова, "О дураке Емеле, какой вышел всех умнее" Бунина), в других – становится речевой маской для изображения социальной среды.

Из разговорной речи отбирается определенный и сравнительно ограниченный набор средств. В произведениях, целиком построенных как стилизация, он еще достаточно велик (союзы "а", частица "ну", сцепляющие отдельные отрезки текста, сменяющие друг друга формы настоящего и прошедшего времени, разного рода стандартизованные конструкции разговорной речи, эллиптические конструкции, глагольные междометия и т.п.), но прежде всего фольклорная стилизация основывается на определенном порядке слов, характерном для разговорной речи (Ковтунова 1969, 64): "Жил Емельян у хозяина в работниках. Идет раз Емельян по лугу на работу, глядь – прыгает перед ним лягушка; чуть-чуть не наступил на нее. Перешагнул через нее Емельян, видит, – стоит красавица девица и говорит ему" (Л.Толстой, "Работник Емельян и пустой барабан"), "Лежит на возу мужик, трубочку посасывает – продает черного козла. А народу на ярмарке – труба нетолченая. Подходит к мужику седой старец, кафтан на нем новый, а

полы мокрешеньки" (А.Толстой, "Водяной"), "Друг хозяйкин испугался, мечется, как ошпаренная крыса... Не время было бобы разводить. И спустила хозяйка обоих в погреб. А купец-то Генералов не один нагрянул, а с товарищами, – все купцы, все важные да богатые. Набралось полон дом гостей, стали пировать. Ну хозяйка тут и вина им и закусок. Пошла хозяйка в погреб за вином, собрала для гостей кулек, да и сунула приятелю-то своему бутылку, которая получше. А у приятеля губа не дура, налил себе стаканчик да и выпил, налил другой и другой выпил. Собачий хвост терпел, терпел, инда слюна потекла" (А.Ремизов, "Собачий хвост").

Обработка сказок писателями идет именно в этом направлении, в то время как записи народных сказок выполнены в разных стилистических ключах (см., например, сказки Афанасьева). Осознание речевой специфичности жанра ведет по тому же пути. Например, некоторые из "Сорочьих" и "Русалочьих сказок" А.Толстого еще держатся на специфичности содержания и персонажа, в то время как его обработки народных сказок отливаются и в специфическую форму.

Иногда фольклорная стилизация опирается на фольклорное словоупотребление. Отголоски былин, песен, заговоров появляются во фрагментах повествования, носящих этнографический характер и рассказывающих о народных верованиях, обрядах, праздниках. Богатый материал такого рода содержат романы Мельникова-Печерского: "В лесах на севере в тот день первый оратай русской земли вспоминался, любимый сын Матери Сырой Земли, богатырь, крестьянством излюбленный, Микула Селянинович, с его сошкой дорога черна дерева, с его гужиками шелковыми, с омешиком серебряным, с присошками красна золота", "Не стучит, не гремит, ни копытом говорит, безмолвно, беззвучно по синему небу стрелой каленой несется олень златорогий... Без огня он горит, без крыльев летит, на какую тварь ни взглянет, тварь возрадуется... Тот олень златорогий – око и образ светлого бога Ярилы – красное солнце", "А с восточной стороны, с моряокеана, с острова Буяна, со того ли со камня со Алатыря, тихими стопами, земли не касаясь, идет-выступает Петр-Золотые Ключи... Теми ключами небесные двери он отмыкает, теми дверями угодных людей в небо пущает. Идет Петр-Павел, в одной руке ключи золотые, в другой трава Петров крест, что гонит нечистую силу в тартарары".

Однако фольклорная фразеология появляется и тогда, когда в сюжете отсутствует фольклорный элемент. Через посредничество фольклорных мотивов и образов изображаются некоторые

ситуации и персонажи нефольклорного характера: "А немало ночей, до последних кочетов, с милым другом бывало сижено, немало в те ноченьки тайных любовных речей бывало с ним перемолвлено, по полям, по лугам с добрым молодцем было похожено, по рощам, по кусточкам было погулено" (Мельников-Печерский, "В лесах"), "Идет-идет Аринушка, идет полем чистым, идет дорогой большою-торною, идет и проселочком, идет лесом дремучим, идет топью глубокою, глубокою неисходною, идет и по снегу рыхлому, и по льду звончатому, идет-идет не охает..." (Салтыков-Щедрин, "Губернские очерки"), "Много было в эти ночи в спальне Зиновия Борисыча и винца из свекрового погреба попито, и сладких сластей поедено, и в сахарные хозяйкины уста поцеловано, и черными кудрями на мягком изголовье поиграно. Но не все дорога идет скатертью, бывают и перебоинки" (Лесков, "Леди Макбет Мценского уезда").

Когда фольклорное начало уже заложено в сюжете, в образах персонажей, для создания стилизации бывает достаточно одного специфического порядка слов, по которому определяется ее вмешательство в текст, организованный по другому принципу. Отрезки стилизованного повествования, включенные в текст, использующий в свою очередь разговорные построения, сближаются с окружением, но резко противостоят авторскому повествованию. Чередование сказочного и реального в первых главах пришвинского "Колобка" отливается в сменяющие друг друга синтаксические формы; на фоне субъективного авторского повествования появляется стилизованный синтаксис, который отсылает к фольклору в большей степени, нежели образы сказочных персонажей: "Не все ли равно, где ни жить? Везде есть люди: немножко проще, немножко сложнее. Но тут свободнее, тут море и эти красивые серебряные звери. Вон там один, вон другой, вон лодка, другая, целый флот. Иванушка с Марьей Моревной закидывают в море сеть.

Запутался большой северный серебряный зверь.

Ударила кутилом Марья Моревна, покрылось кровью Белое море. – Марья Моревна, морская царевна, – молит он человеческим голосом, – за что ты меня губишь? не коли меня, я тебе пригожусь.

Заплакала Марья Моревна, канула горячая слеза в холодное Белое море".

По сути дела средства, которыми создается фольклорная стилизация, не отличаются от средств, которые входят в бытовой сказ, с той лишь разницей, что синтаксические конструкции, по которым она опознается, представлены в столь густой

концентрации, какую они приобретают только в самом простом по строению бытовом сказе, и в еще большей степени стандартизованы. Отличны от сказа и взаимоотношения фольклорной стилизации с книжной речью. Включение в фольклорную стилизацию книжных элементов разрушило бы ее как особую разновидность повествования, поэтому сочетание стилизованных отрезков текста с книжными осознается как сочетание двух различных типов повествования. Принципиально вторичный характер фольклорной стилизации делает ее значительно более ограниченной в возможностях и средствах, чем сказ, а объединение фольклорного и книжного начал внутри стилизованного текста в сильной степени ставит под сомнение его фольклорность. Это и естественно, если принять во внимание задачу стилизации – передать "идею" стиля, обострить его строевые элементы, и стандартизованный, консервативный и неиндивидуальный характер самого стилизуемого образца. Фольклорная стилизация – не единственная разновидность стилизации, но другие ее виды – это особая тема.

Типы повествования и структура текста

Взаимоотношение точек зрения

Для произведений многих писателей XIX-XX вв. характерно постоянное взаимодействие разных точек зрения и оценок (Лотман 1970, 333), которые не ограничиваются точками зрения и оценками повествователя и персонажей, принимающих участие в действии. Помимо точек зрения, принадлежащих персонажам соответствующего произведения, для характеристики персонажа используются коллективные точки зрения и, в частности, слухи: "Те только, которые переменяли квартиру, переселялись далеко от Лафертовской части <...>, те только осмеливались громко называть Маковницу ведьмою. Они уверяли, что сами видали, как в темные ночи налетал на дом старухи большой ворон с яркими, как раскаленный уголь, глазами; иные даже божились, что любимый черный кот, каждое утро провожающий старуху до ворот и каждый вечер ее встречающий, не кто иной, как сам нечистый дух" (Погорельский, "Лафертовская Маковница").

Ряд точек зрения на определенного персонажа расширен благодаря тому, что повествователь передает общественное мнение о нем. Например, в романах Тургенева: "Об Александре Ивановне вся ...ая губерния единогласно говорила, что она прелесть, и ...ая губерния не ошибалась" ("Рудин"), "Николай Артемьевич порядочно говорил по-французски и слыл философом, потому что не кутил" ("Накануне"), "Марья Дмитриевна в молодости пользовалась репутацией миленькой блондинки", "В короткое время он прослыл одним из самых любезных и ловких молодых людей в Петербурге", "... Варваре Павловне <...> только что минул семнадцатый год, когда она вышла из ...ского института, где считалась если не первою красавицей, то уж наверное первою умницей и лучшей музыкантшей и где получила шифр" ("Дворянское гнездо").

Количество точек зрения на того или иного персонажа увеличивается и благодаря тому, что в повествование вводятся воображаемые точки зрения, отличающиеся разной мерой конкретности. Это – наблюдатель вообще, лишенный какой бы то ни было определенности: "Заглянул бы *кто-нибудь* к нему на рабочий двор <...> ему бы показалось, уж не попал ли он как-нибудь в Москву на щепной двор..." (Гоголь, "Мертвые души"), "... *всякий*, говорим мы, наверное, воскликнул бы про себя или даже громко, что он не встречал более пленительного создания!" (Тургенев, "Новь"), "Одно только можно было бы заключить *постороннему наблюдателю*, если бы таковой тут случился: что, судя по всем вышесказанным, хотя и немногим данным, князь все-таки успел оставить в доме Епанчиных особенное впечатление..." (Достоевский, "Идиот").

Воображаемые точки зрения принадлежат либо какому-то лицу, либо группе лиц, которые в каждом случае приобретают известное своеобразие. Повествователь сообщает нечто не прямо от себя, а вводит точку зрения посредника: "Солоха кланялась каждому, и каждый думал, что она кланяется ему одному. Но охотник мешаться в чужие дела тотчас бы заметил, что Солоха была приветливее всего с козаком Чубом" (Гоголь, "Ночь перед Рождеством"), "Однако проницательный глаз увидел бы тотчас, что не изумление удерживало голову в одном месте" (Гоголь, "Майская ночь"), "Доктор сел у окна, и семинарист философского класса, взглянув на Розанова, мог бы написать отличную задачу о внутреннем и внешнем человеке" (Лесков, "Некуда"), "Самый опытный глаз, при этой наружности, не заметил бы в нем ничего провинциального..." (Писемский, "Тысяча душ"), "Аполлон Аполлонович Аблеухов бросил взоры на зеркало, и

зеркало раскололось; суеверы сказали бы: – "Дурной знак..." (А.Белый, "Петербург").

Воображаемая точка зрения может принадлежать живописцу, поэту: "Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их" (Гоголь, "Старосветские помещики"), "... блондинка <...> с очаровательно круглившимся овалом лица, какое художник взял бы в образец для Мадонны" (Гоголь, "Мертвые души"), "Весь этот внезапно остывший угол можно было бы весьма удобно сравнить поэту с разоренным гнездом "домовитой" ласточки: все разбито и истерзано бурею, убиты птенчики с матерью, и развеяна кругом их теплая постелька из пуха, перышек, хлопок... Впрочем, Семен Иванович смотрел скорее как старый самолюбец и вор-воробей" (Достоевский, "Господин Прохарчин").

В ряде случаев точка зрения персонажа замещается обобщенной точкой зрения, принадлежащей характерному представителю определенного ряда людей. При изображении гостиницы в "Мертвых душах" точка зрения Чичикова замещается точкой зрения проезжающего, в результате чего масштаб изображения сразу укрупняется, а изображаемое теряет конкретность, приобретая характер всеобщности. Часть вопросов и обращений в конце "Мертвых душ" принадлежит не прямо повествователю, а отнесена к подставному лицу – созерцателю: "Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?" Конкретный субъект восприятия подменяется более общим и в "Обыкновенной истории" Гончарова. Вместо точки зрения Александра Адуева вводится точка зрения провинциала вообще: "Тяжелы первые впечатления провинциала в Петербурге". Восприятие персонажа совмещается с восприятием "посредника". Таким посредником становится обобщенное лицо: "Через несколько дней велено было ему явиться к начальнику в десять часов утра.

Чрезвычайно приятно дожидаться в приемной делового человека!.. тут между новыми лицами, между жителями особенной части света вы встречаете и старых знакомых, их, кого столько раз видели и привыкли видеть на улицах, на балах, по гостиным, по ресторациям!.. тут в несколько минут вы можете исправить ложные мнения, составленные вами о людях" (Н.Ф.Павлов, "Демон"). При описании Кукшиной в "Отцах и детях" Тургенева как воспринимающее лицо фигурирует зритель, хотя перед этим речь идет о Базарове: "Базаров поморщился. В маленькой и невзрачной фигурке эманципированной женщины не было ничего

безобразного; но выражение ее лица неприятно действовало на зрителя. Невольно хотелось спросить у ней: Что ты, голодна? Или скучаешь? Или робеешь? Чего ты пружишься? <...> Она говорила и двигалась очень развязно и в то же время неловко: она, очевидно, сама себя считала за добродушное и простое существо, и между тем что бы она ни делала, вам постоянно казалось, что она именно это-то и не хотела сделать".

Одновременно фиксируются разные точки зрения персонажа – воображаемая, возможная и реальная: "Вошел Сережа, предшествуемый гувернанткой. Если б Алексей Александрович позволил себе наблюдать, он заметил бы робкий, растерянный взгляд, с каким Сережа взглянул на отца, а потом на мать. Но он ничего не хотел видеть и не видел" (Л.Толстой, "Анна Каренина").

Ряд точек зрения не исчерпывается перечисленными. В организации повествования принимают участие и точки зрения, выраженные иными способами.

Определенное отношение к изображаемому выражается в эпиграфе. Повествование "Сорочинской ярмарки" Гоголя окружено цитатами из "малороссийской легенды", "малороссийской песни", "малороссийской комедии", из "Энеиды" Котляревского, освещающими развертывающиеся события с народной точки зрения в соответствующей ей языковой форме.

В произведение включаются разнообразные цитаты – из фольклора, литературы, официальных документов, газет. Персонажи приобретают мифологических, литературных, исторических двойников и изображаются как герои повестей и романов: "Герой наш поворотился в ту минуту к губернаторше и уже готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины и всякие ловкие военные люди, как, невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушенный ударом" (Гоголь, "Мертвые души"), "Анна Николаевна Бахарева в этом случае поступила так, как поступали многие героини писаных и неписаных романов ее века" (Лесков, "Некуда").

Распространенный прием многих писателей – освещение одного и того же с двух или нескольких точек зрения. Характер этих точек зрения и отношения между ними могут быть самыми разнообразными. Разные точки зрения полемичны по отношению друг к другу. В "Страшной мести" Гоголя сталкивается научное и мифопоэтическое истолкование описанных событий, причем научное отвергается в пользу мифопоэтического: "Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого: то

оттого делается, толкуют грамотные люди, что есть где-то близ моря гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки. Но старики, которые живут и в Венгрии и в Галичской земле, лучше знают это и говорят: что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю".

Непосредственное восприятие предмета сталкивается с официальным его освещением. В "Мертвых душах" изображение городского сада с точки зрения Чичикова вступает в противоречие с газетным отчетом: "Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких дерев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что "город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день", и что при этом "было очень умилительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику". Могут приходить в противоречие друг с другом точка зрения персонажа и воображаемая точка зрения. Контрастное освещение, которое достигается таким образом, несколько раз применено в "Старосветских помещиках" Гоголя: "Комната, в которой спали Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, была так жарка, что редкий был бы в состоянии остаться в ней несколько часов. Но Афанасий Иванович еще сверх того, чтобы было теплее, спал на лежанке", "Я знаю, что многим очень не нравится этот звук; но я его очень люблю" и т.д.

Точка зрения персонажа противопоставляется воображаемой как поверхностная более глубокой. Молодая девушка, с которой пишет портрет художник Чартков ("Портрет" Гоголя), изображена с его точки зрения, но прежде чем она появляется, вводится воображаемая точка зрения, придающая образу большую глубину: "Если бы он был знаток человеческой природы, он прочел бы на нем в одну минуту начало ребяческой страсти к балам, начало тоски и жалоб <...> Но художник видел в этом нежном личике одну только заманчивую для кисти почти фарфоровую прозрачность тела, увлекательную легкую томность, тонкую светлую шейку и аристократическую легкость стана".

Оценки, принадлежащие некоему подставному лицу, не действующему в произведении, сталкиваются с оценками одного из персонажей. Так в повести Л.Толстого "Поликушка" сталкиваются самооценки Поликея, выраженные в характерологической

несобственно-прямой речи, и опровергающие их оценки, принадлежащие "всякому опытному человеку": "Несмотря на то, Ильич был погружен в приятные мысли. Он, которого на поселение сослать хотели, которому угрожали солдатством, которого только ленивый не ругал и не бил, которого всегда тыкали туда, где похуже, – он едет теперь получать *сумму* денег, и большую сумму, и барыня ему доверяет, и едет он в приказчицкой тележке на Барабане, на котором сама барыня ездит, едет, как дворник какой, с ременными гужами и вожжами. И Поликей усаживался прямее, поправлял хлопки в шапке и еще запахивался. Впрочем, ежели Ильич думал, что он совершенно похож на богатого дворника, то он заблуждался <...> Всякий опытный человек, как только бы поглядел вблизи на Поликея, на его руки, на его лицо, на его недавно отпущенную бороду, на кушак, на сено, брошенное кое-как в ящик, на худого Барабана, на стертые шины, сейчас узнал бы, что это едет холопишка, а не купец, не гуртовщик, не дворник, ни от тысячи, ни от ста, ни от десяти рублев".

Своего рода скрытый диалог возникает между оценками, принадлежащими персонажам, которые непосредственно друг с другом не сталкиваются. Так, например, сталкиваются разные оценки Елены в "Накануне" Тургенева: "Все притесненные животные <...> находили в Елене покровительство и защиту: она сама кормила их, не гнушалась ими. Мать не мешала ей, зато отец очень негодовал на дочь за ее, как он выражался, пошлое нежничанье и уверял, что от собак и кошек в доме ступить негде". Эта же тема освещена и с контрастной точки зрения: "Елена стояла в саду перед небольшой закуткой, где у ней воспитывались два дворовые щенка. (Садовник нашел их заброшенными под забором и принес их барышне, про которую ему сказали прачки, что она, мол, всяких зверей и скотов жалует...)".

В ряд оценок и точек зрения, принадлежащих разным персонажам, включается и точка зрения повествователя, который не только прямо характеризует своих персонажей, но и комментирует чужие мнения и утверждения, либо подтверждая их справедливость, либо полемизируя с ними: "Арина Власьевна до того переполошилась и взбегалась по дому, что Василий Иванович сравнил ее с "куропатицей": куцый хвостик ее коротенькой кофточки действительно придавал ей нечто птичье" (Тургенев, "Отцы и дети"), "Хотя Пандалевский и рассказывал про нее, что она знает всю Европу, да и Европа ее знает! – однако Европа ее знала мало" (Тургенев, "Рудин").

Иногда развернутый фрагмент текста строится как обзор сменяющих друг друга точек зрения, обращенных на один и тот же

предмет речи. Так строится характеристика Ласунской в "Рудине" и Базарова в "Отцах и детях" Тургенева: "Павел Петрович всеми силами души своей возненавидел Базарова: он считал его гордецом, нахалом, циником, плебеем <...> Николай Петрович побаивался молодого "нигилиста" <...> Слуги <...> чувствовали, что он все-таки свой брат, не барин <...> дворовые мальчишки бегали за "дохтуром", как собачонки. Один старик Прокофьич не любил его, <...> называл его "живодером" и "прощелыгой" и уверял, что он с своими бакенбардами – настоящая свинья в кусте".

Одна и та же тема преломляется в разных сознаниях. Множественность таких преломлений – внутренний стержень некоторых произведений.

В повести Гоголя "Нос" тема носа объединяет не только внутреннюю речь главных персонажей, Ивана Яковлевича и майора Ковалева, но и организует большую часть диалогов, проходит через переписку Ковалева с Подточиной. Все персонажи произведения так или иначе касаются этой темы. Появление носа также преломлено через несколько воспринимающих сознаний. Существенную роль в развитии темы играют слухи: "... скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту. <...> Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера <...> Потом пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы...".

Одна и та же ситуация в свою очередь освещается с разных точек зрения. Приезд Чичикова к Коробочке не только изображен повествователем. Он освещается с точки зрения Коробочки. Рассказ Коробочки существует в двух вариантах – в пересказе одной из дам и в восприятии чиновников, которые оценивают саму Коробочку.

С разных точек зрения изображаются и персонажи. В "Страшной мести" Гоголя первоначально колдун и отец Катерины представлены как разные лица. В самом начале повести содержится предыстория отца Катерины, переданная в форме коллективной несобственно-прямой речи: "... еще больше дивились тому, что не приехал вместе с нею старый отец. Всего только год жил он на Заднепровье, а двадцать один пропадал без вести и воротился к дочке своей, когда уже та вышла замуж и родила сына. Он, верно, много нарассказал бы дивного. Да как и не рассказать, бывши так долго в чужой земле! Там все не так: и люди не те, и церквей Христовых нет... Но он не приехал".

С коллективной точки зрения показан и портрет колдуна: "... вдруг все лицо его переменилось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и завострился, как копье, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак – старик".

Темы колдуна и отца Катерины пока не слиты, они чередуются, развиваясь в речи разных персонажей: Катерина пересказывает слухи о колдуне, пан Данило рассуждает об отце Катерины. Наконец, устанавливается тождество персонажей. Через восприятие пана Данилы показана комната колдуна и его лицо: "Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, – и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула".

С разных точек зрения изображаются и оцениваются разные персонажи "Мертвых душ" Гоголя. Чичиков оценивает помещиков и чиновников. Чиновникам отчасти посвящены его разговоры с Собакевичем и Маниловым, оценки которых подчеркнуто противоположны. Манилова и Собакевича оценивает хозяйка трактира, в который попадает Чичиков по пути от Коробочки. Плюшкина оценивает Собакевич, покупщики ("покупщики торговались, торговались и наконец бросили его, сказавши, что это бес, а не человек"), мужик, у которого Чичиков узнает дорогу, председатель. В его реплике ("Вот судьба, ведь какой был умнейший, богатейший человек, а теперь...") кратко повторена предыстория Плюшкина, перед этим подробно изложенная повествователем.

Множество мнений и оценок сосредоточено вокруг Чичикова, который уже в первой главе становится центром их притяжения. Одна из первых оценок, открывающая их ряд, который проходит через всю поэму, – "порядочный человек". Оценка эта отражает коллективное мнение горожан, с которыми столкнулся Чичиков, и появляется после перечисления тем разговоров, в которых он участвовал: "О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе <...> говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком. Но замечательно, что он все это умел облекать какою-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный

человек". Между посылкой и выводом существует известное несоответствие, дающее возможность усомниться в справедливости вывода. Тем не менее его подкрепляют оценки, принадлежащие уже конкретным персонажам: "Губернатор о нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор – что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты – что он знающий и почтенный человек; полицмейстер – что он почтенный и любезный человек; жена полицмейстера – что он любезнейший и обходительнейший человек".

В поэме широко применяются перекрестные характеристики: не только Чичиков оценивает помещиков, но и помещики оценивают Чичикова. В ряд характеристик, принадлежащих Ноздреву: "ведь ты большой мошенник, двуличный человек, дрянь же ты", включена и характеристика, основанная на употреблении собственного имени одного из персонажей поэмы: "совершенный Собакевич, такой подлец!".

Главы восьмая и девятая наполнены разнообразными коллективными и индивидуальными оценками и содержат несколько вариантов "романа" с Чичиковым в главной роли – дамский, мужской (Наполеон, Антихрист), "Повесть о капитане Копейкине". Вновь появляются оценки Манилова, Собакевича, Коробочки, Селифана. Оценку герою дает и повествователь ("припряжем подлеца"), который в последней главе первого тома полемизирует с ней как с чужой: "Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим? <...> Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель". Предыстория Чичикова в свою очередь включает оценки тех, с кем ему приходилось сталкиваться: "Что же касается до обысков, то здесь, как выражались даже сами товарищи, у него было просто собачье чутье", "Даже начальство изъяснилось, что это был черт, а не человек". Вводится и воображаемая точка зрения читателей.

Во множественном освещении событий важную роль играют и самохарактеристики Чичикова, которые появляются в первой главе, начиная цепь оценок персонажа: "О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначительный червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства, и что, прибывши в этот город, почел

за непременный долг засвидетельствовать свое почтение первым его сановникам". Формула "претерпел по службе за правду" повторяется затем в разговоре с Маниловым.

В девятой главе самооценки Чичикова становятся предметом анализа чиновников и отражены в их коллективной речи: "... однако ж все, как поразмыслили каждый с своей стороны, как припомнили, что они еще не знают, кто таков на самом деле есть Чичиков, что он сам весьма неясно отзывался насчет собственного лица, говорил, правда, что потерпел на службе за правду, да ведь все это как-то неясно, и когда вспомнили при этом, что он даже выразился, будто имел много неприятелей, покушавшихся на жизнь его, то задумались еще более: стало быть, жизнь его была в опасности, стало быть, его преследовали, стало быть, он ведь сделал же что-нибудь такое... да кто же он в самом деле такой?". И, наконец, одиннадцатая глава содержит авторское описание деятельности Чичикова, которое раскрывает истинный смысл его самохарактеристики: "Вот какая громада бедствий обрушилась ему на голову! Это называл он: потерпеть по службе за правду". Таким образом, возникает сложное взаимодействие разнообразных точек зрения, рождающее стереоскопичность изображения.

Множественность оценок определенного персонажа характерна для романов Л.Толстого, Тургенева. Ряд оценок сопровождает Лаврецкого: "дед называл его букой и считал дурачком", "Отец гордился им и называл его на своем странном наречии: сын натуры, произведение мое", он – "настоящий мужик", по выражению Глафиры Петровны, "мудреный педант" – с точки зрения соучеников, "отсталый консерватор" (Паншин), "байбак" (Михалевич), "необтесанный медведь" (служанка Варвары Павловны), "тюлень", "фофан", "мужик" (Марья Дмитриевна), "старый греховодник", "смиренник", "Каков тихоня?" (Марфа Тимофеевна), "топорный человек" (самооценка Лаврецкого) и т.д. Оценка, принадлежащая Лизе, тут же оспорена: "До того дня Паншин обращался с Лаврецким не то чтоб свысока, а снисходительно; но Лиза, рассказывая Паншину свою вчерашнюю поездку, отозвалась о Лаврецком как о прекрасном и умном человеке; этого было довольно: следовало завоевать "прекрасного" человека. <...> Паншин <...> под благовидным предлогом скрылся, решив про себя, что Лаврецкий, может быть, и прекрасный человек, но несимпатичный, "aigri" и, "en somme", несколько смешной".

Множественность точек зрения осуществляется не только в рамках произведений со всезнающим повествователем, но и в произведениях, где повествователь обладает чертами конкретности. В "Братьях Карамазовых" субъектная многоплановость создается не

только благодаря тому, что в повествовании отражается множество разнообразных точек зрения и происходит постоянная смена позиций повествователя, но и благодаря характеру их взаимодействия. Один из способов этого взаимодействия в том, что один и тот же предмет речи вызывает разные оценки. Эти оценки иногда сталкиваются в небольшом фрагменте текста. Характеризуя жену Федора Павловича, повествователь пишет: "услужливая фантазия убедила ее, положим, на один только миг, что Федор Павлович, несмотря на чин приживальщика, все-таки один из смелейших и насмешливейших людей той, переходной ко всему лучшему, эпохи, тогда как он был только злой шут, и больше ничего". Этот простой пример демонстрирует некоторый общий принцип, который последовательно осуществляется в романе. Отец Зосима оценивается с точки зрения баб, с точки зрения Алеши и с точки зрения Миусова, противостоящей первым двум: "По всем признакам злобная и мелко-надменная душонка". Существенную роль в организации повествования играет речь необозначенных лиц, коллективная речь, принадлежащая жителям города: *говорили, рассказывали...*

С разных точек зрения оценивается Грушенька на суде: "По-моему, она была очень хороша собой в ту минуту и вовсе не бледна, как уверяли потом дамы. Уверяли тоже, что у ней было какое-то сосредоточенное и злое лицо. Я думаю только, что она была раздражена и тяжело чувствовала на себе презрительно-любопытные взгляды жадной к скандалу публики".

В систему оценок входят и самооценки персонажа. После описания наружности Федора Павловича, принадлежащего повествователю, идет ее оценка, принадлежащая самому Федору Павловичу: "Впрочем, и сам он любил шутить над своим лицом, хотя, кажется, оставался им доволен. Особенно указывал он на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающейся горбиной: "Настоящий римский, – говорил он, – вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка". Этим он, кажется, гордился".

Как носитель определенной оценки осмысливается читатель. Как полемика с воображаемым читателем строится характеристика Алеши: "Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человечек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток".

Оценки не только сосредоточиваются в определенном месте, но рассредоточены по всему повествованию. Например,

Грушенька – *тигр, зверь, цыпленочек, ангел, продажная тварь, гетера* и т.п.

Множественность точек зрения характеризует не только большую повествовательную форму – роман, но и произведения малых жанров – повесть и рассказ.

При том, что в рассказах Чехова существенное место занимает субъектный план персонажа, точкой зрения определенного персонажа дело не ограничивается. Чеховский текст вмещает в себя множество точек зрения, которые принадлежат не только персонажам, принимающим участие в действии, но и персонажам, остающимся "за кадром". Разные точки зрения на одно и то же передаются в диалоге, в коллективной косвенной или несобственно-прямой речи и, в частности, отражаются во внутренней речи персонажа.

В результате взаимодействия разных точек зрения возникают перекрестные характеристики персонажей. Это очевидно в "Дуэли": Лаевский изображается и оценивается с точки зрения фон Корена, Самойленко, дьякона, Надежды Федоровны, Марии Константиновны. Соответственно разные персонажи оцениваются с точки зрения Лаевского. Этот принцип применен и в небольших рассказах. Например, персонажи рассказа "Володя" – мать, Нюта, ее муж инженер – изображены с точки зрения Володи. Володя в свою очередь представлен с точки зрения Нюты (*тюлень, гадкий утенок, черкес*), матери (*похож на отца, на Лермонтова*) и со своей собственной ("Думая об интрижке, он вспоминал про свою непобедимую робость, про отсутствие усов, веснушки, узкие глаза", "Причесываясь перед зеркалом и глядя на свое некрасивое, бледное от бессонной ночи лицо, он подумал: "Совершенно верно... Гадкий утенок").

Для структуры произведений Чехова взаимодействие разных точек зрения на один и тот же предмет речи не менее характерно и существенно, чем последовательная организация текста точкой зрения центрального персонажа.

Множественность оценок одного и того же предмета речи как общий принцип изображения и конкретные приемы его выражения используется в разных повествовательных системах не только на протяжении всего XIX в., но и в XX в. В этом отношении характерны рассказы Шукшина.

Вариативность типов повествования

Традиционное деление повествования на собственно повествование, описание и рассуждение характеризует соответствующие отрезки текста с точки зрения их содержания, в то время как тип повествования характеризует соответствующий фрагмент текста с точки зрения формы. Эти два деления совпадают далеко не всегда, поскольку одно и то же содержание может быть передано разными формами. Как уже было показано, вариативность способов повествования нагляднее всего обнаруживается при изображении чужой речи, для передачи которой язык предусматривает несколько разных форм, а в тексте возникают разные их комбинации.

Множественность способов передачи однотипного содержания распространяется и на повествование и описание. Предыстория Рудина в одноименном романе Тургенева содержится в прямой речи Лежнева, предыстория Лемма, Лаврецкого, Лизы в "Дворянском гнезде" дана в изложении автора (соответствующий фрагмент обрамлен авторскими обращениями к читателю), предыстория Павла Петровича в "Отцах и детях" – в пересказе речи Аркадия, предыстория Николая Петровича в этом же романе передана в воспоминаниях самого персонажа, переданных авторской речью.

Закрепленность типов повествования за определенным содержанием очень относительна. Портрет и пейзаж, которые часто композиционно оформляются точкой зрения персонажа, передаются и при помощи речи персонажа – произнесенной или внутренней.

Портрет персонажа может быть передан во внутренней речи другого персонажа. Портрет Лучкова в рассказе Тургенева "Бретер" содержится во внутренней речи Кистера: "Почему знать, может быть, Лучков действительно в нее влюблен?.. Но нет! нет! тысячу раз нет! Этот человек влюблен?.. Гадок этот человек с своим желчным и желтым лицом, с своими судорожными и кошачьими движениями, с приподнятым от радости горлом... гадок!". В рассказе Куприна "Жидовка" развернутый портрет героини содержится во внутренней речи персонажа: "Можно ли описать кому-нибудь это лицо? – говорил про себя Кашинцев. – Можно ли передать обыкновенным, бледным, повседневным языком эти

изумительные черты, эти нежные и яркие краски? Вот она теперь повернулась почти прямо ко мне лицом. Как чиста, как изумительно изящна эта линия, что идет от виска к уху и опускается вниз, к подбородку, определяя щеку. Лоб низкий, заросший сбоку тонкими, пушистыми волосами, – как это прелестно, и женственно, и колоритно! Глаза огромные, черные, до того огромные и черные, что кажутся подрисованными, и в них, около зрачков, сияют живые, прозрачные, золотые точечки, точно светлые блики в желтом топазе <...> Какой прямой, благородный нос и какие тонкие, гордые ноздри! О, милая, прекрасная! – повторял про себя с умилением Кашинцев, и ему хотелось заплакать от восторга и нежности...".

Портрет персонажа содержится в произнесенной речи другого персонажа. Она может быть обращена к соответствующему персонажу. Таков портрет Ахмаковой в романе Достоевского "Подросток", принадлежащий подростку: "Я как увидал вас, так и ослеп. Ваш портрет совсем на вас не похож: у вас глаза не темные, а светлые, и только от длинных ресниц кажутся темными. Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы, – не обижайтесь, ведь это хорошо, это лучше – круглое, румяное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо! Право, застенчивое. Застенчивое у Катерины Николаевны Ахмаковой! Застенчивое и целомудренное, клянусь! Больше чем целомудренное – детское! – вот ваше лицо! <...> Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуй, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами. У вас грудь высокая, походка легкая, красоты вы необычайной, а гордости нет никакой".

Портрет рассказчика в рассказе Бунина "Натали" содержится в реплике Сони: " – Да, ты ничего себе, похож на грузина и довольно красив, прежде был уж очень тощ и зелен лицом. Вообще очень изменился, стал легкий, приятный. Только вот глаза бегают".

Портрет заключен в реплику диалога и тогда, когда один из персонажей рассказывает другому о третьем. Это третье лицо может не принимать участия в действии и быть при этом главным персонажем рассказа, как в рассказе Бунина "Руся", или быть эпизодическим лицом, как Маша в его же рассказе "Генрих": " – Что ж тут описывать, не видала ты, что ли, цыганок? Очень худа и даже не хороша – плоские дегтярные волосы, довольно грубое кофейное лицо, бессмысленные синеватые белки, лошадиные ключицы в каком-то желтом крупном ожерелье, плоский

живот... это-то, впрочем, очень хорошо вместе с длинным шелковым платьем цвета золотистой луковой шелухи".

Портрет главного героя показан через отражение в зеркале и заключен во внутреннюю речь, которая передана в прямой форме: "В доме он на минуту остановился перед зеркалом в зале. "Она права, – подумал она, – глаза у меня, если и не византийские, то, во всяком случае сумасшедшие. А эта худоба, грубая и костлявая нескладность, мрачная угольность бровей, жесткая чернота волос, действительно почти лошадиных, как сказала Сонька?" (Бунин, "Митина любовь"), "... Вдруг стало жалко покидать все это, давно знакомое, привычное. "И правда, зачем я еду?" Он посмотрел на себя в зеркало: молод, бодр, сухо-породист, глаза блестят, иней на красивых усах, хорошо и легко одет... в Ницце теперь чудесно, Генрих отличный товарищ..." (Бунин, "Генрих").

Вариативность типов повествования во многом определяет своеобразие структуры текста у разных писателей. Это особенно наглядно во фрагментах текста, представляющих собой разные отражения одного и того же. Для структуры художественного текста характерны двух- и многократные описания одного и того же, несколько раз изображается один и тот же персонаж, пейзаж, одно и то же событие. Точки зрения, которые организуют соотнесенные фрагменты текста, могут быть различными. Они могут принадлежать персонажу, разным персонажам, автору и персонажу и т.д.

В некоторых произведениях дважды или несколько раз описывается тот или иной персонаж с точки зрения другого персонажа. В "Вие" Гоголя дважды описывается панночка с точки зрения Хомы Брута, в "Мертвых душах" – губернаторская дочка с точки зрения Чичикова, в "Идиоте" Достоевского дважды описывается Настасья Филипповна, увиденная на фотографии князем Мышкиным, в "Дворянском гнезде" Тургенева Лемм дважды описан с точки зрения Лаврецкого и т.д. При том, что точка зрения, организующая повторяющиеся описания, принадлежит одному и тому же персонажу, тип повествования, в который она облекается, может варьироваться.

Внутренняя речь персонажа, содержащая портрет другого персонажа, сменяется речью произнесенной, которая содержит характеристику этого же персонажа и обращена непосредственно к нему. Штабс-капитан Рыбников, герой одноименного рассказа Куприна, – объект наблюдений и размышлений журналиста Щавинского: "Щавинский думал решительно: "Нет, не может быть, чтобы я ошибался, – это желтое, раскосое, скуластое лицо, эти постоянные короткие поклоны и потирание рук, и вместе с тем

эта напряженная, нервная, жуткая развязность...". К нему же обращена реплика Щавинского, содержащая его портретную характеристику: "Нет, нет, оставим эти выходки. Своего лица вы не спрячете, как вы ни умны... Очертания скул, разрез глаз, этот характерный череп, цвет кожи, редкая и жесткая растительность на лице, все, все несомненно указывает на вашу принадлежность к желтой расе".

При двойном или многократном описании одного и того же персонажа организующая точка зрения может принадлежать повествователю и персонажу или разным персонажам.

Первое описание Лизы Калитиной в романе Тургенева "Дворянское гнездо" принадлежит автору: "... в то же время на пороге другой двери показалась стройная, высокая, черноволосая девушка лет девятнадцати старшая дочь Марьи Дмитриевны, Лиза". Затем портрет Лизы передан во внутренней речи Лаврецкого: "Вот, – подумал он, – новое существо только что вступает в жизнь. Славная девушка, что-то из нее выйдет? Она и собой хороша. Бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный. Жаль, она, кажется, восторженная немножко. Рост славный, и так легко ходит, и голос тихий. Очень я люблю, когда она вдруг остановится, слушает со вниманием, без улыбки, потом задумается и откинет назад свои волосы...". В нескольких последующих сценах содержатся отдельные портретные характеристики, также отражающие восприятие Лаврецкого, переданное авторской речью, и его оценки, переданные прямой речью: "Звезды уже начинали бледнеть и небо серело, когда коляска подъехала к крыльцу домика в Васильевском... В саду пел соловей свою последнюю, предрассветную песнь. Лаврецкий вспомнил, что и у Калитиных в саду пел соловей; он вспомнил также тихое движение Лизиных глаз, когда, при первых его звуках, они обратились к темному окну. Он стал думать о ней, и сердце в нем утихло. "Чистая девушка, – проговорил он вполголоса, – чистые звезды", – прибавил он с улыбкой и спокойно лег спать", "Лиза подняла на него свои ясные глаза: Лаврецкий глядел на ее чистый, несколько строгий профиль, на закинутые за уши волосы, на нежные щеки, которые загорели у ней, как у ребенка, и думал: "О, как мило стоишь ты над моим прудом!", "И ему было хорошо: он несся по спокойной ночной теплыни, не спуская глаз с доброго молодого лица, слушая молодой и в шепоте звеневший голос, говоривший простые, добрые вещи".

Портрет персонажа изображается многократно, преломляясь в сознании и речи разных персонажей, в рассказах Бунина. В рассказе "Натали" впервые портрет Натали дан в прямой речи

Сони: "Это Наташа Станкевич, моя подруга по гимназии, приехавшая погостить у меня. И вот это действительно красавица, не то что я. Представь себе: прелестная головка, так называемые золотые волосы и черные глаза. И даже не глаза, а черные солнца, выражаясь по-персидски. Ресницы, конечно, огромные и тоже черные, и удивительный золотистый цвет лица, плечей и всего прочего". Затем портрет Натали дается через восприятие главного героя рассказа: "В первый раз я увидел Натали на другой день утром только мельком: она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, – была еще не причесана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, – и сверкнув этим оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, исчезла". Одни и те же детали многократно повторяются: "вскинула на меня из черных ресниц сияющую черноту своих глаз, особенно поразительную при цвете ее волос", "она вскинула на меня блестящую черноту глаз и всю свою яркую головку, обвитую плетью довольно крупной косы", "черное раскрытие глаз и ресниц" и т.п.

Портрет Алексея Мещерского в этом же рассказе появляется в речи Натали: "Ваш кузен, этот, простите, упитанный, весь заросший черными блестящими волосами, картавящий великан с красным сочным ртом...". Затем он – вместе с Натали – изображен с точки зрения рассказчика: "Я отшатнулся, глядя, как он, несколько сутулый в вальсировании, велик, дороден, весь черен блестящими черными волосами и фраком и легок той легкостью, которой удивляют в танцах некоторые грузные люди, и как высока она в бальной высокой прическе, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся несколько откинувшись, опустив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя таким изгибом, который делал руку похожей на шею лебедя. На мгновение черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко...".

Повествовательные фрагменты текста также приобретают разную форму в зависимости от того, кому принадлежит точка зрения, организующая соответствующий фрагмент.

В повествовании от первого лица рассказчик сначала изображает то, что с ним происходит, затем пересказывает это одному из действующих лиц. В рассказе Б.Житкова "Утопленник" рассказчик, спасший тонувшего мальчика, попадает к нему в дом и разговаривает с его матерью, которая хочет отдарить спасителя своего сына:

" – ... А то, что мать сохнет, что я его каждый день точу: возблагодарил? <...> Это вам нипочем?..

– Так что же вы хотите? – Я уж стал пятиться к двери.

– Что хотим? – закричала мне в лицо эта мамаша. – Да ты-то, что, ирод, хочешь? <...> На, на самовар!".

Дома я матери рассказал, что нет никакого сладу с утопленником, что у него мамаша объявилась и чуть меня эта мамаша в самоваре не сварила, что если эта мамаша сохнет, то пусть она в порошок рассыплется – не чихну; туда ей, вы́жиге, и дорога".

В рассказе Бунина "Натали" события, изложенные в повествовании от первого лица, затем еще раз повторяются в прямой речи рассказчика, обращенной к героине. Эти два способа изложения отличаются разной мерой субъективности: "И ты правду сказала: нет несчастной любви. Ах, эта своя оранжевая распашонка и вся ты еще почти девочка, мелькнувшая мне в то утро, первое утро моей любви к тебе! Потом твоя рука в рукаве малороссийской сорочки. Потом наклон головы, когда ты читала "Обрыв" и я бормотал: "Натали, Натали!" <...> А потом ты на балу – такая высокая и такая страшная в своей уже женской красоте <...> Потом ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нем. Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица", ср.: "и вдруг <...> все-таки увидал ее,– впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос <...> И, подойдя, с ужасом восторга взглянул на иноческую стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной, на чистую, молодую красоту лица, ресниц и глаз, при виде меня опустившихся...".

Если в определенной сцене два участника, то она может быть изображена сначала с точки зрения одного из них, затем с точки зрения другого. В повествовании от первого лица то, что непосредственно изображено повествователем, затем рассказывает один из участников и свидетелей событий. Так соотносятся рассказ повествователя и рассказ Пенькновского в "Детских годах" Лескова. В XIX главе содержится пересказ того, что уже было изложено в предшествующих главах: "лука́вый дернул Пенькновского вспомнить про извозчика Кириллу и рассказать, как он заезжал к Ивану Ивановичу Елкину и как королевецкое "начальство" отпороло его на большой дороге нагайкою".

В повествовании от первого лица одно и то же событие излагают повествователь и свидетель события. В рассказа Тургенева "Часы" один и тот же эпизод рассказывает сначала повествователь, а затем один из свидетелей события, слуга Василий. Этот эпизод изложен в речи рассказчика, участника событий: "В несколько мгновений мы оба одеты, бежим в фруктовый сад, расположенный позади нашего дома, – и под старой яблоней, в глубокой яме, торопливо вырытой в рыхлой весенней земле

большим Давыдовым ножом, скрывается навсегда ненавистный подарок крестного отца, так-таки не доставшийся в руки противному Транквиллитатину! Мы утаптываем землю, набрасываем на нее щебню и, гордые, счастливые, никем не замеченные, возвращаемся домой...". Повествователь воспроизводит фрагмент диалога, из которого узнает о событиях, ему неизвестных: " – И ведь, поди ж ты, что выдумали! <...> что выдумали? Зарыли их в землю! <...> Такие у нас барчуки необнакновенные! Особенно Давыдка этот... как есть иезоп. На самой на зорьке встал я, да и подхожу этак к окну... Гляжу: что за притча?.. Идут наши два голубчика по саду, несут эти самые часы, под яблонкой яму вырыли – да туда их, словно младенца какого! И землю потом заровняли, ей-Богу, такие беспутные!".

Объем излагаемых сведений у разных персонажей совпадает лишь отчасти. Участник событий узнает из разговора о дальнейшем ходе событий, ему неизвестном, и в других произведениях, например, в "Космораме" В.Одоевского.

В повествовании от третьего лица в повторяющихся и варьирующихся описаниях точка зрения может принадлежать одному и тому же персонажу, но меняется его роль. Участник или свидетель событий в одном эпизоде в другом может рассказывать об этом же другому персонажу или вспоминать о нем.

В повести В.Одоевского "Саламандра" повествователь изображает героиню, чухонку Эльсу, и воспроизводит ее речь: "... бедная затворница с ужасом смотрела на прибывающую ежеминутно воду: – "все кончилось, говорила она, – рутцы напустили на вейнелейсов море – все должно погибнуть; нет спасения" – и с сими словами она сложила руки, села против окошка и хладнокровно глядела, как вода уже приподнимала крышу низкого амбара". Затем об этой же ситуации рассказывает сама Эльса: "Эльса была весела и довольна и смеясь рассказывала, как рутцы напустили на вейнелейсов море и хотели утопить ее и как она с Юссо обманула их".

Персонаж – то наблюдатель и действующее лицо, то рассказчик. Так соотносятся два фрагмента из романа Достоевского "Бесы": сцену с Федькой-каторжным на мосту Ставрогин пересказывает Даше, повествованию соответствует прямая речь. Ставрогин передает и речь Федьки; его прямой речи: "Так три-то рублика, ваше сиятельство, соблаговолите аль нет-с?" соответствует ее пересказ: " – Задатку просил три целковых".

В "Войне и мире" Л.Толстого в роли рассказчика выступает Пьер Безухов. Сначала он рассказывает о своем прошлом капитану Рамбалю: "И он <...> рассказал всю свою историю: и свою

он ухватился руками за оглоблю и в тот же миг сильным порывом лошади был отброшен несколько шагов в сторону на тротуар... раздалось кругом: "Задавил, задавил", – извозчики погнались за нарушителем порядка, но белый султан только мелькнул у них перед глазами и был таков". Затем эти же события излагаются одним из участников сцены: "Печорин à propos рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта и умчался от погони... Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также".

Взаимоотношения Ольги Ильинской и Обломова, при изображении которых преобладает точка зрения Обломова, становятся темой исповеди Ольги: "Она рассказала о прогулках, о парке, о своих надеждах, о просветлении и падении Обломова, о ветке сирени, даже о поцелуе".

В рассказе Куприна "Штабс-капитан Рыбников" речь свидетельницы событий, соответствующая объективному повествованию, передается в косвенной форме: "Тогда она рассказала подробно, обнаружив большую, мелочную, чисто женскую наблюдательность, обо всем, что касалось Рыбникова: о том, как его называли генералом Курока, об его японском лице, об его странной нежности и страстности, об его бреде и наконец о том, как он сказал слово "Банзай".

В рассказе Куприна "Слон" то, что изображено непосредственно (болезнь девочки, бессилье докторов ей помочь и т.п.), затем изложено в речи отца девочки, переданной в несобственно-прямой форме: "Но отец поспешно объясняет, в чем дело: его единственная дочь, Надя, больна какой-то странной болезнью, которой даже доктора не понимают, как следует. Она лежит уже месяц в кроватке, худеет, слабеет с каждым днем, ничем не интересуется, скучает и потихоньку гаснет. Доктора велят ее развлекать, но ей ничто не нравится; велят исполнять все ее желания, но у нее нет никаких желаний. Сегодня она захотела видеть живого слона. Неужели это невозможно сделать?".

О том, что изображено объективно, рассказывает посторонний наблюдатель: "С тех пор Иван Ильич стал иногда звать Герасима и заставлял его держать себе на плечах ноги и любил говорить с ним" – "Она рассказала, как он заставляет Герасима держать себе ноги" (Л.Толстой, "Смерть Ивана Ильича").

В романе Булгакова "Мастер и Маргарита" то, что изображено объективно, пересказывает посторонний человек – с чужих слов. О поведении Ивана Бездомного перед тем, как он попал в больницу, рассказывает доктор Стравинский.

То, что изображено объективно, затем становится фактом сознания и речи персонажа. Так соотносятся явь и сон в рассказе Чехова "Три года": "Встретилась ей процессия: несли покойника в открытом гробе, с хоругвями" – "Легла она в постель рано, а уснула поздно. Снились ей все какие-то портреты и похоронная процессия, которую она видела утром; открытый гроб с мертвецом внесли во двор и остановились у двери".

Сон персонажа обращен к разным сценам, суммируя и перегасовывая реальные впечатления. Так изображается сон и бред Алексея Турбина в "Белой гвардии" Булгакова: "Турбин спал в своей спаленке, и сон висел над ним, как размытая картина. Плыл, качаясь, вестибюль, и император Александр I жег в печурке списки дивизиона... Юлия прошла и поманила и засмеялась, проскакали тени, кричали: "Тримай! Тримай!" Беззвучно стреляли, и пытался бежать от них Турбин, но ноги прилипали к тротуару на Мало-Провальной, и погибал во сне Турбин <...>

Только в очаге покоя Юлия, эгоистка, порочная, но обольстительная женщина, согласна появиться. Она и появилась, ее нога в черном чулке, край отороченного мехом ботика мелькнул на легкой кирпичной лесенке, и торопливому стуку и шороху ответил плещущий колокольчиками гавот оттуда, где Людовик XIV нежился в небесно-голубом саду на берегу озера, опьяненный своей славой и присутствием обаятельных цветных женщин". Ср.: "Она захлопнула калитку, перед глазами мелькнула нога, очень стройная, в черном чулке, подол взмахнул, и ноги женщины легко понесли ее вверх по кирпичной лесенке".

Аналогичные отношения складываются и между фрагментами с иным содержанием. Предыстория персонажа излагается автором, а затем персонажем. В повести И.Панаева "Актеон" предыстория Ольги Михайловны и ее учителя дана в рассказе повествователя, затем в воспоминаниях учителя, неожиданно встретившего Ольгу Михайловну: "Сердце его забилось... Дом на Арбате, его первое свидание с нею, музыкальные вечера, Шуберт, его серенада – все это промелькнуло в голове молодого человека". Мать и отец Лаврецкого в романе Тургенева "Дворянское гнездо" изображены повествователем, затем показаны через воспоминания Лаврецкого, переданные авторской речью: "Вспомнил он свое детство, свою мать, вспомнил, как она умирала, как поднесли его к ней и как она, прижимая его голову к своей груди, начала было слабо голосить над ним, да взглянула на Глафиру Петровну – и умолкла. Вспомнил он отца, всем недовольного, с медным голосом, сперва бодрого, потом слепого, плаксивого, с неопрятной седой бородой; вспомнил, как он однажды за столом, выпив

женитьбу, и историю любви Наташи к его лучшему другу, и ее измену, и все свои несложные отношения к ней. Вызываемый вопросами Рамбаля, он рассказал и то, что скрывал сначала,– свое положение в свете и даже открыл ему свое имя. Более всего из рассказа Пьера поразило капитана то, что Пьер был очень богат, что он имел два дворца в Москве и что он бросил все и не уехал из Москвы, а остался в городе, скрывая свое имя и звание". В пересказе передается не определенный эпизод, а несколько эпизодов и сцен, так что рассказ персонажа возвращает к разным фрагментам предшествующего изложения. По возвращении Пьер рассказывает свои злоключения Наташе и княжне Марье. Повествованию, в котором присутствует точка зрения Пьера, соответствует его прямая речь: "Про эпизод свой с ребенком и женщиной, за защиту которых он был взят, Пьер рассказал таким образом:

– Это было ужасное зрелище, дети брошены, некоторые в огне... При мне вытащили ребенка... женщины, с которых стаскивали вещи, вырывали серьги...

Пьер покраснел и замялся.

– Тут приехал разъезд и всех тех, которые не грабили, всех мужчин забрали. И меня".

В другом случае называется тема, которая возвращает к уже изложенному и отчасти замещает его: "... Когда он рассказывал про казнь, он хотел обойти страшные подробности, но Наташа требовала, чтобы он ничего не пропускал.

Пьер начал было рассказывать про Каратаева (он уже встал из-за стола и ходил, Наташа следила за ним глазами) и остановился. <...>

– Его убили почти при мне. – И Пьер стал рассказывать последнее время их отступления, болезнь Каратаева (голос его дрожал беспрестанно) и его смерть".

Одно и то же событие дважды изображается с точки зрения одного и того же персонажа, при этом меняется позиция повествователя: авторское повествование, отражающее точку зрения персонажа-наблюдателя, сменяется его внутренней речью.

В сцене под Аустерлицем князь Андрей изображается как наблюдатель: "Он ясно видел уже одну фигуру рыжего артиллериста с сбитым набок кивером, тянущего с одной стороны банник, тогда как французский солдат тянул банник к себе за другую сторону. Князь Андрей видел уже ясно растерянное и вместе озлобленное выражение лиц этих двух людей, видимо не понимавших того, что они делали". Затем эта же сцена повторяется в его внутренней речи: "Что это? я падаю? у меня ноги

подкашиваются", – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь узнать, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взяты или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. "Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг на друга банник француз и артиллерист, – совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!..".

Варьирование разных типов повествования находит применение и тогда, когда одно и то же содержание излагается с разных точек зрения (автора или повествователя, персонажа, разных персонажей). То, что изображено объективно, может быть показано с точки зрения одного из персонажей. В зависимости от того, в какой форме выражена точка зрения персонажа, возникают разные соотнесенные построения: речь автора – произнесенная речь персонажа, переданная в прямой, косвенной или несобственно-прямой форме или в форме авторского пересказа; речь автора – внутренняя речь персонажа, которая также может быть передана во всех только что перечисленных формах.

Объективно изображенные события становятся предметом рассказа одного из участников или свидетелей соответствующих событий. Повествованию и включенному в него диалогу соответствуют всевозможные формы передачи чужой речи.

В "Княгине Лиговской" Лермонтова события описаны в начале с точки зрения повествователя: "... по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде – ибо все чиновники мечтают! На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником <...> Спустясь с Вознесенского моста и собираясь поворотить направо по канаве, вдруг слышит он крик: "Берегись, поди!.." Прямо на него летел гнедой рысак; из-за кучера мелькал белый султан и развевался воротник серой шинели. Едва он успел поднять глаза, уж одна оглобля была против его груди, и пар, вылетавший клубами из ноздрей бегуна, обдал ему лицо; машинально

лишнюю рюмку вина и залив себе салфетку соусом, вдруг засмеялся и начал, мигая ничего не видевшими глазами и краснея, рассказывать про свои победы; вспомнил Варвару...".

Распространенный тип соотнесенных фрагментов текста основан на том, что одни и те же события и мысли изображаются дважды: один раз как непосредственно происходящее, другой - как воспоминание. Оценка одних и тех же фактов может резко меняться.

В некоторых произведениях очень велика роль воспоминаний. В "Войне и мире" Л.Толстого каждый новый этап в жизни Андрея Болконского показан на фоне воспоминаний о прошлом: воспоминания после сцены с дубом; после встречи в госпитале с Анатолем; после встречи с Денисовым. Передаются воспоминания Пьера после дуэли, воспоминания о плене, воспоминания Денисова о Болконском и т.п. Переходы от одной формы изложения к другой характерны для многих рассказов Чехова.

Воспоминания передаются по-разному. Это может быть внутренняя речь рассказчика или перечисление тем и предметов, о которых вспоминает персонаж.

В "Войне и мире" Л.Толстого сцена с Верещагиным изображена непосредственно, а затем в воспоминаниях Растопчина: "Молодой человек в лисьем тулупчике стоял в покорной позе, сложив кисти рук вместе перед животом и немного согнувшись <...>

– Бей его!.. Пускай погибнет изменник и не срамит имя русского! закричал Растопчин. – Руби! Я приказываю! – Услыхав не слова, но гневные звуки голоса Растопчина, толпа застонала и надвинулась, но опять остановилась <...>

– Руби! – прошептал почти офицер драгунам, и один из солдат вдруг с исказившимся злобой лицом ударил Верещагина тупым палашом по голове".

Воспоминание передается при помощи нескольких конструкций, указывающих на восприятие персонажа, и прямой речи: "Как ни свежо было это воспоминание, Растопчин чувствовал теперь, что оно глубоко, до крови, врезалось в его сердце. Он ясно чувствовал теперь, что кровавый след этого воспоминания никогда не заживет, но что, напротив, чем дальше, тем злее, мучительнее будет жить до конца жизни это страшное воспоминание в его сердце. Он слышал, ему казалось теперь, звуки своих слов: "Руби его, вы головой ответите мне!" – "Зачем я сказал эти слова! Как-то нечаянно сказал... Я мог не сказать их (думал он): тогда *ничего* бы не было". Он видел испуганное и потом вдруг ожесточившееся лицо ударившего драгуна и взгляд молчаливого,

робкого упрека, который бросил на него этот мальчик в лисьем тулупе... "Но я не для себя сделал это. Я должен был поступить так <...>" – думал он".

В романе Лескова "Некуда" воспоминания Лизы Бахаревой представляют собой перечисления, заключенные в несобственно-прямую речь: "Лиза опять взяла Молешота, но он уже не читался, и видела Лиза сквозь опущенные веки, как по свалившемуся на пол "Учению о пище" шевелилась какая-то знакомая группа. Тут были: няня, Женни, Розанов и вдруг мартовская ночь, а не комната с сальной обстановкой. В небе поют жаворонки, Розанов говорит, что

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых.

Потом Райнер. Где он? Он должен быть здесь... Отец клянет... Образ падает из его рук... Какая тяжкая сцена!.. "Укор невежд, укор людей"... Отец! отец!". Небольшой фрагмент повествовательного характера имеет соответствие в непосредственно изображенной сцене: " – Дай сюда образ! – крикнул, сорвавшись с места, Егор Николаевич. – Дай я благословлю Лизавету Егоровну, – и, выдернув из рук старухи икону, он поднял ее над головой своей против Лизы и сказал:

– Именем всемогущего Бога да будешь ты от меня проклята, проклята, проклята; будь проклята в сей и в будущей жизни.

С этими словами старик уронил образ и упал <...>.

В основе воспоминания лежит принцип перечисления, который может быть выражен при помощи однородных членов или при помощи этих же однородных членов, отделенных друг от друга повторяющимся словом "вспомнил". Так возникает распространенный тип однородных членов, каждый из которых можно рассмотреть как своего рода цитату, отсылающую к одной или нескольким сценам.

Перечисляемые предметы речи отсылают к одной определенной сцене. Таков ряд перечислений, передающих воспоминания Корсакова о посещении ассамблеи, в повести Пушкина "Арап Петра Великого": "... проснулся на другой день с головною болью, смутно помня шарканья, приседания, табачный дым, господина с букетом и кубок большого орла".

Воспоминания отсылают к определенной сцене и в XXI главе "Вешних вод" Тургенева: "Вспоминал удивительную фигуру Джеммы в темном окне, под лучами звезд, всю развеянную теплым вихрем; вспоминал ее мраморные руки, подобные рукам олимпийских богинь, чувствовал их живую тяжесть на плечах

своих", ср. в "Обломове" Гончарова: "В ее воспоминании воскресло кроткое, задумчивое лицо Обломова, его нежный взгляд, покорность, потом его жалкая, стыдливая улыбка, которою он при разлуке ответил на ее упрек <...> и ей стало так больно, так жаль его...".

Воспоминания отсылают сразу к нескольким сценам: "Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, и луна – и все это вдруг вспомнилось ему" (Л.Толстой, "Война и мир").

В "Семейной хронике" Аксакова в начале главы "Дорога из Парашина в Багрово" обобщены предшествующие впечатления: "Сначала смешанною толпою новых предметов, образов и понятий роились у меня в голове: Дема, ночевка в Чувашах, родники, мельница, дряхлый старичок-засыпка и ржаное поле со жнецами и жницами, потом каждый предмет отделился и уяснился, явились темные, непонимаемые мной места или пятна в этих картинах".

Воспоминания, обращенные к разным сценам, подытоживают некоторые сюжетные линии: "Дорогою я все думал о Пунине. Мне вспомнилось, как я в первый раз с ним встретился и какой он был тогда восторженный и забавный; потом в Москве, как он присмирел – особенно в последнее наше свидание; а вот и совсем кончен расчет с жизнию: не шутит, видно, она!" (Тургенев, "Пунин и Бабурин").

В конце произведения стягиваются в одно разные его эпизоды, переданные через воспоминание персонажа. Так соотносятся воспоминания в конце рассказа Л.Андреева "Оригинальный человек" с собственно повествованием: "Когда батюшка наклонился к умирающему, последний собрал остатки сил и широко раскрыл рот, чтобы закричать:

– Ненавижу этого черномазого дьявола!

Но вспомнил он его превосходительство, пособие из сверхсметных сумм, вспомнил доброго Антона Ивановича и Настеньку, взглянул на черное заплаканное лицо и тихо сказал:

– Я, батюшка, очень люблю негритянок. В них есть нечто экзотическое".

Подводя итоги, воспоминания выделяют опорные пункты повествования.

Как воспоминания оформляются и отдельные фрагменты повествования от первого лица. Таковы воспоминания повествователя в "Детских годах" Лескова: "Где этот корпус, его казарма,

Кирилл, моя тверская любовь, Пьяная балочка, утопленник Кныненко, и палач Пенькновский, и отец Диодор с его дамою и ракат-лукумом? – Все это точно было уже Бог знает как давно, да даже всего этого как будто бы и совсем не было. В рассказе Куприна "Олеся" перечисление: "Мне вдруг, в одно мгновение, вспомнился весь вчерашний день, угроза, произнесенная около церкви Олесей, и ее опасения" – имеет соответствие в предшествующих сценах.

К воспоминаниям, переданным объективно, через перечисления, присоединяется внутренняя речь персонажа. Обе возможные формы передачи воспоминаний объединяются: "Он разом вспомнил и давешний Павловский вокзал, и давешний Николаевский вокзал, и вопрос Рогожина прямо в лицо о глазах, и крест Рогожина, который теперь на нем, и благословение его матери, к которой он же его сам привел, и последнее судорожное объятие, последнее отречение Рогожина, давеча, на лестнице, – и после этого всего поймать себя на беспрерывном искании чего-то кругом себя, и эта лавка, и этот предмет... что за низость! И после всего этого он идет теперь с "особенною целью", с особою "внезапною идеей"!".

Между непосредственно изображенной реальностью и воспоминаниями нет полного совпадения. В ряд перечислений включается и то, что не было предметом изображения. Таково соотношение между непосредственно изображенным эпизодом и его преломлением в воспоминаниях Пралинского, героя рассказа Достоевского "Скверный анекдот": "Но вдруг отворилась дверь, и вошла старуха Пселдонимова, с глиняным тазом и рукомойником. На плече ее висело полотенце. Она поставила рукомойник и без дальних разговоров объявила, что умыться надобно непременно. <...> Он умылся. И долго потом в тяжелые минуты его жизни припоминалась ему, в числе прочих угрызений совести, и вся обстановка этого пробуждения, и этот глиняный таз с фаянсовым рукомойником, наполненным холодной водой, в которой еще плавали льдинки, и мыло, в розовой бумажке, копеек в пятнадцать ценою, очевидно, купленное для новобрачных, но которое пришлось почать Ивану Ильичу; и старуха с камчатным полотенцем на левом плече". При сравнении отрывков нетрудно заметить появление во втором отрывке новых деталей: вода, в которой плавали льдинки, мыло.

Одно и то же содержание может быть изложено не только с двух, но и с нескольких точек зрения. В "Отцах и детях" Тургенева предыстория Одинцовой сначала излагается объективно: "Анна Сергеевна Одинцова родилась от Сергея Николаевича

Локтева. <...> Ее случайно увидел некто Одинцов <...> Она согласилась быть его женой, – а он пожил с ней лет шесть и, умирая, упрочил за ней все свое состояние. Анна Сергеевна около года после его смерти не выезжала из деревни; потом отправилась вместе с сестрой за границу, но побывала только в Германии; соскучилась и вернулась на жительство в свое любезное Никольское...". Затем вводится точка зрения ее соседей: "Ее не любили в губернии, ужасно кричали по поводу ее брака с Одинцовым, рассказывали про нее всевозможные небылицы, уверяли, что она помогала отцу в его шулерских проделках, что и за границу она ездила недаром, а из необходимости скрыть несчастные последствия... "Вы понимаете чего?" – договаривали негодующие рассказчики". И, наконец, свою предысторию излагает сама Одинцова в разговоре с Базаровым: "Позади меня уже так много воспоминаний: жизнь в Петербурге, богатство, потом бедность, потом смерть отца, замужество, потом заграничная поездка, как следует...".

В "Постоялом дворе" Тургенева дважды передаются одни и те же события: как их излагают персонажи (Кирилловна и помещица, Авдотья и Архип) и как они происходили на самом деле.

Варьирование типов повествования в развернутых текстах

Соотнесенность и вариативность форм диалога и повествования играют особенно важную роль в тех индивидуальных стилях, для которых характерно многократное освещение одних и тех же событий, в первую очередь, в стиле Достоевского. Принцип многократного изображения одного и того же, преломления изображаемого через разные сознания в высшей степени характерен для разных произведений писателя и находит применение в принципиально различных художественных системах.

В романе Достоевского "Преступление и наказание" сознание Раскольникова, его внутренняя речь вбирает в себя отголоски речи разных персонажей. Роль Раскольникова постоянно меняется. Он то наблюдатель и действующее лицо, то рассказчик. Раскольников наблюдает за пятнадцатилетней девочкой и франтом и рассказывает об этом городовому. Раскольников видит Соню рядом с умирающим Мармеладовым и рассказывает об этом Разумихину. Сцена с Лужиным сначала изображена, затем кратко пересказана

Раскольниковым и Разумихиным Пульхерии Александровне и Дуне.

Одна и та же ситуация многократно изображается с точки зрения Раскольникова. Сцена убийства сначала разыгрывается в воображении: "Боже! – воскликнул он, – да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?". Затем убийство старухи изображается непосредственно и вновь возникает во сне. Убийство Лизаветы сначала изображено как непосредственно происходящее, затем возвращается в воспоминании: "Он бросился на нее с топором; губы ее перекосились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать", "Он ярко вспомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать".

Разные сцены ассоциативно связаны в сознании Раскольникова со сценой убийства и отсылают к ней. Такова сцена с Заметовым в "Хрустальном дворце": "И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно недавнее мгновение, когда он стоял за дверью, с топором, запор прыгал, они за дверью ругались и ломились, а ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунув язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать!", ср.: "Порой хотелось ему начать ругаться с ними, дразнить их, покамест не отперли...". Перед признанием Соне Раскольников вспоминает свои ощущения перед убийством: "Эта минута была ужасно похожа, в его ощущении, на ту, когда он стоял за дверью, уже высвободив из петли топор и почувствовал, что уже ни мгновения нельзя было терять более".

Кроме того, Раскольников – писатель. Его статья оценена и прокомментирована разными персонажами романа. Изменение роли персонажа влечет за собой и изменение способа изложения. Объективное описание ситуации и рассказ о ней имеют точки соприкосновения и в то же время отличаются характером тональности, распределением книжных и разговорных элементов. Достаточно сравнить два отрывка – авторское повествование: "... выходя с В-го проспекта на площадь, он вдруг увидел налево вход во двор, обставленный совершенно глухими стенами <...>

Оглядевшись еще раз, он уже засунул руку в карман, как вдруг у самой наружной стены, между воротами и желобом, где все расстояние было шириною в аршин, заметил он большой неотесанный камень, примерно, может быть, пуда в полтора весу, прилегший прямо к уличной стене <...> Он нагнулся к камню, схватился за верхушку его крепко, обеими руками, собрал все свои силы и перевернул камень. Под камнем образовалось небольшое углубление; тотчас же стал он бросать в него все из кармана. Кошелек пришелся на самый верх, и все-таки в углублении оставалось еще место. Затем он снова схватился за камень, одним оборотом перевернул его на прежнюю сторону, и он как раз пришелся в свое прежнее место, разве немного, чуть-чуть казался повыше. Но он подгреб земли и придавил по краям ногою. Ничего не было заметно" – и рассказ Раскольникова: "Я бы вот как сделал: я бы взял деньги и вещи и, как ушел бы оттуда, тотчас, не заходя никуда, пошел бы куда-нибудь, где место глухое и только заборы одни, и почти нет никого, огород какой-нибудь или в этом роде. Наглядел бы я там еще прежде, на этом дворе, какой-нибудь такой камень, этак в пуд или полтора весу, где-нибудь в углу, у забора, что с построения дома, может, лежит; приподнял бы этот камень – под ним ямка должна быть, – да в ямку-то эту все вещи и деньги и сложил. Сложил бы да и навалил бы камнем, в том виде как он прежде лежал, придавил бы ногой, да и пошел бы прочь".

Источник двойных и множественных описаний – столкновение точек зрения разных персонажей. О Катерине Ивановне рассказывает Мармеладов: "А тут Катерина Ивановна, руки ломая, по комнате ходит, да красные пятна у ней на щеках выступают", затем она изображена с точки зрения Раскольникова: "Раскольников тотчас признал Катерину Ивановну. Это была ужасно похудевшая женщина, тонкая, довольно высокая и стройная, еще с прекрасными темнорусыми волосами и действительно с раскрасневшимися до пятен щеками". Часть рассказа Мармеладова, излагающего предысторию Екатерины Ивановны, приобретает соответствие в ее рассказе.

Об одном и том же событии рассказывают разные персонажи. Сцена, изображенная объективно, затем несколько раз повторяется в пересказе разных персонажей. О деньгах, отданных Катерине Ивановне, несколько раз рассказывает Раскольников (Разумихину, матери и сестре, гостям на поминках Мармеладова), об этих же деньгах, под другим углом зрения, идет речь в письме Лужина, прокомментированном Раскольниковым.

Сцены, в которых участвует Раскольников, пересказывают и другие персонажи романа. Сцена в конторе (обморок) прокомментирована Зосимовым в разговоре с Разумихиным. Эпизод, который видит Раскольников, спускающийся по лестнице после убийства (дерущиеся рабочие), изложен Миколкой, рассказ которого передает Разумихин, сохраняющий особенности речи Миколки, а затем разными свидетелями, показания которых передает тот же Разумихин. Сцену с признанием Миколки, свидетелем которой был Раскольников, пересказывает ему Разумихин со слов Порфирия. Свидригайлов пересказывает Дуне исповедь Раскольникова Соне.

Тема, сближающая разных персонажей, – реконструкция поведения убийцы. То, что происходило с Раскольниковым, реконструируют разные персонажи (Никодим Фомич, Разумихин). При последней встрече с Раскольниковым Порфирий Петрович комментирует основные поступки убийцы и кратко излагает предшествующие события. Через рассказы разных персонажей в роман входят события, которые не изображались повествователем. Разумихин рассказывает, как Раскольников бредил, Порфирий – как он обыскивал комнату во время болезни Раскольникова.

Таким образом, множественность точек зрения и передающие и варьирующие их типы повествования развиваются в рамках объективного авторского повествования. Этот же общий принцип развивается и в произведениях Достоевского, организованных повествователями других типов.

Как отмечали многие исследователи, повествователь в "Братьях Карамазовых" совмещает в себе противоположные и взаимоисключающие черты: он и конкретное лицо, ограниченное в своих знаниях, и всеведущий автор, проникающий во внутреннюю жизнь персонажей, он знает не только прошедшее, но и их будущее. При всей видимости монолога речь повествователя далека от монолога, в котором выражается личность повествователя. Разные персонажи не только говорят как участники диалогов, но и берут на себя роль рассказчиков. Их повествование в свою очередь осложнено чужой речью. Рассказ персонажа либо включает чужую речь как цитату, либо пересказывает ее.

Соотношение плана повествователя и плана персонажа при повторении определенного эпизода можно показать на примере повтора, при помощи которого изображается мать Алеши. Сначала об Алеше и его матери рассказывает повествователь: "Когда она померла, мальчик Алексей был по четвертому году, и хоть и странно это, но я знаю, что он мать запомнил потом на всю жизнь, – как сквозь сон, разумеется". В другом месте

констатация этого факта сопровождается словами Алеши, присоединенными к речи повествователя: "Кстати я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, "точно как будто она стоит предо мной живая". Затем повествователь передает через воспоминания Алеши сцену, где Алеша – наблюдатель: "один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, <...> обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице". Временной перебив вводит несобственно-прямую речь: "... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге". Затем эта же сцена передается повествователем: "Из воспоминаний его младенчества, может быть, сохранилось нечто о нашем подгородном монастыре, куда могла возить его мать к обедне. Может быть, подействовали и косые лучи заходящего солнца пред образом, к которому его протягивала его кликуша-мать". Эти отрывки иллюстрируют, во-первых, те изменения субъектных планов, которые происходят при повторе определенного эпизода, во-вторых, неустойчивость позиции повествователя, которая меняется на протяжении небольшого фрагмента текста.

Чужая речь и повтор самым тесным образом связаны друг с другом. В рассмотренных отрывках смена субъектного плана при повторе происходит благодаря включению чужой точки зрения и, отчасти, чужой речи. Эти фрагменты показывают две возможности, которые характеризуют повторяющиеся элементы, связывающие речь повествователя и речь персонажа: во-первых, движение от речи повествователя к речи персонажа и обратное движение – от персонажа к повествователю, от развернутой картины к свернутой констатации. Меняется и роль персонажа, и роль повествователя: персонаж то субъект повествования, то его объект. Здесь мы имеем дело в одном случае с персонажем-наблюдателем, в другом – с персонажем-рассказчиком.

В подобной ситуации персонаж может быть и говорящим лицом, рассказчиком. О Елизавете Смердящей рассказывает повествователь, привлекающий точки зрения горожан: "Эта Лизавета Смердящая была очень малого роста девка, "двух аршин с малым", как умилительно вспоминали о ней после ее смерти многие из богомольных старушек нашего города". Затем о ней почти теми же словами рассказывает Смердяков, также цитирующий

чужую речь: "На базаре говорили, а ваша маменька тоже рассказывать мне пустились по великой своей неделикатности, что ходила она с колтуном на голове, а росту была всего двух аршин с малыим. Для чего же с малыим, когда можно просто с "малым" сказать, как все люди произносят?".

Сцена в саду Федора Павловича, которая изложена повествователем, обращающимся к внутренней речи Мити и забегающим вперед ("Бог, – как сам Митя говорил потом, – сторожил меня тогда": как раз в то время проснулся на одре своем больной Григорий Васильевич"), затем существует в пересказе Мити при первом допросе, переданном формами косвенной речи.

Следующий тип повтора, связанный с изменением субъектного плана, – это реплика одного персонажа, повторенная другим персонажем, т.е. цитата. Это может быть речь одного персонажа в пересказе другого. При этом цитаты могут быть прокомментированы разными персонажами. Во-первых, тем, кому принадлежит исходное высказывание. При разговоре Алеши с Иваном в трактире "Столичный город" Алеша возвращает Ивану его реплики, а тот комментирует их. Речь одного персонажа существует в пересказе другого. Алеша говорит Ивану: "Ты, однако же, ей давеча сказал, что она никогда тебя не любила. – Это я нарочно", "Ведь ты вчера у отца провозгласил, что нет Бога, – пытливо поглядел на брата Алеша. – Я вчера за обедом у старика тебя этим нарочно дразнил и видел, как у тебя разгорелись глазки".

Во-вторых, и более обычно, высказывание одного персонажа комментирует какой-то другой персонаж, в частности, персонаж-антагонист. Вторая речь прокурора приводится непосредственно, затем она в отраженном виде, в виде отдельных цитат присутствует при изложении, пересказе речи Фетюковича. Цитаты становятся отправным пунктом полемики.

Реплика и ее цитатное отражение связывают диалог и внутреннюю речь одного из его участников: "У меня, Алеша, теперь бывают сны. Но они не сны, а наяву: я хожу, говорю и вижу... а сплю" – "Алеша вспомнил давешние слова его: "Как будто я сплю наяву... Хожу, говорю и вижу, а сплю". Именно как будто это совершалось теперь".

Определенная сцена многократно повторяется в сознании одного из персонажей. Сцена Ивана со Смердяковым перед отъездом в Москву изображена объективно. Фраза Смердякова "С умным человеком и поговорить любопытно" трижды повторяется во внутренней речи Ивана.

На характер повтора и формы его передачи оказывает влияние и роль персонажа, которая меняется на протяжении

повествования. В одном случае персонаж – свидетель и участник сцены, в другом – комментатор или рассказчик этой же сцены. Разговор Ивана и Алеши в главе "Братья знакомятся" содержит отсылки к нескольким предшествующим сценам. Иван комментирует собственные слова. Объективному изображению определенной сцены может соответствовать "чужая речь", переданная непосредственно или в пересказе. В роли рассказчика несколько раз оказывается Алеша. Он пересказывает Мите сцену между Катериной Ивановной и Грушенькой в доме Катерины Ивановны, Катерине Ивановне – сцену в родительском доме, рассказывает Лизе Хохлаковой о капитане Снегиреве, Ивану – о встрече со Смердяковым и т.д.: " – Не видал сегодня Дмитрия? – Нет, не видал, но я Смердякова видел. – И Алеша рассказал брату наскоро и подробно о своей встрече с Смердяковым", " – Что там было, когда я ушел? Алеша рассказал ему об истерике и о том, что она, кажется, теперь в беспамятстве и бреду".

События главы "Сладострастники" затем повторяются в рассказе Алеши Катерине Ивановне: " – Я должен вам сообщить, – произнес тоже дрожащим голосом Алеша, – о том, что сейчас было у него с отцом. – И он рассказал всю сцену, рассказал, что был послан за деньгами, что тот ворвался, избил отца и после того особенно и настоятельно еще раз подтвердил ему, Алеше, идти "кланяться"... – Он пошел к этой женщине... – тихо прибавил Алеша". Этот косвенный пересказ осложнен тем, что содержит цитату из речи Мити: "Езопу теперь о деньгах ни слова, а к Катерине Ивановне сейчас же и непременно: "Кланяться велел, кланяться велел, кланяться! Именно кланяться ей и раскланяться!" Опиши ей сцену".

Алеша пересказывает Дмитрию то, что произошло между Грушенькой и Катериной Ивановной. Но здесь этот пересказ не приводится, а только характеризуется ("он рассказывал минут десять..."). Он отраженно присутствует в речи Дмитрия, который цитирует слова Катерины Ивановны в передаче Алеши и саму эту передачу: "Так и не поцеловала ручку! <...> Так та кричала, что это тигр! Тигр и есть! Так ее на эшафот надо?", ср.: " – Это тигр! – завопила Екатерина Ивановна <...> – Ее нужно плетью, на эшафоте, чрез палача, при народе!..".

Алеша возвращается к своему рассказу, повторяя и цитируя его: "Брат, а ты, кажется, и не обратил внимания, как ты обидел Катерину Ивановну тем, что рассказал Грушеньке о том дне, а та сейчас ей бросила в глаза, что вы сами "к кавалерам красу тайком продавать ходили!" Брат, что же больше этой обиды? <...>", ср. речь Грушеньки: "Сами вы девицей к кавалерам за деньгами

в сумерки хаживали, свою красоту продавать приносили, ведь я же знаю". Затем рассказ Алеши передается повествователем: "Он только что теперь обратил внимание, хотя Алеша рассказал все давеча зараз, и обиду, и крик Катерины Ивановны: "Ваш брат подлец!".

Факт внешнего мира, увиденный персонажем-наблюдателем, становится фактом его сознания, отражается в его внутренней речи. Иван видит на улице поющего мужика. Затем его песня отражается во внутренней речи Ивана. И наконец, звучит в его речи на суде.

Некоторые сюжетные ситуации и мотивы преломляются через сознание и оценку разных персонажей, дают многократные отражения в тексте романа. Определенные сцены помимо непосредственного изображения имеют разные отражения в речи разных персонажей. Сцена между Грушенькой и Катериной Ивановной развертывается непосредственно. Эту сцену Алеша пересказывает Дмитрию. В главе "Луковка" Грушенька комментирует свое поведение в этой сцене: "Собака я была, вот что <...> Митя сказывал, что кричала: "Плетьми ее надо!" Разобидела я тогда ее уж очень. Зазвала меня, победить хотела, шоколатом своим обольстить". Так через чужую речь входят сцены, непосредственно не изображенные, а именно разговор Катерины Ивановны с Митей и разговор Мити с Грушенькой, реплика Катерины Ивановны существует в третьей передаче. Разговор Алеши и Ивана содержит отсылки к разным предшествующим сценам. То, что остается за текстом, одновременно присутствует, включаясь через определенную реплику.

Через чужую речь входит в повествование и идея. Идея Ивана "все позволено" сформулирована не Иваном. Она появляется через бокового, не основного персонажа. Ее пересказывает Миусов (косвенная речь, включенная в прямую), формулирует и комментирует Митя, отец Паисий. В речи Ракитина, обращенной к Алеше, вновь передается уже однажды изображенная ситуация. К ней возвращаются и Алеша с Иваном: " Опять-таки по-карамазовски. – Это чтобы "все позволено"? Все позволено, так ли, так ли? Иван нахмурился и вдруг странно как-то побледнел. – А, это ты подхватил вчерашнее словцо, которым так обиделся Миусов... и что так наивно выскочил и переговорил брат Дмитрий? – криво усмехнулся он. – Да, пожалуй: "все позволено", если уж слово произнесено. Не отрекаюсь. Да и редакция Митенькина недурна. <...> От формулы "все позволено" я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?".

Эта мысль Ивана несколько раз возникает в речи Мити: она прямо обращена к Ивану; существует как пересказ разговора с Иваном в диалоге с Алешей. В диалоге с Алешей же она существует и как пересказ разговора с Ракитиным о разговоре с Иваном: "Я ему говорю: стало быть, все позволено, коли так? Он нахмурился: Федор Павлович, говорит, папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно". Вот ведь что отмочил. "Только как же, спрашиваю, после того человек-то? Без Бога-то и без будущей жизни? Ведь это стало быть, теперь все позволено, все можно делать?" – А ты и не знал? – говорит" (Митя о Ракитине). И наконец, идея доходит до Смердякова.

Повторы, связывающие разные субъектные планы, играют важную роль не только в развитии идеи, но и в развитии определенной сюжетной линии. Некоторые сцены, ситуации, важные для романа, не изображаются непосредственно, существуют в передаче разных лиц. События, которые не были предметом непосредственного изображения, передают разные их участники. События эти могут относиться к прошлому. Об отношениях между Митей и Катериной Ивановной известно сначала из рассказа Мити, затем из рассказа Катерины Ивановны на суде. При передаче событий, относящихся к настоящему, включаются точки зрения персонажей, которые не были свидетелями события.

Через речь разных персонажей разворачивается и история капитана Снегирева. Катерина Ивановна пересказывает ее с чужих слов: "рассердившись почему-то на этого штабс-капитана, Дмитрий Федорович схватил его за бороду и при всех вывел в этом унизительном виде на улицу и на улице еще долго вел, и говорят, что мальчик, сын этого штабс-капитана, который учится в здешнем училище, еще ребенок, увидавши это, бежал все подле и плакал вслух и просил, чтобы защитили, а все смеялись... Я справлялась об этом униженном и узнала, что он очень бедный человек. Фамилия его Снегирев". Снегирев рассказывает Алеше: "Видите ли, мочалка-то была гуще-с, еще всего неделю назад, – я про бороденку мою говорю-с; это ведь бороденку мою мочалкой прозвали, школьники главное-с. <...> Ну-с вот-с, тянет меня тогда ваш братец Дмитрий Федорович за мою бороденку, вытянул из трактира на площадь, а как раз школьники из школы выходят, а с ними и Илюша. Как увидал он меня в таком виде-с, бросился ко мне: "Папа, кричит, папа!" Алеша комментирует эту сцену в разговоре с Лизой: "Алеша с горячим чувством сумел нарисовать перед ней образ Илюшечки". На суде этот эпизод в форме косвенной речи пересказывает Ракитин, а отчасти и сам Снегирев. Эта же история передается в пересказе прокурора: "Мы любители

просвещения и Шиллера и в то же время мы бушуем по трактирам и вырываем у пьянчужек, собутыльников наших бороденки". В последней сцене романа этот эпизод возвращается как воспоминание Алеши: "Все молча остановились у большого камня. Алеша посмотрел и целая картина того, что Снегирев рассказывал когда-то об Илюшечке, как тот, плача и обнимая отца, восклицал: "Папочка, папочка, как он унизил тебя!" – разом представилась его воспоминанию".

Для характеристики собственно повествования имеет значение не только неустойчивость позиции повествователя, не только множественность точек зрения, но и сам характер передачи чужого слова. Принцип многократного отражения, эха, примененный при развертывании событийного и идейного ряда, в известной мере определяет и распределение конкретных форм речи. Прямой речи одной сцены в другой соответствует косвенная, целой сцене – пунктирное называние тем и т.д. В связи с тем, что реплика или развернутый рассказ персонажа может быть пересказан другим персонажем или повествователем, возникают разные решения сходных художественных задач. Речь Марьи Кондратьевны, от которой узнают и об убийстве Федора Павловича и о самоубийстве Смердякова, в одном случае передана как авторский пересказ, в другом существует в пересказе Алеши. То, что изображено объективно в одном месте, в другом передается как перечисление тем. Часть речи прокурора передается в ее непосредственной данности и содержит цитаты из показаний Герценштубе, Ракитина, Катерины Ивановны, Мити. Другая часть этой же самой речи передана в форме пересказа, перечисляющего темы: "Тут прокурор описал семейную встречу в монастыре, разговоры с Алешей и безобразную сцену насилия в доме отца, когда подсудимый ворвался к нему после обеда". В результате взаимодействия разных форм речи и возникает неповторимый субъектно-стилистический рисунок текста, в котором внешний хаос изложения сочетается со строгим внутренним порядком. При этом и хаос, и порядок создаются в ряде случаев одними и теми же средствами.

Рассмотренный прием проходит путь от простых форм, когда одно и то же изображается с двух разных точек зрения, как, например, в "Аптекарше" Соллогуба, где события сначала изображены с точки зрения повествователя, а затем рассказаны персонажем, до полифонии последних романов Достоевского, где одни и те же события преломляются через множество разных сознаний.

Таким образом, варьирование типов повествования – один из важных способов проявления и выражения субъектной многоплановости.

Соотношение типов повествования

Для характера текста важно, в какой мере развернут в конкретном тексте тот или иной тип повествования, каков набор средств, передающих ту или иную позицию автора или персонажа. Существенно также и то, какой тип связи существует между разными типами повествования. Связи между строевыми элементами внутри произведения не только устойчивы, но и изменчивы, не только закреплены, но и свободны. С этим связана множественность конкретного осуществления одних и тех же общих тенденций.

Типы повествования в больших эпических построениях вступают в разнообразные сочетания друг с другом, создавая сложную неоднородную структуру текста. При сходстве отдельных приемов, при однотипности их художественной роли в произведении системы повествования, в которые они включаются, могут быть разнотипными, и это создает богатство индивидуальных вариантов организации повествования. Связи и отношения между разными типами повествования внутри произведения относительно закреплены, поскольку они заданы повествователем и представляют собой некую норму организации текста. Та или иная позиция повествователя предполагает (или допускает) использование одних типов повествования и исключает (или ограничивает) возможности использования других.

Повествование от лица всезнающего автора предполагает свободное выражение точки зрения персонажа или персонажей, в какой бы форме она ни проявлялась, – то есть организацию повествования пространственной точкой зрения персонажа и все способы передачи чужой речи – произнесенной или внутренней. Позиция всезнающего автора проявляется в двух формах – объективной и субъективной. Соответственно план персонажа включается и в объективное, и в субъективное авторское повествование. Передавая отношение к персонажам, к изображаемой действительности, к форме повествования, к читателю, субъективные формы авторского повествования тесно связаны с объективным повествованием, как бы надстраиваясь над ним. Поэтому все

способы передачи чужой точки зрения и чужой речи возможны и при этой форме организации повествования.

В романе Пушкина "Дубровский" роль субъективного начала невелика. Обращения к читателю, играющие роль композиционных скреп, вводят новых персонажей и новые темы, связывают разные сюжетные линии, подытоживают развитие событий: "Маша имела прекрасный голос и большие музыкальные способности, Дефорж вызвался давать ей уроки. После того читателю уже не трудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама еще в том себе не признаваясь". Автор, излагая события, то возвращается назад ("Теперь попросим у читателя позволения объяснить последние происшествия повести нашей предыдущими обстоятельствами, кои не успели мы еще рассказать"), то забегает вперед: "Разговоры о разбойниках взволновали его воображение. Мы скоро увидим, что он имел достаточную причину их опасаться". Автору принадлежит краткий иронический комментарий к изображению занятий Троекурова ("Таковы были благородные увеселения русского барина") и повторяющаяся оценка *бедный*, которая характеризует разные предметы речи: *бедный зверь, бедный гость, бедный Антон Пафнутьич*.

Кроме того, автор играет роль наблюдателя. С позиции автора-наблюдателя описана мамзель Мими и Кирила Петрович Троекуров: "Мамзель Мими оставила по себе память довольно приятную. Она была добрая девушка и никогда во зло не употребляла влияния, которое, видимо, имела над Кирилом Петровичем, в чем отличалась она от других наперсниц, поминутно им сменяемых. Сам Кирила Петрович, казалось, любил ее более прочих...".

В то же время в повествование включается точка зрения Дубровского. Он также играет роль наблюдателя. Например, в главе V: "Навстречу Дубровскому попался поп со всем причетом. Мысль о несчастливом предзнаменовании пришла ему в голову. Он невольно пошел стороною и скрылся за деревом. Они его не заметили и с жаром говорили между собой, проходя мимо него. – Удались от зла и сотвори благо, – говорил поп попадье, – нечего нам здесь оставаться. Не твоя беда, чем бы дело ни кончилось. – Попадья что-то отвечала, но Владимир не мог ее расслышать. Приближаясь, увидел он множество народа – крестьяне и дворовые люди толпились на барском дворе. Издали услышал Владимир необыкновенный шум и говор. У сарая стояли две тройки. На крыльце несколько незнакомых людей в мундирных сертуках, казалось, о чем-то толковали".

Воспроизводится и внутренняя речь Дубровского, имеющая прямую форму: "Итак, все кончено, – сказал он сам себе, – еще утром имел я угол и кусок хлеба. Завтра должен я буду оставить дом, где я родился и где умер мой отец, виновнику его смерти и моей нищеты".

В "Пиковой даме" Пушкина субъектный план Германна включен в объективное повествование. Он имеет прерывистый характер и складывается из разных составных частей. Это повествование, организованное пространственной точкой зрения персонажа: "В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, – и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, – и Германн узнал графиню!". Повествование, отражающее особенности восприятия персонажа: "Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком". Кроме того, в субъектный план персонажа включена его внутренняя речь, переданная в прямой и несобственно-прямой форме.

В одном типе текстов свободное выражение субъективного авторского начала существует наряду с подавлением чужого слова и чужой точки зрения. В другом типе текстов, в реалистической литературе, формы субъективного повествования совмещаются с точкой зрения персонажа или персонажей, приобретающей разное выражение.

В "Преступлении и наказании" субъектный план Раскольникова включен в субъективное авторское повествование. Роман был задуман Достоевским как повествование от первого лица. Отказавшись от этой формы, Достоевский безмерно расширил свои возможности. Значительная часть повествования отражает точку зрения и речь Раскольникова. Как писал сам Достоевский, "рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже со словами: "и до того все это нечаянно сделалось".

Субъектный план Раскольникова имеет развернутый характер и образован повествованием, организованным его пространственной точкой зрения и внутренней речью, которая иногда

передается в прямой, иногда в косвенной, иногда в несобственно-прямой и смешанной форме. Фрагменты внутренней речи присоединяются непосредственно к авторскому информативному повествованию: "Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, – куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться <...> В полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет! Остановят, все пропало, пропустят, тоже все пропало: запомнят. Они уже сходились; между ними оставалась всего одна только лестница – и вдруг спасение! В нескольких ступеньках от него, направо, пустая и настежь отпертая квартира, та самая квартира второго этажа, в которой красили рабочие, а теперь, как нарочно, ушли. Они-то, верно, и выбежали сейчас с таким криком. Полы только что окрашены, среди комнаты стоят кадочка и черепок с краской и с мазилкой. В одно мгновение прошмыгнул он в отворенную дверь и притаился за стеной, и было время: они уже стояли на самой площадке".

Некоторые персонажи появляются сначала в рассказе одного из персонажей, а только затем воспринимаются Раскольниковым. Так Сонечка и Катерина Ивановна приходят из рассказа Мармеладова, Лужин и Свидригайлов – из письма матери. Отношение Раскольникова в этим людям складывается еще до того, как он видит их воочию, они уже включены в систему ценностей, которыми оперирует Раскольников. Сонечка и Свидригайлов становятся для Раскольникова символами еще до того, как он знакомится с ними.

Помимо точки зрения Раскольникова повествование отражает и точки зрения других персонажей, не только главных – Лужина, Свидригайлова, но и второстепенных. Например, история пятнадцатилетней девочки, к которой пристает франт, содержит отражения точки зрения этого франта.

Раскольников не только субъект восприятия, он сам объект наблюдений. Описание его наружности принадлежит повествователю, затем дается с точки зрения Лужина. Комната Раскольникова описывается дважды с точки зрения самого Раскольникова, а кроме того, с точки зрения Лужина, Разумихина, матери Раскольникова.

Роль субъективного авторского начала в "Преступлении и наказании" сравнительно невелика. Это прямые авторские характеристики некоторых персонажей. Кроме того, несколько фрагментов текста организованы при помощи повествования от первого лица множественного числа: "Опускаем весь тот процесс, посредством которого он дошел до последнего решения; мы и без того слишком забежали вперед... Прибавим только, что

фактические, чисто материальные затруднения дела вообще играли в уме его самую второстепенную роль".

В "Отцах и детях" Тургенева точка зрения персонажей имеет прежде всего композиционное оформление. Базаров показан через восприятие Николая Петровича и Одинцовой, Одинцова и отец Базарова – через восприятие Аркадия. Деревенский пейзаж по дороге в Марьино видит Аркадий, комната Фенечки описывается при появлении в ней Павла Петровича. Этот принцип описания соблюдается в "Отцах и детях" непоследовательно. Появление Павла Петровича и Фенечки выведено за пределы определенного воспринимающего лица. В то же время в повествовании отражены отдельные слова самых разных персонажей – Базарова, его отца, матери, Павла Петровича, Прокофьича, Николая Петровича, Одинцовой и т.п. Второстепенные и третьестепенные персонажи привносят в авторское повествование разнообразные характерологические средства: "Слуга вошел и доложил о приезде председателя казенной палаты, сладкоглазого старика <...>, который чрезвычайно любил природу, особенно в летний день, когда, по его словам, "каждая пчелочка с каждого цветочка берет взяточку...", "Княжна ушла к себе наверх; она вообще терпеть не могла гостей, и в особенности этих "новых оголтелых", как она их называла", "... мудрец отвечал, что "хтошь е знает – версты тутотка не меряные", "и продолжая вполголоса бранить коренную за то, что она "головизной лягает", то есть дергает головой".

Кроме того, роман насыщен оценками персонажей (Базарова, Павла Петровича, Одинцовой, Аркадия, Фенечки). Характеризуя язык романов Тургенева, М.М.Бахтин писал: "В своей основной массе этот язык вовлечен, втянут в борьбу точек зрения, оценок и акцентов, вносимых в него героями, он заражен их противоборствующими интенциями и расслоениями" (Бахтин 1975, 129). Разрушение монолитности авторского повествования представляется последовательно развивающейся тенденцией, которая, видоизменяясь, проходит через все романы Тургенева, в том числе и через "Отцов и детей". Эта тенденция включает их в общий процесс развития форм субъектной многоплановости, который определяет характер повествования в литературе XIX в. Своеобразие романов Тургенева во многом связано с тем, что формы субъектной многоплановости сочетаются в них с открыто выраженной позицией повествователя.

В зависимости от того, в какой форме, объективной или субъективной, выражается авторское повествование, в зависимости от конкретных форм выражения субъективного начала, которые могут встречаться и самостоятельно (например, обращения к

нтателю), и в комплексе, и, наконец, в зависимости от того, ка-ие именно способы выражения чужой точки зрения и речи ис-ользуются в произведении, складываются разные типы роизведений. В этих типах произведений, необычайно свободных широких по своим возможностям, ограничения касаются лишь екоторых проявлений авторского "я" – например, автор не мо-ет становиться героем собственного произведения.

Поскольку первое лицо неоднозначно – оно колеблется от бозначенного условного повествователя (автора) к конкретному я" – автора-участника событий, к автобиографическому "я", раз-ные его проявления обладают и разными возможностями совме-дения с разными типами повествования. Чем более конкретно я". будь то "я" автора-наблюдателя или "я" рассказчика, тем ольше ограничений с ним связано. Эти ограничения касаются ипов повествования, передающих точку зрения и внутреннюю ечь персонажа. Если всезнающий автор обладает подвижной точ-кой зрения, которая в одних типах повествования проявляется ак внешняя, в других как внутренняя, то и автор-наблюдатель, рассказчик обладают лишь внешней точкой зрения. Поэтому их ыходы за пределы возможного знания об окружающем специ-ально мотивируются. Однако такие соотношения между разными ипами повествования, которые в современной прозе приобретают очти обязательный характер, сложились далеко не сразу.

Осложненные формы организации повествования

Способы объединения разных типов повествования не только акреплены, но и относительно свободны. При этом одни способы меют более, другие менее условный характер. Размывание чис-оты типа повествования может идти в разных направлениях, затрагивая даже такие устойчивые его характеристики, как спо-собы выражения субъекта и объекта. В произведении выдержива-ется определенная последовательность во введении разных бозначений персонажа. В русской литературе XIX в. довольно часто сначала появляется описательное обозначение, вслед за ко-торым вводится имя и фамилия персонажа. Так в текст включа-ется фамилия Раскольникова. Кроме того, имя персонажа водится сразу и сопровождается указанием на его возраст, соци-альное положение и т.п.: "Судебный следователь Гришуткин,

старик, начавший службу еще в дореформенное время, и доктор Свистицкий, меланхолический господин, ехали на вскрытие" (Чехов, "Perpetuum mobile"). Фамилия персонажа вводится и без каких бы то ни было предварительных пояснений, отражая точку зрения всезнающего автора. Вслед за описательным обозначением или именем персонажа идет местоимение: "Лаптев сидел у ворот на лавочке и ждал, когда кончится всенощная в церкви Петра и Павла" (Чехов, "Три года"), "Петр Михайлыч Ивашин был сильно не в духе: его сестра, девушка, ушла к Власичу, женатому человеку" (Чехов, "Соседи").

Самый простой способ нарушения этих отношений касается расположения имени персонажа и соответствующего ему местоимения. В ряде случаев местоимение, стоящее в начале произведения, соотнесено с его заглавием, которое содержит имя, прозвище или какое-то другое обозначение персонажа. С местоимения начинается "Несмертельный Голован" Лескова: "Он сам почти миф, а история его – легенда", "Хористка" Чехова: "Однажды, когда она еще была моложе, красивее и голосистее, у нее на даче, в антресолях, сидел Николай Петрович Колпаков", "Губернатор" Л.Андреева: "Уже пятнадцать дней прошло со времени события, а он все думал о нем...", "Наталья Давыдовна" Куприна: "Она шестнадцать лет была классной дамой в N-ском институте благородных девиц...", "Таня" Бунина: "Она служила горничной у его родственницы, мелкой помещицы Казаковой".

Такие переходы характерны для стихотворной речи. Например, в стихотворениях Бунина – "Каин": "Нет, он строит-возводит Храм бессмертных племен – Баальбек", "Слепой": "Вот он идет проселочной дорогой"; Фофанова – "Художник": "Он мертвый холст волшебно оживлял", "Безумный": "Он мрачен был"; А.Белого – "Каторжник": "Бежал. Распростился с конвоем... Он крался"; А.Блока – "Петр": "Он спит, пока закат румян", "Сытые": "Они давно меня томили"; Бальмонта – "Пантера": "Она пестра". При всей необычности таких начал они все же отражают обычные отношения между именем и местоимением. На фоне преобладающего порядка следования, когда имя сменяется местоимением, изредка встречается и иной способ их расположения. На первое место выдвигается местоимение. Так начинается "Медный всадник" Пушкина: "На берегу пустынных волн Стоял *он*, дум великих полн". Известный пример такого рода содержится в повести И.С.Тургенева "Вешние воды". Повесть начинается с местоимения третьего лица, которое проходит через всю экспозицию, предваряя появление имени персонажа, отодвинутого на ее конец: "... Часу во втором ночи он вернулся в свой кабинет. Он

выслал слугу, зажегшего свечки, и, бросившись в кресло около камина, закрыл лицо обеими руками". Имя героя появляется в конце экспозиции, как своего рода итог, за которым следует событийная часть: "Но нужно сперва сказать его имя, отчество и фамилию. Его звали Саниным, Дмитрием Павловичем".

В рассказе Л.Толстого "Что я видел во сне" непосредственно вслед за местоимением идет имя персонажа: " – Она как дочь не существует для меня... – Он пожал плечами, встряхнул головой и поднял глаза кверху. Говорил это 60-летний князь Михаил Иванович Ш. своему младшему брату".

Местоимение предваряет имя в некоторых рассказах Л.Андреева: "Они играли в винт три раза в неделю..." ("Большой шлем"), "Когда поздней ночью он звонил у своих дверей, первым звуком после колокольчика был звонкий собачий лай..." ("Друг"), "Уже кончался день, а они двое все шли, все говорили и не замечали ни времени, ни дороги" ("Бездна"). Переход от местоимения к имени не акцентирован, как у Тургенева, а происходит незаметно. В цепи местоименных обозначений вдруг появляется имя. Рассказ "В темную даль", который также начинается местоимением ("Уже четыре недели он жил в доме – и четыре недели в доме царили страх и беспокойство"), содержит своеобразную мотивировку этого приема: "И никто не называл его по имени, а просто словом "он", и так как все каждую минуту думали о нем, то это неопределенное название представлялось более ясным, чем полное имя, и никогда не заставляло переспрашивать. Почему-то казалось непочтительным и фамильярным звать его, как зовут других; слово же "он" точно и резко выражало страх, который внушала его высокая сумрачная фигура".

Местоимением начинается рассказ Б.Зайцева "Елисейские поля": "Мальчиком он был тихим", "Огневая точка" Ю.Слезкина: "Она убирала отведенную ей для жилья комнату", "Фро" Платонова: "Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно", "Звонок" Набокова: "Семь лет прошло с тех пор, как он с нею расстался". С местоимения начинаются некоторые поздние рассказы Бунина: "Когда он был в шляпе <...>, ему можно было дать не больше сорока лет" ("В Париже"), "Поздним вечером шел в месячном свете вверх по Тверскому бульвару, а она навстречу..." ("Мадрид"), "Она и натурщица его, и любовница, и хозяйка" ("Второй кофейник"), "Она вошла на маленькой станции между Марселем и Арлем" ("Камарг"), "В солнечное окно за нагретыми двойными рамами он увидал в воротах двора верхового молодого работника, ездившего в Субботино на дачу" ("Апрель"). В некоторых рассказах имя персонажа так и не появляется.

Местоимения могут находиться не в абсолютном начале произведения, но в начале самостоятельных и развернутых фрагментов текста, в начале частей и глав. Такое употребление местоимений встречается в "Третьей симфонии" ("Возврат") А.Белого: начало главы: "Они сидели в ресторане и чествовали, обедая, Хандрикова, дававшего им обед", начало второй части: "Он проснулся".

В начало главы выносится и неопределенно-личная форма глагола: "Одевались" (Кузмин). Несколько главок третьей части романа Кузмина "Крылья" начинает местоимение *они*, которое в каждом отдельном случае обозначает разных персонажей: "Они сидели втроем в кафе на Corso после "Тангейзера" (Ваня, Орсини и Даниил Иванович), "Они шли по прямой дорожке через лужайку" (Уго, Ваня), "Они все лежали на покрытых стеганными тюфяками подоконниках...", "Они ходили с утра по Флоренции" (монсиньор и Ваня) и т.д.

Местоимение выдвигается на первое место и в некоторых произведениях от первого лица: "Он был убит, бедный молодой человек" (Бестужев-Марлинский, "Он был убит"), "О, как шел к нему кавалерийский мундир!.. как весело, как живо, как ребячески вертелся он перед зеркалом!.. как ловко перехватывал по нескольку раз свою шляпу, над которой раскидывались, свертывались, дрожали чистые, уклончивые ветви белого пера!.. То резво бросал он ее под левую руку, то важно опускал к правому колену..." (Н.Ф.Павлов, "Ятаган").

В литературе XX в. пример такого рода содержится в повести Ю.Олеши "Зависть", которая начинается так: "Он поет по утрам в клозете". Основная часть романа Ю.Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара" начинается с местоимения: "Еще ничего не было решено. Он вытянулся на руках, подался корпусом вперед...". Местоимение это подготовлено во вступлении к роману: "Человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение. Он лежит неподвижно, глаза его блестят со сна. Он протянул руку за очками, к столику. Он не думает, не говорит. Еще ничего не решено". Имя Грибоедова упомянуто во вступлении, но что именно он – герой произведения, становится ясным далеко не сразу.

"Остраняя" повествование, рассмотренный прием не разрушает единства типа повествования. Другие же видоизменения в обозначении субъекта или объекта повествования связаны с осложнением типа повествования и даже с разрушением его единства.

Условный характер отношений между субъектом повествования и формами его выражения проявляется в осложнении связей между разными типами повествования внутри произведения, в объединении разных, как бы взаимоисключающих, типов повествования. Так, например, в рассказе Лескова "Житие одной бабы" субъект повествования един. Многочисленные замечания типа "Не знаю, отчего у нас старые люди очень многие знают эту молитву", "Не скажу наверное, не то был июнь, не то июль", "Беда у нас родиться смирным да сиротливым" и т.п. в начале рассказа соотносятся с "я" в его конце: "Я был в Гостомле прошлым летом". В то же время речь рассказчика в разных частях повествования резко различна. Одни фрагменты рассказа имитируют речь изображаемой среды: "Маленький мужичонко был рюминский Костик, а злющий был такой, что упаси Господи! В семье у них была мать Мавра Петровна, Костик этот самый, два его младшие брата, Петр и Егор, да сестра Настя". Другие выдержаны в литературном ключе: "Крылушкин с белой головой и спокойным взглядом стоял, как статуя упрека, и молча смотрел на них, прижимая к себе плачущую Настю". Таким образом, единый субъект повествования распадается, раздваивается, четко обнаруживая два его лика, один из которых обращен к изображаемой среде, другой воплощает в себе писательское начало (Эйхенбаум 1987). "Житие одной бабы" содержит и указание на письменный характер речи: "... сидела безмолвным истуканом, каким ее видели в начале настоящей главы". Совмещение противоположных точек зрения, высказанных единым "я", характеризует гоголевскую "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" (Гуковский 1959, 219-224), "Современную идиллию" Салтыкова-Щедрина (Виноградов 1971, 193-194).

Позиция всезнающего автора совмещается с позицией повествователя-наблюдателя, знания которого ограничены, что и проявляется в словах типа *очевидно, вероятно*. Такой повествователь-наблюдатель есть в "Войне и мире" наряду с повествователем-философом и всезнающим повествователем, который строит целые главы вокруг точки зрения определенного персонажа.

Русская классическая литература знает множество примеров осложнения иерархических отношений между разными типами повествования. Эти способы осложнения структуры произведения, в большей или меньшей степени характерные для разных писателей XIX в., устойчивы и типизированы.

В произведениях от первого лица осложнение структуры повествования связано с расширением прав рассказчика. В

что-то серое выказывает роги", "Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат да что-то сыплют в огонь", оценки, принадлежащие деду: "проклятая дремота все туманила перед ним", "еще отроду не видал он, чтобы проклятые шипы и сучья так больно царапались", "дрянь такая лезет, что дед и руки опустил". Повествование передает и мысли деда.

В "Пропавшей грамоте" и "Заколдованном месте" план персонажа выдвинут в центр. В других произведениях Гоголя, например, в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "Старосветских помещиках", он свернут, точка зрения персонажа используется как побочный способ изображения. Благодаря отклонениям от возможностей конкретного рассказчика, повествователь в значительной мере утрачивает свою определенность. Повествование колеблется между противопоставленными манерами, которые то приобретают известную самостоятельность, то совмещаются друг с другом.

План персонажа в речи конкретного повествователя в более или менее развернутом виде присутствует и в некоторых рассказах Лескова. Выходы за пределы возможного осуществляются при самых разных позициях повествователя. В рассказе "Некрещеный поп" описываются внутренние состояния и непосредственные впечатления персонажей, которых рассказчик никогда не знал и не видел. Об этом свидетельствуют неопределенные обозначения и несобственно-прямая речь изображаемого персонажа: "Не успел осторожно шагавший казак Керасенко отворить хлев, где горестно завывала недовольная причиняемым ей беспокойством свинья, как на него из непроглядной темноты упало что-то широкое да мягкое, точно возовая дерюга, и в ту же минуту казака что-то стукнуло в загорбок, так что он упал на землю и насилу выпростался. Удостоверившись, что свинья цела и лежит на своем месте, Керасенко припер ее покрепче и пошел к хате досыпать ночь. Но не тут-то было: не только самая хата, но и сени его оказались заперты. Он туда, он сюда – все заперто. Что за лихо?". Рассказчик "Железной воли" Лескова – свидетель изображаемых событий. Одновременно он передает эпизоды, при которых не присутствовал, и даже мысли действующих лиц: "Это совсем превосходный человек, это очень хороший человек", – подумал про себя Пекторалис и вслух спрашивает...", "Ага, – подумал Пекторалис, – а этот подьячий, кажется, уважает меня, как следует, и свое место знает". Он фиксирует реакции персонажа на чужую речь: " – Ах, благодетель, да нам-то это надо, чтобы тебя как можно дольше Бог сохранил, я в том детям внушаю: не

забывайте, говорю, птенцы, чтобы ему, благодетелю нашему, по крайней мере сто лет жить, да двадцать на карачках ползать.

– Что это такое "на карачках ползать"? – соображал Пекторалис. – "Сто жить и двадцать ползать... на карачках". Хорошо это или нехорошо "на карачках ползать"?".

Два рассказа Тургенева, связанные общностью главного персонажа, но написанные в разное время, – "Чертопханов и Недопюскин" и "Конец Чертопханова" – содержат разные решения проблемы повествователя и разное распределение повествовательных форм. В первом рассказе повествователь – одновременно и действующее лицо рассказа. Он указывает на источник своих знаний о персонажах. Историю Чертопханова предваряют слова: "Эти два господина сильно возбудили мое любопытство... Что могло связать узами неразрывной дружбы два существа, столь разнородные? Я начал наводить справки. Вот что я узнал". Рассказ обращен к читателю: "На лбу ее еще виднелась морщинка; обе брови поднимались и опускались, как усики у осы... Заметили ли вы, читатель, какое злое лицо у осы?".

"Конец Чертопханова" также начинается как рассказ от первого лица: "Года два спустя после моего посещения у Пантелея Еремеича начались его бедствия". Повествователь также указывает на ограниченность своего знания и приводит разные возможные мотивировки событий: "Что заставило ее покинуть его кров, с которым она, казалось, так хорошо свыклась, сказать трудно". Затем, однако, повествование строится так, что оно в изобилии включает сцены, которым повествователь не мог быть свидетелем (прощание с Машей). Повествование включает и внутреннюю речь Чертопханова. Так особенности повествования изобличают всезнающего повествователя.

Осложнение основной повествовательной формы – рассказа от первого лица – характерно не только для поздних рассказов Чехова ("Крыжовник", "О любви", "Человек в футляре") (Соколова 1968, 40-41; Чудаков 1971, 129), но и для более ранних рассказов. Рассказ "Старый дом", имеющий подзаголовок "Рассказ домовладельца", включает несобственно-прямую речь, передающую мысли мальчика Васи: "Вася в ужасе. Его пальто, прекрасное пальто, сшитое из суконного платья покойной матери, пальто на прекрасной коленкоровой подкладке, пропито в кабаке! А вместе с пальто, значит, пропит и синий карандаш, лежавший в боковом кармане, и записная книжка с золотыми буквами "Nota bene"! <...> Вася охотно бы заплакал, но плакать нельзя. Если отец, у которого болит голова, услышит плач, то закричит, затопает ногами и начнет драться, а с похмелья дерется он ужасно.

литературе XIX в. повествование от первого лица в этом отношении свободнее, чем в XX в., грань между возможным и невозможным для конкретного рассказчика постоянно переступается. Повествование от первого лица, исключающее повествование с точки зрения персонажа, тем не менее может включать его в себя.

Степень мотивированности введения определенной информации о персонаже различна у разных писателей. Иногда повествователь находит нужным указывать, откуда почерпнуты его знания о персонажах и изображаемых событиях. Указания такого рода содержатся, например, в некоторых рассказах из "Записок охотника" Тургенева: "Всех мальчиков было пять: Федя, Павлуша, Ильюша, Костя и Ваня. (Из их разговоров я узнал их имена и намерен теперь же познакомить с ними читателя)" ("Бежин луг").

В других случаях повествователь, ограниченный в своих возможностях, знает неизмеримо больше, нежели позволяет его позиция, но эта его осведомленность никак специально не мотивируется. В "Пропавшей грамоте" Гоголя рассказчик не был ни свидетелем, ни участником событий, он передает рассказ с чужих слов. В "Вечере накануне Ивана Купала" не были ни участниками, ни свидетелями некоторых событий и те, с чьих слов повествует рассказчик. Опосредованность рассказа не мешает, однако, ни в том, ни в другом случае изображать события, удаленные от рассказчика во времени и преломленные через несколько субъектных призм, как непосредственно происходящие.

В некоторых рассказах Лескова рассказчик, представленный как участник и свидетель событий, ограниченный в своих знаниях о внутренней жизни персонажа, рассказывает о том, чему не мог быть свидетелем, передавая диалоги, слышать которые он заведомо не мог, без каких бы то ни было мотивировок и указаний на источник знания (например, в рассказах "Тупейный художник", "Железная воля"). Значительная часть повести Лескова "Островитяне" организована точкой зрения конкретного рассказчика – участника и свидетеля описываемых событий. Двадцать первая глава повести начинается словами "Переносимся на короткое время далеко в Германию...", вслед за которыми идет повествование о событиях, которые протекали вне поля зрения рассказчика.

Рассказчик приближается к всезнающему автору, хотя степень этого приближения в разных случаях различна. Чем она больше, тем сложнее составные элементы произведения. Соответственно в сказе и книжном повествовании от первого лица

появляется план персонажа, организованный повествованием с пространственной точки зрения персонажа и несобственно-прямой речью. В повести Гоголя "Вечер накануне Ивана Купала", оформленной как сказ, принадлежащий конкретному рассказчику, дьячку *** церкви Фоме Григорьевичу, в повествование проникает точка зрения персонажа, Петра. Некоторые фрагменты отражают его непосредственное восприятие: "Я думаю, куры так не дожидаются той поры, когда баба вынесет им хлебных зерен, как дожидался Петрусь вечера. То и дела, что смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко, – и что далее, тем нетерпеливей. Экая долгота! видно, день Божий потерял где-нибудь конец свой. Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне <...> Примеркает, примеркает и – смерклось. Насилу!", "Оглянулся: Басаврюк! у! какая образина! Волосы – щетина, очи – как у вола!".

Довольно большой отрезок текста, таким образом, выпадает из общей манеры повествования. Отдельные части этого обширного повествовательно-описательного фрагмента затем возникают в сознании Петра, который все забыл: "Смотрит: два мешка с золотом. Тут только, будто сквозь сон, вспомнил он, что искал какого-то клада, что было ему одному страшно в лесу... Но за какую цену, как достался он, этого никаким образом не мог понять", "Иной раз, когда долго сидит на одном месте, чудится ему, что вот-вот все сызнова приходит на ум... и опять все ушло. Кажется: сидит в шинке; несут ему водку; жжет его водка; противна ему водка; кто-то подходит, бьет по плечу его... но далее все как будто туманом укрывается перед ним". Возвращается и сцена убийства. Одно и то же описывается дважды и оба раза с точки зрения персонажа, сначала как непосредственно происходящее, затем – как воспоминание, в форме внутренней речи.

В "Заколдованном месте" временная дистанция, которая подчеркивается в начале рассказа, исчезает – все, что происходит с дедом, изображается, во-первых, как непосредственно происходящее, во-вторых, с точки зрения деда. В "Пропавшей грамоте" изображение деда и его поступков чередуется с отрезками текста, отражающими его впечатления и мысли. В организации плана персонажа принимают участие более разнообразные средства, нежели в "Вечере накануне Ивана Купала". Здесь указательные местоимения, фиксирующие смену его впечатлений: "Вот и обожженное дерево и кусты терновника! Так, все так, как было ему говорено; нет, не обманул шинкарь", "Вот и мостик!", неопределенные местоимения, указывающие на ограниченность знания персонажа: "Вот и чудится ему, что из-за соседнего воза

Бабушка вступится за Васю, а отец ударит и бабушку; кончится тем, что Егорыч вмешается в драку, вцепится в отца и вместе с ним упадет на пол. Оба валяются на полу, барахтаются и дышат пьяной, животной злобой, а бабушка плачет, дети визжат, соседи посылают за дворником. Нет, лучше не плакать". Как последовательный принцип повествования переход конкретного повествователя на точку зрения персонажа применен в рассказе "Шуточка" (Магомедова 1982, 76-83).

Тяготение повествователя к тождеству то со всезнающим автором, то с заданным рассказчиком с предельной свободой и отчетливостью проявлено в художественной системе Достоевского, который больше, чем кто бы то ни было из русских писателей, смещал устойчивые формы и нарушал устойчивые связи. Известный пример объединения взаимоисключающих форм повествования – романы Достоевского "Бесы" и "Братья Карамазовы". Повествователь-хроникер, в "Бесах" он же и действующее лицо, то указывает на источник своего знания о событиях и людях, передавая разнообразные сплетни, слухи и тем самым расширяя круг точек зрения, с которых освещается персонаж или событие, то берет на себя функции всезнающего автора, рассказывая о том, чему свидетелем он не был и быть не мог, и, в частности, изображая внутреннюю скрытую жизнь персонажей, их мысли, прибегая к организации повествования их точкой зрения (например, в "Бесах" некоторые главы организованы пространственной точкой зрения Ставрогина, в "Братьях Карамазовых"– точкой зрения Алеши (Успенский 1971, 128-131, 142). Хроникальное изложение внешних фактов сопровождается и прерывается внутренними комментариями персонажа, например, в сцене допроса Дмитрия Карамазова: "Николай Парфенович что-то долго не возвращался, "истязательно долго", "за щенка меня почитает", скрежетал зубами Митя. "Эта дрянь прокурор тоже ушел, верно из презрения, гадко смотреть на голого" <...> Он мрачно замолчал и стал спеша одеваться. Заметил только, надевая платье, что оно богаче старого платья и что он бы не хотел "пользоваться". Кроме того, "унизительно узко. Шута, что ли, я горохового должен в нем разыгрывать... к вашему наслаждению!".

Последовательная смена повествователей в романах Достоевского свидетельствует о том, что он не только не стремился преодолеть условность объединения разных позиций повествователя и привести в соответствие друг с другом разные типы повествования, но, напротив, последовательно углублял возможные диссонансы и противоречия. С этой точки зрения интересно сравнить повествователя в "Идиоте" и в "Бесах". Если в "Идиоте" только

что отмеченные особенности позиции повествователя (прежде всего изображение с точки зрения персонажа) принадлежат некоему достаточно отвлеченному "я" ("мы"), то в "Бесах" повествователь вполне и подчеркнуто конкретен, то есть нарочито ограничен в своих возможностях и знании о персонажах. Конкретный повествователь привносит в романы Достоевского ту хроникальность и документальность, на которой писатель так настаивает, в то время как обезличенное "я" создает известную дистанцию между повествователем и событием, придавая повествованию большую эпичность.

Путь Достоевского можно схематично представить как движение от повествования от 1 лица (рассказа-исповеди) к повествованию всезнающего автора, пронизанному точкой зрения персонажа ("Преступление и наказание", которое первоначально мыслилось как повествование от первого лица), а затем – к сложному синтезу противостоящих форм при изменении роли рассказчика, который говорит не о себе, синтезу, использующему возможности каждой из этих форм и одновременно преодолевающему их ограниченность ("Бесы", "Братья Карамазовы"). Благодаря смещениям перспективы изображения единство субъектного плана разрушается, а в произведении сочетаются типы повествования, заданные субъектом повествования, и типы, которые указывают на другой субъект повествования и формируют новый субъект повествования, отличный от заданного. На месте заданной введением рассказчика иерархии типов повествования возникает другая, более сложная иерархия, в которой рассказчик становится одной из подчиненных величин. Таким образом, возможности конкретного рассказчика оказываются расширенными до возможностей всезнающего автора.

Всезнающий автор со своей стороны ограничен в возможностях: он не должен быть лицом конкретным, участником и свидетелем изображаемых событий. Однако и это ограничение нарушается.

В повести Карамзина "Бедная Лиза" история героини изложена с позиции всезнающего автора. Обрамлена же она повествованием, рисующим образ конкретного рассказчика, который находит нужным указать на свое знакомство с одним из персонажей повести и вместе с тем на источник своих знаний о героях: "Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле".

Совмещение всезнающего автора с конкретным повествователем используют разные писатели XIX в.

Повествователь "Мертвых душ" Гоголя обладает правами всезнающего автора. Одно из проявлений повествователя противоречит этому облику – он ведет себя как конкретное лицо, находящееся рядом с персонажем. Разговор с воображаемыми читателями прерывается следующим замечанием: "Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно". Такой тип осложненного повествования используют и другие писатели.

Повесть В.Даля "Жизнь человека, или прогулка по Невскому проспекту" излагается с точки зрения всезнающего автора, которому открыты мысли, переживания, ощущения персонажа: "Гомеру казалось, что он лежит уже под колесницей, и всеми силами рук и ног своих он упирался и противодействовал всесокрушительным ударам колес; тщетная борьба длилась одно мгновение, и Иосиф очнулся на жесткой мостовой, куда метнула его мощная рука приятеля, спасая от потоптания лошадьми и колесования рыдваном. С ним-то, с приятелем своим, Осип Иванович боролся усиленно, обезумев в испуге и приняв спасительную десницу приятеля своего за роковую спицу цепляющего за него колеса". В самом конце появляется другая позиция повествователя, который ведет себя как конкретное лицо: "Памятник этот не посещается никем; случай натолкнул меня на него и заставил расспросить и разузнать о жизни Осипа Ивановича. Кто был его отец, мать? Где братья, сестры, родные? Нищета ли принесла его на порог Анны Ивановны или преступная любовь? Всего этого ни в дневнике, ни в духовной Осипа Ивановича не было написано, тайна никем не разоблачилась. Она умерла с нашим героем".

В романе Лескова "Некуда" также сочетаются два способа повествования. С одной стороны, повествователю принадлежат приемы речеведения, характерные для субъективного повествования, с другой стороны, он приобретает черты конкретности и рисуется как наблюдатель, непосредственно присутствующий в некоторых сценах. Тридцатая глава романа начинается с фрагмента, написанного от первого лица, где "я" обозначает конкретную личность: "Я видел мать, только что проводившую в рекруты единственного сына, и видел кошку, возвращавшуюся в дом хозяина, закинувшего ее котят. Мой дед был птичный охотник..." . После этого вступления, где автор – свидетель и участник

событий, повествование вновь приобретает характер романа: "Егор Николаевич Бахарев теперь как-то напоминал собою всех: и мать, проводившую сына в рекруты, и кошку, возвращающуюся после поиска утопленных котят, и соловья, вспомнившего о минувших днях короткого счастья, и львицу, смирившуюся в железной клетке".

В повести Писемского "Старческий грех" повествователь двоится. Это – конкретное лицо, свидетель и участник событий. Повествователь такого типа фигурирует в начале и в конце повести: "Как ни давно это было, но мы еще очень хорошо помним скверненший сентябрьский день, сырой, холодный; помним длинную залу, тоже сырую и холодную". С другой стороны – это всезнающий автор, который изображает своего героя Иосафа Иосафыча Ферапонтова в тех ситуациях, свидетелем которых он не был, и специально не указывает на то, откуда они ему известны. Способы рисовки персонажа принадлежат именно такому всеведущему автору: "Несколько минут Ферапонтов оставался, как бы ошеломленный, на своем месте: на Родионова он возлагал последнюю свою надежду. Однако вдруг, с совершенно почти не свойственным ему чутьем, он вспомнил еще об одном отставном майоре Одинцове", "... герой мой даже начал конфузиться от такого рода внимания".

Роман Писемского "Тысяча душ" начинается сценой, в которой автор характеризуется как конкретное лицо, принимающее участие в действии: "В приказах гражданского ведомства было, между прочим, сказано: "Увольняется штатный смотритель энского уездного училища, коллежский асессор Годнев, с мундиром и пенсионом, службе присвоенными", потом далее: "Определяется смотрителем энского училища кандидат Калинович".

Прочитав этот приказ, автор невольно задумался. "Увы! – сказал он сам себе, – в мире ничего нет прочного. И Петр Михайлыч Годнев больше не смотритель... Что-то теперь старик станет поделывать?..". Все же повествование принадлежит всезнающему повествователю.

Всезнающий автор может переходить не только на точку зрения конкретного повествователя, но и на точку зрения повествователя, обладающего биографическими чертами писателя. Такое проявление авторского "я" использовано в повести Л.Толстого "Поликушка": "Я недавно видел, как лорд Пальмерстон сидел, накрывшись шляпой, в то время, как член оппозиции громил министерство, и, вдруг встав, трехчасовою речью отвечал на все пункты противника; я видел это и не удивлялся, потому что

нечто подобное я тысячу раз видел между Егором Михайловичем и его барыней".

В только что рассмотренных случаях единство заданной формы в конечном итоге сохраняется. Форма, противоречащая основной, включена в нее. Возможно и иное соотношение разных обликов повествователя, а именно переход от одного образа повествователя к другому. Движение при этом идет в разных направлениях. Исходная точка – повествователь, обладающий чертами конкретности, конечная точка – всезнающий автор. Разные позиции повествователя могут быть четко отделены друг от друга. В повести Л.Толстого "Хаджи-Мурат" повествование от конкретного "я", организующее пролог к повести, сменяется объективным повествованием всезнающего автора: "И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе".

Писатель вмешивается от своего имени в повествование: "Глухо зачахли в те годы Армения, Сирия, Палестина, Аравия – к чему бы? – но это говорит не мистер Роберт Смит, это говорю я, Пильняк. Мистер Смит знал иное" (Пильняк, "Мать-мачеха").

В романе К.Вагинова "Козлиная песнь" на фоне повествования от третьего лица появляются фрагменты от первого лица, в которых автор становится героем собственного произведения и вступает в разговоры со своими героями (главы "Неизвестный поэт и Тептелкин ночью у окна", "Появление фигуры"): "Я пригласил моего героя сесть". Герой в свою очередь наблюдает за автором: " – Вы увидите, – поднял голову неизвестный поэт, – как живет лицо, создающее нас". Автор обладает чертами конкретного человека: "Я проснулся в комнате, выходящей ротондой на улицу", "Вот и я закутался в китайский халат. Вот рассматриваю коллекцию безвкусицы. Вот держу палку с аметистом". Кроме того, роман обрамляют рассуждения автора ("Предисловие, произнесенное появляющимся на пороге книги автором" и следующее за ним "Предисловие, произнесенное появившимся посредине книги автором", конец романа). Они включаются и в самостоятельные главки.

В других случаях переход от одной позиции к другой происходит незаметно и специально не мотивируется. Такая смена позиций характерна для повести Лескова "Леди Макбет Мценского уезда". При иной исходной точке повествование, принадлежащее всезнающему автору, переходит в повествование от лица конкретного рассказчика (например, в "Импровизаторе" В.Одоевского).

Всезнающий автор, которому открыт внутренний мир персонажа, и автор как конкретная личность сосуществуют в произведении и в современной прозе. Иногда такой конкретный повествователь только предваряет повествование (Ф.Абрамов, "Пряслины"), иногда принимает непосредственное участие в событиях и становится героем собственного произведения, в котором все события освещаются с точки зрения персонажа. В неразвернутом виде такие отношения между разными авторскими позициями существуют в повести Ю.Трифонова "Обмен".

Таким образом, в повествование всезнающего автора включены фрагменты, идущие от конкретного повествователя, и, напротив, повествование конкретного лица совмещено с повествованием всезнающего автора.

Одна из позиций повествователя бывает основной, другая – побочной. Совмещение и в разной мере выраженное столкновение двух противостоящих способов организации повествования, по-видимому, вызвано не только определенными художественными задачами, но и в какой-то мере отражает разные этапы движения литературы от автора-рассказчика к безличному повествователю, которому "все дозволено".

* * *

Еще один тип осложнения иерархических связей внутри произведения касается способов выражения времени повествования и также связан с использованием типов повествования, передающих точку зрения персонажа.

Если описываемые события относятся к далекому прошлому, в произведении могут присутствовать две временные плоскости: время повествования и время событий; точка зрения автора-историка и точка зрения персонажа-участника событий. Временная перспектива при этом может колебаться, и события изображаются то как удаленные во времени, то как непосредственно происходящие.

В "Тарасе Бульбе" Гоголя совмещается повествование с двух временных позиций: с точки зрения современности и с точки зрения, синхронной изображаемым событиям. Неоднократно подчеркивается дистанция между временем повествования и временем изображаемых событий: "Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы", "Эта странная республика была именно потребностию того века", "В самом деле, она была жалка, как

всякая женщина того удалого века" и т.д. С другой стороны, временная дистанция то и дело преодолевается, и в повествование включаются конструкции, типичные при передаче непосредственных восприятий персонажа или персонажей: "Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. Вон она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем", "В воздухе вдруг захолодело; они почувствовали близость Днепра. Вот он сверкает вдали и темною полосою отделился от горизонта".

Кроме того, в повествование включены фрагменты несобственно-прямой речи персонажей: "Уходя к своему полку, Тарас думал и не мог придумать, куда девался Андрий: полонили ли его вместе с другими и связали сонного? Только нет, не таков Андрий, чтобы отдался живым в плен".

И наконец, в повести встречаются обращения автора к персонажу, предполагающие присутствие и сопереживание автора: "Козаки, козаки! не выдавайте лучшего цвета вашего войска!", "Разлетелась медная шапка, зашатался и грянулся лях, а Шило принялся рубить и крестить оглушенного. Не добивай, козак, врага, а лучше поворотись назад. Не поворотился козак назад, и тут же один из слуг убитого хватил его ножом в шею".

Временное раздвоение, позволяющее осмыслить события и с точки зрения их непосредственных участников, и в далекой временной перспективе, характеризует роман Ю.Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара". Пролог к нему написан с точки зрения автора, удаленного от событий столетием и видящего их в исторической перспективе, основная часть романа передает то точку зрения Грибоедова, то – хотя и реже – точки зрения других действующих лиц, то есть вся собственно историческая часть изображается как непосредственно происходящее. Структура этой части осложняется тем, что в нее включаются замечания автора, комментирующего и оценивающего изображаемое с точки зрения человека XX века: "Генералы знали: война выиграна бездарно... Генералов в двадцатом веке назвали бы пораженцами", "Иван Григорьевич Бурцов был либерал. Умеренность была его религией. Не всегда либералы бывали мягкотелы, не всегда щеки их отвисали и животы их были дряблы, – как то обыкновенно изображали позднейшие карикатуристы".

Как неоднократно отмечалось, две временные точки зрения присутствуют в романах Достоевского, где не только хроникер забегает вперед, совмещая взгляд из будущего с изображением по горячим следам, это делает и сам всезнающий автор (Лихачев

1967, 323-332). Изображение непосредственное, прикованное к восприятию персонажа в определенный момент времени и ограниченное им, включает в себя указания на то, что изображается и не непосредственно происходящее, и не воспоминание персонажа, прикрепленное к определенному моменту времени, а давно прошедшее, при том временная точка не определена, не конкретна.

Так строится "Преступление и наказание". В романе, как уже говорилось, способ описания с точки зрения персонажа, передающий его непосредственные впечатления, связанные с конкретным моментом, выдерживается очень последовательно. Тем не менее роман развивается в двух временных планах – непосредственно разворачивающиеся события освещаются взглядом из будущего, который появляется в нескольких ответственных сценах романа. Эти выходы за пределы конкретного времени связаны с Соней (сцена признания Раскольникова Соне), Лебезятниковым (сцена с деньгами), Заметовым, но прежде всего с Раскольниковым, в повествование о котором часто врывается память о будущем (подслушанный разговор между Лизаветой и мещанином, из которого Раскольников узнает, когда старухи не будет дома, появление Миколки в конторе Порфирия): "Впоследствии Раскольникову случилось как-то узнать, зачем именно мещанин и баба приглашали к себе Лизавету. Дело было самое обыкновенное и не заключало в себе ничего такого особенного <...> Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений".

Взгляд из будущего нарушает прикрепленность действия к моменту происшествия и временную замкнутость всей композиции, придавая всем событиям характер предопределенности. Неопределенность временной точки зрения побуждает искать ее в эпилоге, который не заканчивает роман, а заставляет вернуться к его началу и воспринять роман сразу в двух планах – не только как непосредственно развивающееся действие, но и как заново переживаемое, как внутренний путь к воскресению Раскольникова.

Несколько таких выходов за пределы изображаемого времени содержится в "Анне Карениной" Л.Толстого: "Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее расстоянии, и долго потом, через несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и на который он не ответил, мучительным стыдом резал ее сердце", "... через полчаса Вронский пришел в себя. Но воспоминание об этой скачке надолго

осталось в его душе самым тяжелым и мучительным воспоминанием в его жизни", "Во всем разговоре этом не было ничего особенного, но никогда после без мучительной боли стыда Анна не могла вспомнить всей этой короткой сцены".

В "Степи" Чехова на фоне повествования, передающего непосредственное восприятие персонажа, содержится взгляд из "другого" времени, из будущего, которое дает о себе знать только этим вмешательством: "Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было".

События прошедшего изображаются как непосредственно происходящие и тогда, когда передаются воспоминания персонажа. В "Вешних водах" Тургенева план настоящего и план прошлого четко разграничены ("Вот что он вспомнил"), но авторское повествование о прошлом содержит в себе множество сигналов, указывающих на непосредственное восприятие и переживание персонажа, в том числе и таких, которые и в современной прозе, в гораздо большей степени соотнесенной с субъектным планом персонажа, чем проза Тургенева, встречаются не часто: "Санин услышал за собой легкие шаги, легкий шум женской одежды... Он обернулся: она!", "Он услышал, что его зовут... Он тотчас бросился к окну... Джемма".

Сохраняется и хронологическая последовательность событий. Если в романах Достоевского постоянно присутствует взгляд из будущего, то здесь будущее как бы намеренно игнорируется, воспоминание превращается в переживание заново.

Опыт русской литературы XIX-XX вв., а в особенности опыт классической литературы, убеждает в том, что чистота типов повествования и логическая мотивированность их объединения нарушаются довольно свободно.

Осложнение иерархии типов повествования идет в определенных направлениях и приобретает устойчивый характер, отвечая потребностям литературы выйти за пределы имеющихся форм повествования, преодолеть их ограниченность.

На основе объединения элементов разных, в чистом своем виде противоположных и противопоставленных систем, возникают более сложные системы, в которых сосуществуют взаимоисключающие элементы, примиренные по принципу дополнительности (Чудаков 1973, 97).

Столкновение и пересечение разных точек зрения на одни и те же события и персонажей осуществляется в сложных композициях, включающих в себя разножанровые фрагменты. Как смена разножанровых фрагментов строится "Герой нашего времени" Лермонтова (Эйхенбаум 1987, 267-272). Этот принцип лежит и в основе других произведений ("Сильфида" В.Одоевского, "Дурочка" Н.Полевого). В повести Н.Полевого "Дурочка" события сначала излагает Антонин, они же показаны с разных точек зрения в письмах гусара и тетки Паулины, дальнейшие события изображены повествователем (от третьего лица). Сталкивается романтический и реалистический взгляд на вещи.

В текст включаются литературные произведения персонажей (стихи импровизатора в "Египетских ночах" Пушкина, "Легенда о великом инквизиторе" в "Братьях Карамазовых" Достоевского). Составная часть "Дара" Набокова – стихи Годунова-Чердынцева и роман о Чернышевском, часть "Мастера и Маргариты" Булгакова – роман Мастера, который распределен между разными персонажами.

* * *

Помимо совмещения разных позиций, объединенных одним повествователем, в литературе XIX в. используются разные способы замещения одного повествователя другим. Задается одна форма повествования и один образ повествователя, а осуществляется другой. Преобразованию может подвергнуться рассказ, принадлежащий рассказчикам разных типов – и тех, которые рассказывают о себе, и тех, которые рассказывают о других. Как результат замещения одного субъекта другим можно рассмотреть некоторые из "Повестей Белкина" Пушкина. Все пять "Повестей Белкина" заданы как рассказы конкретных рассказчиков: девица К.И.Т., титулярный советник, приказчик, полковник. Как повествование, принадлежащее рассказчику, оформлены только две – "Выстрел" и "Станционный смотритель". В остальных же случаях рассказ, принадлежащий конкретному рассказчику, преобразован в повествование всезнающего автора.

В "Метели" первое лицо, организующее повествование, неопределенно и тяготеет не столько к передаче речи конкретной рассказчицы, сколько к формулам речеведения в субъективном авторском повествовании, которые одновременно иронически освещаются: "Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки-кучера, обратимся к молодому нашему любовнику",

"Какое известие ожидало его! Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего". К субъективной авторской манере предшествующей литературной традиции отсылают и сентенции: "Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание", "Тайна, какого роду ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу".

В "Барышне-крестьянке" условность первого лица еще отчетливее, тем более, что, как отметил В.В.Виноградов, повествование ведется в мужском роде. Здесь воспроизводится другой круг приемов, характерных для субъективного авторского повествования – обращения к читателю: "Читатель догадается, что на другой день утром Лиза не замедлила явиться в роще свиданий", "Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку". Повествователь комментирует свою манеру: "Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными, итак я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его".

И та, и другая повесть насыщены указаниями на определенный, хорошо известный и легко угадываемый – карамзинский – тип текста. В то же время и та, и другая повесть характеризуются чертами, которые для карамзинской манеры не характерны, а именно – осуществлением субъектной многоплановости. Внутри произведения, насыщенного указаниями на известный тип текста, скрывается текст нового типа, совмещающий субъективное авторское начало и точку зрения персонажа.

Повествователь во всех трех повестях лишен конкретности, которая ограничивает его возможности. Подмена субъекта речи влечет за собой использование таких типов повествования, которые более соответствуют иным образам повествователей, нежели первоначально заявленные. Повести содержат характерологическую чужую речь, которая должна была бы нейтрализоваться в конкретном рассказе. Повествование в "Метели" включает в себя отражения речи разных персонажей. В нем передаются размышления влюбленных, отражается фразеология писем Владимира, план побега освещен с точки зрения влюбленных и содержит отголоски их речи. Пересказ письма Марьи Гавриловны к родителям включает ее слова. Передаются "ужасные мечтания" Марьи

Гавриловны, также отражающие особенности ее речи. Повествователю открыт внутренний мир его персонажей, отдельные фрагменты текста организованы их точкой зрения. В "Метели" появляется пространственная точка зрения Владимира: "Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава Богу, подумал он, теперь близко. Он поехал около рощи <...> Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца. Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес". Смена обозначений (*что-то – роща – незнакомый лес*) передает смену точек зрения Владимира. Рассказчица передает и его мысли, то есть ведет себя так, как положено всезнающему автору. В "Гробовщике", который изложен в объективной манере, некоторые фрагменты организует точка зрения Адрияна Прохорова, при этом используется тот же прием смены разных обозначений, передающих последовательное движение от незнания к узнаванию: "В эту минуту *кто-то* еще приближился к калитке и собирался войти, но, увидя бегущего хозяина, остановился и снял треугольную шляпу. Адрияну лицо его показалось знакомо, но второпях не успел он порядочно его разглядеть" – "В эту минуту маленький скелет продрался сквозь толпу" – "Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался".

Подмена субъекта речи ведет за собой усложнение повествования и, в частности, использование таких типов повествования, которые создают иной образ повествователя, нежели первоначально заявленный. Испытывая возможности разных повествовательных форм, Пушкин предложил и осуществил разные решения проблемы образа повествователя при однотипных отправных точках.

Повествование, принадлежащее конкретному рассказчику, может быть передано не только в форме первого лица, но и преобразовано в иные формы. Если рассказчик – участник или свидетель событий, при преобразовании субъект повествования становится его объектом, рассказчик превращается в героя чужого рассказа, первое лицо заменяется третьим. Преобразованный таким образом рассказ включается в повествование, принадлежащее слушателю этого рассказа. Так организованы, например, "История лейтенанта Ергунова" Тургенева, "Привидение в Инженерном замке", "Голос природы" Лескова.

Начинается "История лейтенанта Ергунова", как и многие рассказы Тургенева, с изображения ситуации речи: "В тот вечер Кузьма Васильевич Ергунов рассказал нам опять свою историю. Он повторял ее аккуратно раз в месяц, и мы слушали ее каждый раз с новым удовольствием, хотя знали ее чуть не наизусть <...>

Слишком хорошо зная характер нашего собеседника, мы не затруднялись пополнять его недомолвки и пропуски". В начале "мы" предполагает некоторую вполне конкретную группу лиц. Так же употребляется местоимение и в конце рассказа (" – Ну и что же? Отвечали вы ей? – спрашивали мы Кузьму Васильевича"). В первом же абзаце "мы" приобретает и иной характер. Оно начинает обозначать некоторого неконкретного повествователя и так употребляется и в дальнейшем: "Но с тех пор Кузьма Васильевич умер, и уже рассказывать его историю будет некому, а потому мы и решаемся довести ее до всеобщего сведения". "Мы" раздваивается и дальше. С одной стороны, оно отсылает к слушателям лейтенанта Ергунова, с другой стороны, "мы" имеет обобщенное значение: "Его новая знакомая, которую мы отныне будем звать Эмилией, ввела его чрез темный и сырой чуланчик...", "Однако в сторону прибаутки, приступим к самому делу".

На общем нейтральном фоне выделяются отдельные вкрапления речи персонажа, которые одновременно свидетельствуют о том, что весь основной рассказ выдержан в ином стилистическом ключе: "Сам он говорил про себя, что был он тогда франт и красавец, кровь с молоком, губы имел румяные, волосы кудрявые и очи соколиные. Мы верили ему на слово, хотя ничего подобного в нем не находили", "... особенное наслаждение испытывал он только тогда, когда ему случалось встретить "купидончика", то есть хорошенькую мещаночку <...> Будучи, как он сам выражался, комплекции чувствительной, но скромной, Кузьма Васильевич не заговаривал с "купидончиком", зато приветливо улыбался ему, долго и внимательно глядя ему вслед".

То, что происходит с персонажем, описывается как непосредственно происходящее, с его точки зрения: "Кстати ж перед ним очутилась лодочка; он занес в нее ногу, и хотя по неловкости споткнулся и ушибся довольно сильно, так что некоторое время не знал, где что находится, однако справился и, сев на лавочку, поплыл по той самой большой реке, которая в виде Реки Времен протекает по карте на стене Николаевской гимназии, в Царьград. С великим удовольствием плыл он по той реке и наблюдал за множеством красных гагар, беспрестанно ему попадавшихся; они, однако, не подпускали его и, ныряя, превращались в круглые розовые пятна <...> вот уж и двинуться нельзя... ни вперед, ни назад, и дышать невозможно, и что-то обрушилось на спину... и земля в рот...".

Одновременно повествователь выходит за рамки кругозора рассказчика и оценивает его со стороны, комментируя и его

внутреннюю речь: "Так размышлял николаевский Дон-Жуан, вероятно, даже не подозревающий в то время, чем был и чем остался в памяти людской настоящий Дон-Жуан". Повествование содержит явные характеристики со стороны: "в "игрушечке" было нечто загадочное, нечто такое, что невольно возбуждало даже то ленивое воображение, каким обладал молодой лейтенант".

Рассказ-источник в разной мере присутствует в новой форме повествования. Одно из возможных проявлений связи между исходной и новой формами – отдельные цитаты из конкретного рассказа, переходящие в его пересказ. Цитатные отражения разложившегося и утратившего самостоятельность повествования от первого лица в повествовании от третьего лица – один из способов возникновения несобственно-авторского повествования. В некоторых произведениях преобразование одной формы повествования в другую осуществляется непоследовательно, в результате чего сосуществуют и чередуются две различные формы передачи конкретного рассказа: и повествование от первого лица, и его преобразование ("Тупейный художник", "Заячий ремиз" Лескова, "Суходол" Бунина).

Таким образом, при передаче рассказа от первого лица используются разные возможности. Прежде всего, создается иллюзия подлинного рассказа, облеченного в своеобразные формы речи. Кроме того, рассказ от первого лица – источник фактов. Рассказ как форма повествования подвергается разным преобразованиям вплоть до подмены повествователя и перерождения в повествование от третьего лица.

Обычно повествование от первого лица не сочетается с повествованием от третьего лица. Однако существуют произведения, в которых повествователь – и субъект, и объект повествования. Об одном типе текстов, в которых совмещается первое и третье лицо, уже шла речь. Раздвоение повествователя на "я" и "он" характеризует произведения, в которых разные состояния персонажа отделены большой временной дистанцией, при этом повествование от третьего лица включено в повествование от первого лица.

Если один и тот же персонаж – то повествователь, то предмет изображения, повествователь-персонаж изображается сначала с внутренней, затем с внешней точки зрения. При этом повествование от первого и от третьего лица отделены друг от друга. Такое объединение противостоящих форм характеризует рассказ Гаршина "Происшествие" – фрагменты, выдержанные в разных ключах, четко противопоставлены друг другу. Повествование от лица Надежды Николаевны чередуется с повествованием от лица художника Ивана Иваныча. Затем Иван Иваныч и Надежда

Николаевна изображаются в повествовании от третьего лица. И наконец, идет развернутый фрагмент повествования от лица Надежды Николаевны, в которое включена записка Ивана Иваныча. Основная часть рассказа Гаршина "Трус" представляет собой заметки в записной книжке; конец рассказа, посвященный гибели автора этих заметок, представляет собой повествование в третьем лице.

Как принцип организации текста переходы от третьего лица к первому использованы в романе В.Набокова "Дар" (Левин 1981; Ковтунова 1990, 145-149).

* * *

Выше уже говорилось об одностороннем диалоге, диалоге с опущенными репликами одного из персонажей, который строится как единство эксплицитного и имплицитного. Этот же прием используется и в произведениях, в организации которых осуществлен принцип диалогичности. В произведениях, которые строятся как обмен письмами, некоторые письма связывает повтор. Например, в "Романе в письмах" Пушкина: "Возвратись, мой ангел; а то нынешней зимою мне не с кем будет разделять моих невинных наблюдений и некому будет передавать эпиграмм моего сердца" – "ты говоришь, что тебе некому будет нынешней зимою передавать своих сатирических наблюдений, – а на что же переписка наша? Пиши ко мне все, что ты заметишь...". На этом фоне существуют произведения, в которых принцип диалогичности завуалирован тем, что приводятся письма только одного из корреспондентов. Письма другого корреспондента присутствуют в скрытом виде – как цитаты. Этот тип построения текста осуществлен в повести Тургенева "Фауст", которая до некоторой степени сходна с односторонним диалогом и состоит из писем Павла Александровича Б... к Семену Николаевичу В... . В первых четырех письмах присутствует воображаемая точка зрения и воображаемая речь адресата, затем появляются цитаты из его писем. В центре диалога друзей – отношение к Вере Ельцовой, которое благодаря цитатам освещается с разных точек зрения: "Говоря правду, я почти не вспоминал о тебе все это время. Но из последнего твоего письма ко мне я могу заключить, что ты делаешь предположения на мой счет, которые несправедливы, то есть не совсем справедливы. Ты думаешь, что я увлечен Верой (мне как-то неловко называть ее Верой Николаевной); ты ошибаешься".

Противоположный принцип – множество непосредственных высказываний разных персонажей, обращенных к одному адресату, чьи ответы прямо не выражены, – использован в повести А.Апухтина "Архив графини Д.". Эта повесть представляет собой монтаж писем разных персонажей, обращенных к одному лицу – графине Д. У графини несколько корреспондентов: Можайский, Кудряшин, муж, Мери Боярова и т.д. У каждого из них своя тема, но все эти темы переплетаются так, что в результате прочерчивается несколько сюжетных линий: это романы графини, ее взаимоотношения с теткой, неоправдавшиеся надежды на большое наследство и т.д. Единственный персонаж повести, который непосредственно не высказывается, – это графиня Д. Ее высказывания присутствуют лишь отраженно, в письмах ее адресатов. Некоторые фрагменты ее писем восстанавливаются по письмам ее корреспондентов. С этой точки зрения интересны второе и третье письмо Можайского. Когда во втором письме он пишет: "Какая досада, что я не спросил у Вас фамилию этой тетушки", а в следующем письме сообщает: "Если б я знал, что тетушку зовут Анной Ивановной Кречетовой, я давно мог бы дать Вам о ней самые точные сведения. Она живет все в той же деревне, в которой протекла часть Вашего детства, т.е. в "Красных Хрящах", это значит, что княгиня написала ему о том, как зовут тетку и о том, что она сама часть детства провела в ее деревне. Композиция письма Можайского задана письмом графини, и по его ответам легко угадываются ее вопросы: "Вчера, получив Ваше письмо, я конечно сейчас поскакал в город исполнять Ваше поручение. Отыскать Вашу подругу детства мне было очень легко. Мне остается ответить на два пункта Вашего письма. Поездка моя в Одессу была небесплодной", "Затем Вы непременно хотите знать, от кого и что я слышал о Вашей дружбе с Кудряшиным". Обмен письмами можно уподобить переспросам и повторам в вопросно-ответном диалоге.

В других случаях роль отражений писем графини в письмах ее адресатов более сложна. Они, в частности, изобличают ложь героини. В создании имплицитных смыслов важная роль принадлежит сопоставлению писем разных персонажей. В восьмом письме граф Д. комментирует сведения, сообщенные ему графиней: "Наконец-то, милая Китти, получил я твое извещение о благополучном прибытии в тетушкины Хрящи. Решительно не понимаю, что ты могла так долго делать в Москве... Как странно, что тетушка не получила твой депеши из Москвы, и какое счастье, что ты встретила на станции этого Можайского, который достал тебе карету и лошадей". По этому письму восстанавливается

информация, полученная от графини: графиня была в Москве, из Москвы дала депешу, которую тетушка не получила, на станции ее встретил Можайский. Из письма и предшествующей телеграммы Можайского: "Умоляю не телеграфировать тетушке о приезде; встречу с дормезом и лошадьми", становится ясно, что графиня не сообщала тетушке о приезде, а Можайского встретила не случайно. Что касается пребывания в Москве, смысл его становится понятным из депеши Кудряшина, которая получена 21 мая: "Буду ждать в Москве", и письма Можайского, полученного 6 июня, которое содержит фразу, полностью совпадающую с фразой из письма мужа: "Сейчас только получил я, милая Китти, твою депешу с извещением о благополучном прибытии в Петербург. Решительно не понимаю, что ты могла так долго делать в Москве? Уж не заболела ли ты там? Еще менее могу я понять, почему ты так решительно запретила мне проводить тебя до Москвы". Так выясняется, что графиня обманывает мужа с Кудряшиным и Можайским, обманывая при этом и Можайского, и Кудряшина.

Письма, прямо обращенные к героине, косвенно обращены друг к другу, с одной стороны, и к читателю, с другой. В связи с этим в одной и той же фразе может содержаться информация разного рода: одна, обращенная к героине, другая – обращенная к читателю. При этом функции сообщения берут на себя фрагменты текста, которые непосредственно подчинены другим целям. В риторическом вопросе Можайского: "Нужно ли говорить Вам, милая, дорогая графиня, что день, проведенный с Вами, никогда не изгладится из моей памяти, что тяжелые яства Надежды Васильевны показались мне самым тонким обедом, что те три часа, которые я провел потом с Вами в ожидании лошадей, были счастливейшими часами моей жизни?" передаются его чувства и событийная сторона, читатель же узнает о времяпрепровождении графини Д.

В повести использованы и другие формы имплицитного выражения тех или иных смыслов. На то, что изменились отношения между героями, указывает изменение обращений, фиксирующих разную степень близости. Первое письмо Можайского начинается обращением "Многоуважаемая графиня Екатерина Александровна", его сменяет обращение "многоуважаемая графиня", затем появляется новое обращение с комментарием: "Ура! милая, дорогая графиня, – я не в силах называть Вас только "многоуважаемой", затем вновь "милая, дорогая графиня" и наконец, "милая моя Китти". Вслед за этим письмом идет письмо мужа, которое содержит обращение "милая Китти".

Имплицитно выражены и некоторые сюжетные звенья. Этому способствует расположение материала. Когда вслед за запиской мужа с просьбой взять из его ящика деньги, чтобы заплатить карточный долг, идет благодарность отца Никодима за богатое пожертвование, между этими двумя событиями устанавливается связь, заставляющая подозревать графиню в том, что она благодетельствует бедных ворованными деньгами.

В результате сопоставления писем возникают и характеристики одного и того же лица с разных точек зрения. Из писем, обращенных к графине Д., вычитывается ее образ, при этом существенно то, что образ, в скрытом виде присутствующий в тексте повести, не совпадает с тем, который преподносится в письмах разных корреспондентов графини. В особенности с этой точки зрения выразительны столкновения телеграммы Кудряшина и письма преосвященного отца Никодима, освещающие разные "лики" героини: "Стеша, Маня, Пиша, Паша, весь хор и все чавалы, а в числе их и я, Митька, пьем здоровье нашей обожаемой графини..." – "Любезнейшая сестра о Господе и Сиятельная графиня <...> Верная и добродетельная супруга и чадолюбивая и нежная мать, послушная и усердная дочь единой и истинной церкви, Вы, как некий светильник, стоите на месте горнем, для всех взоров открытом, и мимо идущие люди недоумевают, чему более им дивиться надлежит: красоте ли внешней сего бесценного сосуда, или же его внутреннему негасимому свету".

Письма, принадлежащие людям, не вступающим в непосредственный контакт, превращаются в своего рода реплики диалога, по-разному освещающие один и тот же предмет речи. На этом общем принципе основана и повесть Ю.Слезкина "Разными глазами", имеющая подзаголовок "Короб писем".

Таким образом, имплицитно выраженные реплики диалога используются не только как частный прием организации текста, но и как основа развернутых построений, а принцип диалогичности в свою очередь приобретает необычные и сложные преломления.

Заглавие и текст

Каждое заглавие в конечном счете загадка. Заглавия, однотипные вне соотнесения с текстом, оказываются различными при соотнесении с ним. Например, "Зверь" Лескова, "Собака" Тургенева, "Медведи" Гаршина, "Медведь" В.Соллогуба, "Медведь"

Чехова, "Звери" П.Романова на первый взгляд стоят в одном ряду. При соотнесении с текстом оказывается, что они отличаются характером предметной отнесенности. Такие заглавия, как "Зверь", "Собака", "Медведи" прямо направлены на предмет речи. В "Медведе" В.Соллогуба и "Медведе" Чехова речь идет о человеке. Так же распределены такие заглавия, как "Тиф" Чехова и "Корь" Куприна. Если в рассказе Чехова "Тиф" речь идет о болезни, то в рассказе Куприна "Корь" заглавное слово имеет метафорический характер. Один из персонажей рассказа говорит другому: "Вы – не болезнь, не язва, вы – просто неизбежная, надоедливая сыпь, вроде кори".

Даже расшифрованное заглавие может оставаться загадкой. Заглавие произведения Б.Пильняка – "Повесть непогашенной луны" – имеет мотивировку в тексте: "Наташа стояла на подоконнике, и Попов увидел: она надувала щеки, трубкой складывала губы, смотрела на луну, целилась в луну, дула в нее.

– Что ты делаешь, Наташа? – спросил отец.

– Я хочу погасить луну.

Полная луна купчихой плыла за облаками, уставала торопиться". Однако прямой связи между этой мотивировкой и событиями повести нет.

Заглавие по-разному характеризует текст. Один из типов заглавий указывает на жанр повествования и характер повествователя: "Записки сумасшедшего" Гоголя, "Записки маркера" Л.Толстого, "Дневник лишнего человека" Тургенева, "Мои записки", "Дневник Сатаны" Л.Андреева, "Роман в девяти письмах" Достоевского.

Заглавие, как известно, может не повторяться в тексте ("Хамелеон", "Тина" Чехова) и может повторяться в нем. У однотипных названий различно соотношение с текстом. Так, название рассказа Л.Андреева "Цветок под ногой" не повторяется в тексте, сходное название у Бунина "Подснежник" имеет в тексте мотивировку: "Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица – и был гимназистик Саша, которого милая, чувствительная тетя Варя, заменившая ему родную мать, называла подснежником", но само это слово в дальнейшем не употребляется.

Повтор, связывающий заглавие и текст, бывает разных типов. Это может быть повтор тематический ("Степь" Чехова). В роли заглавия широко используются цитатные повторы, цитаты из речи персонажа или персонажей. Некоторые писатели последовательно используют заглавия-цитаты. В этом отношении показательны заглавия Тургенева, Лескова, Чехова, Бунина, Зощенко,

Шукшина. Цитатами оказываются заглавия самых разных типов. Например, заглавия Бунина: "Золотое дно", "Второй кофейник", "Капитал", "Беден бес", "Сто восемь", "Смарагд", "Благосклонное участие", "Стропила", "Хорошая жизнь", "Веселый двор". Цитатный характер заглавия может быть явным или замаскированным. Если цитатное происхождение заглавия "Я все молчу" (Бунин) или "Я пришел дать вам волю" (Шукшин) лежит на поверхности, то во множестве случаев оно совершенно неочевидно. Заглавие рассказа Бунина "Чаша жизни" воспринимается как традиционная поэтическая метафора, пока в тексте не появляется указание на то, что она принадлежит не непосредственно автору, а опосредована словоупотреблением персонажа: "Видно, была еще какая-то капля меду в чаше ее жизни, как сказал бы Горизонтов". Возможны и такие случаи, когда заглавие, не будучи цитатой из соответствующего текста, все же оформлено и воспринимается как цитата. Например, "Un petit accident" Бунина. Цитата называет не только целое произведение, но и его часть. Как заметил М.М.Бахтин, некоторые названия глав в романе Достоевского "Братья Карамазовы" представляют собой цитаты (Бахтин 1972). Цитатны и некоторые названия глав в романе "Бесы" (Акелькина 1989, 5-6).

В заглавия выносятся не только слова, принадлежащие к разным частям речи (существительные, глаголы, наречия, междометия), но и словосочетания, и предложения, которые в этой особой позиции становятся средством номинации.

Через речь персонажа в заглавия проникают стилистически окрашенные слова: просторечие ("Насупротив" Левитова), диалектизмы ("Сураз" Шукшина), газетные штампы ("Гримаса нэпа", "Научное явление" Зощенко). Заглавия отражают особенности произношения, характерные для персонажа ("Убивец", "Соколинец" Короленко), и приметы его орфографии ("Комнаты снебилью" Левитова, "Раскас" Шукшина).

Характер смысловых отношений, выраженный заглавиями-цитатами, в свою очередь может быть самым различным. Здесь и оксюмороны ("Живые мощи" Тургенева), и эвфемизмы ("Технические слова" П.Романова), и метафоры.

В одних произведениях заглавие опирается на речь одного из персонажей, в других – обобщает словоупотребление разных персонажей ("Некуда" Лескова, "Идиот" Достоевского, "Надо торопиться" Златовратского, "Allez" Куприна и т.д.). Заглавие романа Лескова "Некуда" имеет опору во внутренней речи доктора Розанова: "... в этой сторонушке на каких вздумаешь крыльях летать, летать просторно, только бывает, что сесть некуда", в

разговоре Лизы и Райнера: " – ... Помилуйте, разве с такими людьми можно куда-нибудь итти! – Некуда? – Совершенно некуда", в разговоре Вязмитиновых: " – Ну, по крайней мере ты же не моталась, не рвалась никуда. – Потому что некуда, – опять полушутя ответила Евгения Петровна", в реплике купца Луки Никоновича, заканчивающей роман: "Все будут кружиться, и все сесть будет некуда".

Кроме того, заглавие может обобщать не только цитаты из речи персонажей, но и факты авторской речи ("Обрыв" Гончарова). Заглавие повести Е.Замятина "На куличках" имеет опору и в речи необозначенного повествователя, и в речи разных персонажей. Заглавие рассказа Ремизова "Эмалиоль" обобщает несколько разных употреблений. Этот бессмысленный звуковой набор повествователь и разные персонажи наполняют разным смыслом: "Эмалиоль. Что такое эмалиоль? – Да ты толком рассказывай. – Эмалиоль, – вступился конвойный, – это неприятель, как японец, в желтых морях живет. – Нет, не неприятель... Эмалиоль, да, эмалиоль вот снится, будто почесалось мне в боку, стал я бок чесать и вырвал бородавку. Смотрю, а на бородавке насекомое – вроде собачьей блохи белое, шея длинная, туловище кольцами свернуто, с ногами, а на голове семь зубов, – ест бородавку. ... И говорит мне чей-то голос: "Имя насекомому Эмалиоль", "Эмалиоль! – хрипят, стонут, скрипят зубами. И кажется, снится всем один и тот же сон безнадежный – эмалиоль ест вагон", " – Эмалиоль! – сказал князь Хлебникову, показывая на свои загрязнившиеся воротнички и на пыльные пятна, всплывшие на сюртуке", "Из тюрьмы в тюрьму, от этапа до этапа, вот жизнь не жизнь, а эмалиоль", "Стало казаться, что по ночам кто-то ходит, эмалиоль какой-то, весь белый с черной бородою – черт настоящий".

В одних произведениях указание на цитатный характер заглавия, на принадлежность заглавного слова или предложения персонажу содержится в самом начале: " – Я хороших кровей, – говорит про себя коновал Липат" (Бунин, "Хороших кровей"), "Моя жизнь хорошая была" (Бунин, "Хорошая жизнь"). В других случаях оно отодвинуто в центр или конец произведения. Рассказ Даля "Сухая беда" заканчивается расшифровкой: "Такой висельник известен у нас в народе под названием сухой беды" (заглавию рассказа Телешова "Сухая беда" в тексте соответствует реплика персонажа-чуваша на чувашском языке).

Однотипные заглавия имеют разные формы выражения: одни принадлежат повествователю, другие – персонажу. Заглавия-цитаты прежде всего содержат разные типы обозначения персонажа. На неавторский план указывает форма имени. На фоне заглавий,

содержащих имя персонажа, типа "Обломов", "Анна Каренина", "Рудин", выделяются формы имени, отражающие или самооценку персонажа, или словоупотребление других персонажей и, в частности, среды, к которой он принадлежит: "Ася" Тургенева, "Поликушка" Л.Толстого, "Неточка Незванова" Достоевского, "Ионыч" Чехова, "Олеся", "Леночка" Куприна, "Натали", "Лика", "Руся" Бунина, "Фро" Платонова и т.д. Форма имени имеет мотивировку в тексте: "А как ее звали? – Руся. – Это что же за имя? – Очень простое – Маруся" (Бунин, "Руся"), "Аленой меня зовут... По-здешнему Олеся" (Куприн, "Олеся").

Как заглавие используется прозвище или другое косвенное обозначение персонажа: "Гуттаперчевый мальчик" Григоровича, "Однодум", "Шерамур" Лескова, "Дама с собачкой", "Володя большой и Володя маленький" Чехова, "Иностранец" Л.Андреева, "Папаша" Куприна. Заглавие отражает самооценку персонажа: "Воительница" Лескова (ср.: "... я тоже в девках воительница была"), "Бедовик" В.Даля ("Евсей... догадался, что он просто бедовик"), "Князь во князьях" Бунина ("А я вот тысяч на сорок имею, князь во князьях, в все сижу... Истинно, князь во князьях"), "Бедный принц", "Мелюзга" Куприна, "Хранитель древностей" Ю.Домбровского и т.д.

Как заглавие используются оценки персонажа, принадлежащие другим персонажам: "Отчаянный" Тургенева, "Леший", "Фанфарон" Писемского, "Пигмей" Лескова, "Честный вор" Достоевского, "Ведьма", "Печенег" Чехова, "Оригинальный человек" Л.Андреева, "Людоедка" Бунина, "Трус" Куприна, "Жертва революции", "Аристократка", "Людоед" Зощенко, "Чудик" Шукшина.

Заглавия-цитаты отражают общественную оценку персонажа: "Дурочка" Н.Полевого, "Живые мощи" (ср. "Я узнал от него, что ее в деревне прозывали "Живые мощи"), "Бретер" Тургенева, "Колдунья" Н.Успенского, "Дурочка" Бунина, "Нераспорядительный народ" П.Романова.

На основе цитат из речи персонажа формируются некоторые заглавия-метафоры, представляющие собой обозначение персонажа: "Тюфяк" Писемского, "Медведь" В.Соллогуба, "Овцебык" Лескова, "Горлинки" Боборыкина, "Кляча" К.Баранцевича, "Ворон", "Подснежник" Бунина, "Ворона" Чехова, "Гусеница", "Марабу", "Кляча" Куприна, "Неуемный бубен" Ремизова, "Огарки" Скитальца. К этим заглавиям примыкает заглавие Лескова "Продукт природы" в применении к народу: "Пускай это продукт природы, но ведь и природа может мстить за себя".

Словоупотреблением персонажа мотивируется использование в заглавии чужого – мифологического, литературного или исторического имени: "Антигона" Бунина, "Наполеон" Шмелева, "Миньона" Скитальца, "Афродита" Платонова. Ср.: "Генерал пошутил: – А вот это моя Антигона, моя добрая путеводительница" (Бунин). Цитатное происхождение имеют и локально прикрепленные чужие имена: "наши дворяне с чьего-то легкого слова, стали звать ее леди Макбет Мценского уезда" (Лесков, "Леди Макбет Мценского уезда"), "А уж если вы непременно хотите мне дать какую-нибудь кличку, так назовите... назовите меня Гамлетом Щигровского уезда. Таких Гамлетов во всяком уезде много, но, может быть, вы с другими не сталкивались" (Тургенев, "Гамлет Щигровского уезда").

Цитатного происхождения и наименования в развернутых заглавиях: "Путешествие с нигилистом" Лескова, "Завтрак у предводительши" Чехова, "Петька на даче" Л.Андреева. Некоторые заглавия включают в себя два наименования, одно из которых идет от автора, другое – от персонажа: "Котин-доилец и Платонида", "Дама и фефела" Лескова, "Мастер и Маргарита" Булгакова.

Обозначение персонажа, почерпнутое из чужой или его собственной речи, может становиться способом его обозначения в речи повествователя: "Пожалуйста, – пищит опять, плачучи, воительница" (Лесков, "Воительница"). Прозвище героя "Овцебык" становится его устойчивым обозначением в речи повествователя. Как факт речи повествователя используется и обозначение "Володя маленький" в рассказе Чехова "Володя большой и Володя маленький".

Круг заглавий-цитат шире, нежели обозначение персонажей. Как цитаты оформлены обозначения разного рода мест: "Московские комнаты снебилью", "Завидение муской, дамский и децкой обуви" Левитова. При помощи цитат не только обозначается, но и оценивается определенный предмет ("Скверный товар", "Дар Божий" П.Романова, "Слабая тара" Зощенко), место ("Золотое дно" Бунина), событие ("Грех", "Хлебное дельце" Даля), качество ("Железная воля" Лескова).

Цитата из речи персонажа рисует или оценивает изображаемую ситуацию: "Стучит!" Тургенева, "Выпрямила" Г.Успенского, "Упразднили!", "Ну, публика!", "Кухарка женится" Чехова, "Я все молчу" Бунина, "Лес шумит" Короленко, "За красненькую" Боборыкина, "На живца" Зощенко, "Привычное дело" В.Белова.

Заглавие-цитата представляет собой метафору не только в случаях называния персонажей, но и при оценке некоторых

явлений, ситуаций и т.д. Смысл заглавия романа М.Кузмина "Крылья" раскрывается в речи одного из персонажей: "Из залы доносился голос m-me Монье, птичий и аффектированный: – Помните, у Сегантини, гений с огромными крыльями над влюбленными, у источника на высотах? Это у самих любящих должны бы быть крылья, у всех смелых, свободных, любящих". Этот же образ возникает в разговоре Штрупа с Ваней: " – Еще одно усилье, и у вас вырастут крылья, я их уже вижу. – Может быть, только это очень тяжело, когда они растут, – молвил Ваня, усмехаясь". Смысл заглавия рассказа Бунина "Солнечный удар" раскрывается в речи героини: "На меня точно затмение нашло... Или, вернее, мы оба получили что-то вроде солнечного удара". Для оценки предметов и ситуаций используются и чужие имена: "Вот он – Молох, требующий теплой человеческой крови", "Что, коллега, смотрите, как вашего Молоха упитывают? – услышал Бобров за своей спиной веселый, добродушный голос" (Куприн, "Молох").

Ряд заглавий совмещает в себе и прямое, и переносное значение, которые в тексте распределяются по-разному. В некоторых произведениях прямое значение имеет опору в авторском тексте, а переносное – в речи персонажа или персонажей, Так соотносятся разные употребления слова "дым" в одноименном романе Тургенева и слова "обрыв" – в одноименном романе Гончарова. В авторском повествовании речь идет о реальном обрыве, в речи персонажей слово многократно и по-разному осмысливается как метафора. И прямое, и переносное употребление слова имеет опору в речи разных персонажей. Так обстоит дело в повести А.Шеллер-Михайлова "Вешние грозы". В начале повести изображена гроза, к которой персонажи относятся по-разному:

" – Славный удар! – заметил я.

– На меня всегда это страшно неприятно действует, – отрывисто сказал Иванов.

– Неужели? А я очень люблю эти первые вешние грозы".

Затем устанавливается ассоциативная связь между грозой и смертью: " – Убило! Паренька убило!

– Вот они, первые-то вешние грозы".

Эта сцена становится источником сквозного образа, который проходит через рассказ персонажа: "Весенние грозы всегда производили на меня, как на нервного человека, сильное впечатление. Они напоминали мне весенние грозы моей жизни с Сашей. Эти нежданные грозы налетали на нас в горячей атмосфере нашего счастья и проходили, по-видимому, бесследно...", "И опять прошла эта весенняя гроза, опять прошла, очистив воздух наших

отношений", "И первые вешние грозы навсегда оставили на мне свой след".

Некоторые цитаты имеют двойное происхождение и осмысление. Цитаты из фольклорного или литературного произведения используются как заглавия безотносительно к словоупотреблению персонажа ("По небу полуночи", "На заре туманной юности" Платонова).

В некоторых произведениях литературная или фольклорная цитата, отраженная в речи персонажа, имеет опору непосредственно в тексте или в эпиграфе, который в том или ином виде повторяется в речи персонажа. Заглавие романа Достоевского "Бесы" – трижды цитата. Роману предпосланы два эпиграфа – из стихотворения Пушкина "Бесы" и из Евангелия. Этот последний эпиграф повторяется в конце романа, в речи Степана Трофимовича, содержащей актуальное для романа истолкование и применение евангельского текста: "Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! <...> и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит". Образы этого ряда отражаются и в речи других персонажей, приобретая разное конкретное преломление: в разговоре Ставрогина с Дашей: "Слушайте, Даша, я теперь все вижу привиденья. Один бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофеевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы в воду. Задатку просил три целковых, но дал ясно знать, что вся операция стоить будет не меньше как полторы тысячи. Вот это так расчетливый бес! Бухгалтер!", " – Да сохранит вас Бог от вашего демона... – О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся".

Заглавие рассказа Куприна "Осенние цветы" связано с цитатой из Пушкина: "Цветы осенние милей...". Последовательно использует цитаты в качестве заглавий Бунин. Заглавие рассказа "Худая трава" имеет опору в пословице, вынесенной в эпиграф, затем повторенной в речи персонажа. Выражение "легкое дыхание" появляется в конце одноименного рассказа Бунина в речи

героини Оли Мещерской, которая цитирует старинную книгу. Затем это выражение переходит в авторскую речь. В рассказе Бунина "Холодная осень" цитате из Фета: "Какая холодная осень, Надень свою шаль и капот..." – предшествует реплика отца героини. Заглавие "В одной знакомой улице..." связано со стихотворением Полонского, а "Несрочная весна" – со стихотворением Баратынского, которые цитируются в соответствующих текстах. Заглавие рассказа "Темные аллеи", ставшее и заглавием целого цикла, сначала появляется в речи героини, как цитата из речи героя: "И все стихи мне изволили читать про всякие "темные аллеи", – прибавила она с недоброй улыбкой", а затем появляется во внутренней речи героя (Джанджакова 1988, 34-36).

Точки зрения разных персонажей, выраженные повторяющимся словом, могут резко не совпадать, так что заглавное слово обобщает противоречивые употребления слова. Так соотносится заглавие рассказа Тургенева "Затишье" с репликами разных его персонажей: "Здесь у нас, осмелюсь так выразиться, не то чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок – вот что!", "А признайтесь-ка, даром что у нас, так сказать затишье, ведь недурно и у нас, ась? "Хорошо, к черту, затишье", – подумал Владимир Сергеевич...". В заглавие рассказа Куприна "Гусеница" вынесено прозвище героини рассказа, принадлежащее ее мужу: "Ты не женщина, а гусеница. Ты пяденица крыжовниковая". Оно дважды используется как способ обозначения персонажа, но в "чужой" речи: "Так заочно и звали ее Гусеницей. Конечно, в добром смысле. Кто-нибудь в разговоре вдруг скажет: "А как наша добрая Гусеница поживает?". Сам же рассказчик полемизирует с таким отношением к героине и в своей речи называет ее Ирина Платоновна.

Так же, как и другие случаи цитирования, заглавия-цитаты отражают не только точку зрения персонажа или персонажей, но и точку зрения автора. При этом экспрессия автора и экспрессия персонажа может не совпадать. Заглавие, в частности, может окрашиваться авторской иронией, которая становится очевидной при соотнесении не с отдельной репликой, а со всем содержанием произведения ("Антигона" Бунина). Некоторые заглавия заключают в себе полемику с породившей их цитатой или суммой цитат. Таковы взаимоотношения между заглавием и разными употреблениями заглавного слова в речи персонажей в таких произведениях, как "Идиот" Достоевского, "Пигмей" Лескова, "Христиане" Л.Андреева, "Дурочка", "Людоедка" Бунина, "Факультет ненужных вещей" Ю.Домбровского.

Смысл заглавий может быть и неизмеримо шире, нежели непосредственный смысл цитаты, их породившей: они могут быть перенесены на другие объекты речи. Известный пример такого рода – "Мертвые души" Гоголя.

Только часть слов и сочетаний, которые становятся в заглавии произведения способом номинации, используется как способ номинации в самом тексте. Другая часть цитат, оказываясь в позиции заглавия, утрачивает свою первоначальную функцию. Хотя типы заглавий не исчерпываются заглавиями-цитатами (Кожина 1986), они представляют собой один из важных способов создания единства текста.

Заключение

В литературе XIX-XX вв. уменьшается роль субъективного авторского начала и одновременно увеличивается роль точки зрения персонажа или персонажей. В связи с этим расширяются возможности некоторых типов повествования. Это объективное авторское повествование, рассказ конкретного лица и, наконец, типы повествования, создающие план персонажа.

Субъективное авторское повествование в XIX-XX вв. существует в принципиально ином окружении, нежели в литературе XYIII в. Оно вбирает в себя точки зрения и отражения речи изображаемых персонажей или среды. Элементы старой системы переосмысливаются и приспосабливаются к новым потребностям.

Расширяется круг точек зрения, отраженных в тексте, возникают сложные пересечения разных взглядов на один и тот же предмет речи. Принцип субъектной многоплановости у разных писателей преломляется по-разному. На первый план выходят разные типы повествования, обусловливая неоднородный характер текстов. Выходы за границы чистого типа повествования расширяют возможности некоторых его типов. Так появляется сказ, передающий внутреннюю речь персонажей, несобственно-прямая речь повествующего типа. Некоторые способы повествования так и остаются боковыми, не получают широкого распространения (например, повествование от второго лица, когда в одном лице совмещаются рассказчик и адресат). Наряду с тяготением к

"чистым" типам повествования и способам их объединения развивается тенденция к объединению взаимоисключающих форм. В то же время на основе ненормативных связей складываются новые типы устойчивых связей.

На основе смешанных, несамостоятельных, нечистых типов повествования формируются их чистые типы. Так было с несобственно-авторским повествованием, которое прошло в русской литературе достаточно сложный путь развития – от отдельных цитат до развернутых фрагментов текста.

В результате разного рода смещений возникают смешанные типы повествования, одни из которых остаются индивидуальными (что не исключает возможность их повторения в творчестве других писателей), другие предсказывают дальнейшее направление развития литературы (впрочем, формы, которые кажутся единичными сейчас, могут приобрести развитие впоследствии). Так было, например, с несобственно-прямым диалогом.

Функционально близкие типы повествования конкурируют и взаимодействуют друг с другом. Широкое распространение приобретает несобственно-прямая речь, менее формально скованная, нежели живописная косвенная речь, и менее стилистически ограниченная, нежели прямая речь. Процесс взаимодействия разных функционально близких типов повествования не ограничивается победой одной формы над другими. Видоизменяется и сама эта форма. Несобственно-прямая речь стремится распространить свое влияние на повествование и описание, более того: несобственно-прямая речь повествующего типа включила в себя и диалог. В таком виде и качестве несобственно-прямая речь близка по функциям несобственно-авторскому повествованию.

Сходные художественные задачи решаются разными способами: в одних случаях расширяется содержание определенной повествовательной формы, в других – возникает новая форма.

Разные писатели с большей или меньшей последовательностью идут по одному и тому же пути, стремясь оторвать слова персонажа от непосредственной ситуации речи и построить повествование с точки зрения персонажа с опорой на его словоупотребление. Осколки чужой речи, как о том свидетельствуют романы Толстого, Достоевского, Тургенева, появляются в повествовании прежде всего тогда, когда речь идет о персонажах второстепенных и просто мимолетных, словно каждый из них стремится оставить после себя хоть какой-нибудь специфический языковой след, в то время как отражения речи центральных персонажей проникают в собственно повествование редко: в

повествовании отражается, как правило, их пространственная точка зрения, переданная средствами авторской речи.

Таким образом, распространение точки зрения персонажа на формы собственно повествования идет в разных направлениях и с разной степенью активности.

В творчестве одного из писателей тот или иной тип повествования может быть представлен в полном развернутом виде, в то время как его современники только еще нащупывают его возможности.

Одна и та же повествовательная форма может стать источником разных, более простых типов повествования. Таков сказ и ответвившиеся от него типы и приемы повествования.

Мера условности в использовании конкретного речевого материала, так же, как и в осуществлении определенного типа повествования и в сочетании разных типов повествования внутри художественного произведения, определенная его конкретными художественными задачами, в разные периоды развития языка художественной литературы различна. Так, современный сказ в гораздо большей степени обращен к непосредственному речевому обиходу рассказчика, чем сказ гоголевский, и менее "нивелирован", чем сказ Толстого.

Различия в осуществлении типов повествования в известной мере обусловлены степенью развитости повествовательных форм. Их дробление и дифференциация, в результате которой появляются сходные повествовательные формы, отвечающие разным художественным задачам, позволяют отказаться от логически немотивированных объединений форм, которые должны выполнить задачу, более сложную, нежели та, которая под силу каждой из этих форм в отдельности. На распределение повествовательных форм в литературе одного периода и на степень чистоты их влияют и конкретные задачи, которые ставит перед собой писатель или литература в целом.

В истории языка художественной литературы периоды тяготения к чистым формам повествования и менее условным способам их объединения сменяется иными периодами, когда вперед вырывается стремление раздвинуть рамки повествовательных форм. Эти противоборствующие тенденции и создают возможность для дальнейшего развития повествовательных форм.

Литература

Акелькина Е.А. Поэтика названия глав в романе Ф.М.Достоевского "Бесы" // Достоевский и современность. – Новгород, 1989

Александрова О.И. "Возможные миры" господина де Мольера // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. – Куйбышев, 1990.

Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований. – М.: Наука, 1977

Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе. – Известия АН СССР, сер. лит. и яз. – 1976. – Т.35. – N4

Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. сер. лит. и яз. – 1980.– Т.39. – N1

Барлас Л.Г. Язык повествовательной прозы Чехова. – Ростов-на-Дону, 1991

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975

Брандес М.П. Стилистический анализ. – М., 1971

Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. – Махачкала, 1983

Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX в. М., 1954

Виноградов В.В. Язык Зощенки // М.Зощенко. Статьи и материалы. – Л., 1928

Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XYII-XIX вв. – М., 1938

Виноградов В.В. О языке Толстого // Литературное наследство. Т.35-36. – М., 1939

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1941

Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963

Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971

Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М., 1976

Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980

Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. – М., 1990

Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991

Винокур Т.Г. О языке и стиле повести А.И.Солженицына "Один день Ивана Денисовича" // Вопросы культуры речи. – Вып.6, 1965

Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. – Л., 1930

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981

Гальперин И.Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. – М., 1982 .

Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. – М., 1955

Гельгардт Р.Р. Стиль сказов Бажова. – Пермь, 1958

Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1971

Гинзбург Л. О литературном герое. – Л., 1979

Гофман В. Фольклорный сказ Даля // Русская проза. – Л., 1926

Гореликова М.И., Магомедова Д.М. Лингвистический анализ художественного текста. – М., 1989

Горшков А.И. Язык предпушкинской прозы. – М., 1982

Грамматика русского языка. – Т.2. – Ч.2. – М., 1954

Груздев И. О маске как литературном приеме // Жизнь искусства. – Пг., 1921. – NN 811, 817

Груздев И.А. О приемах художественного повествования // Записки Передвижного театра. – Пг., 1922. – NN 40-42

Гуковский Г. Реализм Гоголя. – М.-Л., 1953

Джанджакова Е.В. Реализация контакта "автор – читатель" в художественном тексте // Сб. научн. тр. МГПИИЯ. – Вып.272. – М., 1986

Джанджакова Е.В. Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений // Структура и семантика текста. – Воронеж, 1988

Джанджакова Е.В. Стилистика художественного текста. – М., 1990

Doležel L. O stilu moderni ceske prozy. – Praha, 1960

Долежел Л. Нейтрализация противопоставлений в языково-стилистической структуре эпической прозы // Проблемы современной филологии. – М., 1965

Долинин К.А. Стилистика французского языка. – Л., 1978

Долинин К.А. Интерпретация текста. – М., 1985

Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. – М., 1989

Драгомирецкая Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. – М., 1991

Золян С.Т. "Я" поэтического текста: семантика и прагматика (к проблеме лирического героя) // Тыняновский сборник III. – Рига, 1988

Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. – М., 1979

Иванчикова Е.А. Категория "образ автора" в научном творчестве В.В.Виноградова // Известия АН СССР, серия лит. и яз. – М., 1985. Т.44. – N 2

Иванчикова Е.А. Синтаксическая дифференциация типов художественного повествования. По роману Достоевского "Бесы" // Русский язык. Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. – М., 1987

Иванчикова Е.А. Субъектная организация повествования и формы изобразительного синтаксиса // Јужнословенск филолог, XLVII. – Белград, 1991

Инфантова Г.Г. К вопросу о несобственно-прямой речи // Уч. зап. Таганрогского пед. ин-та. – Вып.6. – Таганрог, 1958

Каргашин И.А. Сказ как способ речевой организации произведения // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. – Кемерово, 1990

Клюев Е.В. Литературный сказ как проблема стилистики художественной и публицистической речи. – Автореф. канд. дисс. – М., 1981

Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Языковые аномалии в прозе А.Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990

Ковтунова И.И. Несобственно-прямая речь в современном русском литературном языке // Русский язык в школе. – 1953. – N 2

Ковтунова И.И. Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII – первой половины XIX в. – Канд. дисс. – М., 1955

Ковтунова И.И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII – первой трети XIX в. – М., 1969

Ковтунова И.И. Вопросы структуры текста в трудах академика В.В.Виноградова // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста.– Виноградовские чтения, XI. – М., 1982

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986

Ковтунова И.И. Поэтика контрастов в романе В.Набокова "Дар" // Язык: система и подсистемы. – М., 1990

Кожевникова Кв. Субъективизация и ее отношение к стилю современной эпической прозы // Ceskoslovenska rusistika. – 1967. – N 4

Кожевникова Кв. Спонтанная устная речь в эпической прозе. – Прага, 1970

Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка русской литературы. – М., 1971

Кожевникова Н.А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской литературы. Проза. – М., 1977

Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология. – Автореф. канд. дисс. – М., 1986

Козловский П. О сочетании предложений прямой и косвенной речи в русском языке // Филологические записки. – Воронеж, 1890

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972

Краснянский В.В. Стилистика художественной речи. – М., 1972

Краснянский В.В. О несобственно-прямой речи // Вопросы синтаксиса русского языка. – Вып. II. – Рязань, 1975

Краснянский В.В. Эволюция повествовательной речи в творчестве И.Бунина // Современный русский язык. Лингвистический сборник. – Вып.6. – М., 1976

Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. – Воронеж, 1981

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – Л., 1979

Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974

Левин В.Д. Средства языковой исторической стилизации в романах Ю.Н.Тынянова // Исследования по языку советских писателей. – М., 1959

Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. – М., 1971

Левин В.Д. Русская проза начала XX века в истории русского литературного языка // Israeli Contribution to the 8th International Slavists Congress. – Zagreb – Ljubljana, 1978

Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of texts and semiotics of culture. – The Hague – Paris, 1973

Левин Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В.Набокова "Дар" // Russian Literature. – IX-XI, 1981

Левин Ю.И. От синтаксиса к смыслу и далее ("Котлован" А.Платонова) // Семиотика и информатика. – М., 1990

Лихачев Д.С. О теме данной книги. Труды академика В.В.Виноградова по проблематике книги "О теории художественной речи" // В.В.Виноградов. О теории художественной речи. – М., 1971

Лихачев Д.С. Избранные работы в 3-х тт. – Л., 1987

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970

Магомедова Д.М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П.Чехова "Дурочка" // Жанр и проблема диалога. – Махачкала, 1982

Максимов Л.Ю. Обращение в стихотворной речи // Современный русский язык. Уч. зап. МГПИ им.В.И.Ленина. – М., 1965

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988

Милых М.К. Прямая речь в художественной прозе. – Ростов-на-Дону, 1958

Милых М.К. Конструкции с косвенной речью в современном русском языке.– Ростов-на-Дону, 1975

Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978

Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). – Улан-Удэ, 1974

Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып.8

Николина Н.А. О способах передачи чужой речи в автобиографических произведениях // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. – Л., 1987

Николина Н.А. Образ автора в автобиографической прозе // Стилистика и поэтика. Тезисы всесоюзной научной конференции. – Вып.2. – М., 1989

Николина Н.А. Временная перспектива прозаического текста. – М., 1990

Одинцов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1973

Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980

Окутюрье М. Внутренняя речь и психологический анализ у Льва Толстого // IV Международный съезд славистов. – М., 1962

Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1938

Поспелов Н.С. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30-40-х годов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. – Т.IV. – М., 1957

Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905

Ринберг В.Л. Конструкция связного текста в современном русском языке.– Львов, 1987

Рождественский Ю.В. Проблематика современной теории текста в книге В.В.Виноградова "О художественной прозе" // Синтаксис текста. – М., 1979

Рыбникова М.А. По вопросам композиции. – М., 1924

Смена литературных стилей. – М., 1974

Строганов И.В. Несобственно-прямая речь в литературно-художественном тексте // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Калинин, 1987

Теория литературных стилей. – М., 1976, 1977, 1978, 1982

Троицкий В.Ю. Стилизация // Слово и образ. – М., 1964

Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-х – 30-х годов XIX в. – М., 1985

Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М., 1986

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977

Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Л., 1970

Чернухина И.Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста.– Воронеж, 1977

Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984

Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М., 1968

Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – М., 1977

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971

Чудаков А.П. Проблемы целостного анализа художественной системы: О двух моделях мира писателей // Славянские литературы: Доклады на VII Международном съезде славистов в Варшаве. – М., 1973

Чудаков А.П. В.В.Виноградов о поэтике русской литературы // В.В.Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М., 1976

Чудаков А.П. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // В.В.Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы.– М., 1980

Чудаков А.П. Язык русской литературы в освещении В.В.Виноградова // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. – М., 1990

Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью. – Киев, 1975

Шкловский В.Б. Искусство как прием. Поэтика, 1919

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1929

Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М., 1960

Шмелев Д.Н. Слово и образ. – М., 1964

Эйхенбаум Б.М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л., 1924

Эйхенбаум Б.М. О прозе. – М., 1968

Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987

Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986

Содержание

Введение 3
Повествование от первого лица 13
Типы повествователей 13
Отношения между говорящим и слушающим 28
Языковое оформление сказа 47
Сказ и сказоподобные формы 64

Субъективное авторское повествование 75
Приемы субъективного авторского повествования 75
Из истории субъективного авторского повествования 92

План персонажа 108
Чужая речь 108
Прямая речь 110
Косвенная речь 117
Несобственно-прямая речь 131
Осложненные формы чужой речи 135
Соотношение разных фрагментов чужой речи 151
Смешанные формы чужой речи 162
Вариативность способов передачи чужой речи 173
Чужая речь в диалоге 182
Способы передачи точки зрения персонажа 196
Несобственно-авторское повествование 206
Цитатное повествование 206
Несобственно-авторское повествование как способ организации текста или отдельных его фрагментов 228
Стилизация 246

Типы повествования и структура текста 249
Взаимоотношение точек зрения 249
Вариативность типов повествования 261
Варьирование типов повествования в развернутых текстах 276
Соотношение типов повествования 286
Осложненные формы организации повествования 291
Заглавие и текст 317
Заключение 326
Литература 328

ИРЯ
институт русского языка им. в. в. виноградова
www.ruslang.ru

Научное издание

Кожевникова Наталья Алексеевна

ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВВ.

Утверждено к печати
Институтом русского языка РАН

Компьютерный набор *З.Ю.Петровой*,
компьютерная верстка *З.Ю.Петровой, И.Н.Семенова*

Подписано к печати 14.01.94. Формат 60X84 1/16
Гарнитура Школьная. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 21,0. Усл.кр.-отт. 21,0. Уч.-изд.л. 20,0
Тираж 1000 экз. Зак. 56/19-94

Отпечатано в АО "МАШМИР"
119146, 2-я Фрунзенская ул., 8