

Н.В. Барковская

ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ИХ АНАЛИЗ

Литература — искусство слова. Речь в литературном произведении не только средство для внесловесной изобразительности, но и непосредственный предмет изображения. Литературный текст — это совокупность высказываний, монологов и диалогов, принадлежащих автору, рассказчику, персонажу. В произведении важны не только события, о которых рассказывается, но и само «событие рассказывания».

Долгое время (в фольклоре, в средневековой литературе, в классицизме, где господствовала традиция) особенности повествования определялись жанровым каноном, тщательно разработанными правилами ведения речи. Индивидуальной манеры говорить еще не было: речь Ломоносова как автора од весьма похожа на речь Сумарокова-одописца; положительные герои в драматургии классицизма говорят одним языком. В литературе XIX века речь персонажей и речь повествователя стала соотноситься с конкретной ситуацией (кто, кому, зачем говорит), с социальными и индивидуальными свойствами говорящих. В литературе возникло явление «многоголосия» (полифонии). Как отмечают исследователи, «путь литературы XIX-XX вв. — путь от субъективности автора к субъективности персонажа»¹. В романах XIX в. автор не пересказывает, а изображает речь героев, соответственно возрастает роль прямой речи и падает удельный вес косвенной. Однако повествовательная активность автора не снижается, а возрастает. Как показали М. Бахтин, Л. Гинзбург, диалоги и монологи героев в романе скреплены системой авторских «аналитических связей», протекают в атмосфере непрерывного авторского комментирования, авторское слово откликается на слово героя, переосмысливает его, внедряется в него. Все элементы художественного произведения возводятся, в конечном счете, к единому организующему центру — к образу автора.

¹ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С.10.

Нина Владимировна Барковская — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

В журнале представлен фрагмент из работы «Анализ литературного произведения в школе», которая готовится к печати.

Образ автора проявляется прежде всего в способах повествования.

Следует различать автора биографического, т.е. творца произведения, и автора-повествователя. В строгом смысле образ автора создается только в автобиографических произведениях, где личность автора становится темой творчества. Но в широком смысле под образом (а как уточняет И.Б. Роднянская, «голосом») автора имеется в виду личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать конкретному герою или рассказчику. Б.О. Корман ввел понятие «концепированного автора»: это то представление об авторе, которое невольно формируется в сознании читателя на основании речевой манеры автора-повествователя. Автор создает произведение, но и автор создается произведением (без произведения нет автора; напр., А.С. Пушкин — автор романа «Евгений Онегин»). Не только индивидуальность, характер, эстетические вкусы автора определяют речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи «строят» образ автора. А.В. Чичерин сравнивает повествовательную манеру Пушкина и Тургенева. «Гости съезжались на дачу», — так энергично Пушкин хотел начать один из своих романов. «Гости давно разъехались», — начинает Тургенев тонкую и поэтичную «Первую любовь». Казалось бы, попушкински, но менее активно, мягче, элегичнее: проза, созданная рукою поэта.² А.В. Чичерин отмечает текучий, музыкальный ритм тургеневского повествования, когда ритм словосочетаний аккомпанирует ритму движений персонажа, о котором идет речь; например, портрет Варвары Павловны в романе «Дворянское гнездо» выполнен в ритме вальса. Обилие эпитетов, переход одних и тех же звуков из ударного положения в неударное, сложный и плавный синтаксис (особенно Тургенев любит употреблять точку с запятой), частицы (же, да, то, а, и...), придающие повествованию естественность и, как живой вздох, согревающие речь автора, — все это создает образ повествователя утонченно-артистичного.³ Более критично настроенный к Тургеневу В. Набоков все же считал: «Мед и масло — вот с чем можно сравнить его изумительно округлые, изящные предложения», «та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежащуюся на теплой, залитой солнцем стене, а

² Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 34.

³ Там же. С. 33-37.

два-три последних слова в предложении изви-
ваются, как хвост».⁴

Сравним два описания степи. В повести Н. Гоголя «Тарас Бульба» повествователь (вместе с героями-казаками) любит степную ширью и раздольем, его восхищение «бесконечной, вольной, прекрасной степью» выражается в повышенной эмоциональности (вплоть до восклицания: «Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!»), яркости и обилии деталей, гиперболах («неизмеримые волны диких растений», «миллионы разных цветов», «тысяча разных птичьих свистов», «бесчисленный мир насекомых»). Удаль, широкая натура повествователя чувствуется в той смелости, с какой он сталкивает возвышенно-поэтическую лексику («амбра», «роскошный», «благовония») и просторечия («чорт вас возьми», «наляпаны»), а также диалектизмы («волошки», «баклажки», «кулиш», «краканье»). В повести А. Чехова «Степь» пейзаж, напротив, грустно-элегический, и тон повествования тихий и неторопливый (обилие многоточий), без романтической «украшенности». И дело не только в том, что степь уже выжжена солнцем («Как душно и уныло!»), а точка зрения повествователя сближена не с удалыми казаками, а с детским (Егорушкиным) взглядом. Лирический подтекст (гораздо труднее уловимый, чем яркие эпитеты и гиперболы) требует душевной тонкости и вдумчивости от читателя и формирует образ автора — русского интеллигента, чуждающегося громких фраз, наделенного даром сочувствия, томящегося от того, что огромные возможности страны остаются нереализованными. Темы обманутых надежд, скуки жизни, отсутствия смысла существования (коршун), одиночества (красавец-тополь) — эти темы, исподволь вводимые деталями пейзажа, выражают психологический комплекс не Егорушки, а автора-повествователя. Разумеется, различие повествовательных манер Гоголя и Чехова обусловлено не только непохожестью творческих индивидуальностей, но и различием художественных методов и исторических эпох.

Приведенные примеры показывают, что даже внешне «безличное» повествование от третьего лица не бывает эстетически нейтральным, «анонимным», «имперсональным». Повествование всегда отмечено печатью времени, метода, жанра, авторского стиля.

Различают два основных типа повествования: личное и безличное.

Н.А. Кожевникова пишет: «Типы повествования — при всем многообразии их реального осуществления — представляют собой композиционные единства, организованные опреде-

ленной 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 (...). 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...»⁵

Безличное повествование (когда тот, кто повествует, не является частью художественного мира, находится вне его, занимает, по М. Бахтину, позицию абсолютной вневходимости) способствует максимальной объективированности изображения. Читателю кажется, что он свободно созерцает саморазвивающуюся художественную реальность. Кроме того, такой повествователь всезнающ, он осведомлен обо всем, что делается с героями, т.е. кругозор его, а, следовательно, и масштаб художественного мира ничем не ограничен. Наконец, безличное повествование может свободно включать в себя монологи и диалоги героев, сознание самых разных действующих лиц.

Однако при анализе безличного повествования важно учитывать два момента. О первом из них шла речь выше: безличное повествование — это только искусно созданная иллюзия отсутствия автора; авторская точка зрения и авторская экспрессия направляют читательское восприятие. Кроме того, авторское повествование, как правило, сближается с точкой зрения какого-либо персонажа (или персонажей).

Вот как А.В. Чичерин анализирует фрагмент из романа Л. Толстого «Война и мир»:

«Все с одинаково-недовольно-вопросительным взглядом смотрели на этого толстого человека в белой шляпе, неизвестно для чего топчущего их своею лошадыю» (Т. III, ч. II, гл. XXXI).

«Какой тяжеловесный, невозможный у Мериме или у Тургенева, эпитет — «одинаково-недовольно-вопросительный». Эпитет, не дающий ни перелива красок, ни перелива чувств, ничего зримого, никакого как будто художественного эффекта.

Между тем в этом эпитете ... уже содержится не только стиль, но и закуска жанра романа-эпопеи.

В нем живое и сильное движение, душевное состояние солдат, их общее первоначальное вос-

⁴ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 145.

⁵ Кожевникова Н.А. Цит. соч. С. 3-4

приятие чужого, чуждого, штатского, барина, Пьера, затесавшегося среди них в самое неподходящее для этого время. Каждая часть трехчленного эпитета имеет свой смысл: «Одинаково...» — целостность и единство в настроении и в отклике всех солдат, видевших Пьера. Непросто изображать душевную жизнь того или другого человека, той или другой группы людей. Нет, обнаруживать и обосновывать общие законы, показывать их единство — вот в чем задача автора. Она гнездится и в этом «одинаково», и в этом «все», и в том, как поступают «один» и «другой» и еще «кто-то» тут же, в дальнейшем тексте романа.

Весьма характерно сочетание второго и третьего составных звеньев эпитета. В них — его конкретное содержательное ядро. «Недовольно-вопросительным» сочетание слов противоречивое. Если еще пока только вопросительное, то почему уже и недовольное. Сочетание слов жизненно-последовательное, динамичное, переход одного в другое; не свойство солдат, а их состояние в данном месте, в данное время, в отношении их к данному случайному предмету. Предмет-то случайный, но отрицательное его восприятие закономерно. Эта непредвиденная закономерность и привлекает автора «Войны и мира». Также и другие определения «толстого человека в белой шляпе» — не признаки предмета, а живые признаки восприятия предмета. Это только то, что видели в Пьере солдаты при первом, быстром соприкосновении с ним. И тут обязательны любимые грамматические формы Толстого: причастия и деепричастия: «гопчущего их своею лошадыю». И немного дальше: «Пьер, чувствуя себя не на своем месте и без дела, боясь опять помешать кому-нибудь, поскакал за адъютантом». (...) В деепричастии — одно из первых звеньев той пересеченности, которая образует архитеконику «Войны и мира». Глагол «поскакал» не характеризуется прямыми, попутными эпитетами вроде — быстро, торопливо, неловко, а пересечен тормозящими прямым значением деепричастиями: «чувствуя себя не на своем месте... боясь опять помешать». Совмещение во времени разнородных, а часто и противоречащих друг другу звеньев... служит и формированию характерной для «Войны и мира» синтаксической формы».⁶

Теперь подробнее осветим второй момент — способность авторского повествования к взаимодействию с голосами персонажей. И.Б. Роднянская указывает, что «сознание автора-повествователя приобретает неограниченную осведомленность, оно (...) поочередно совмещается с сознанием каждого из героев».⁷

Наиболее часто совмещение авторского повествования с сознанием героя осуществляется в форме несобственно-прямой речи героя. Так, в

рассказе Чехова «Попрыгунья» мысли Ольги Ивановны нередко введены в зону безличного (авторского) повествования, хотя и являются отчетливо внутренней речью героини. Этот прием позволяет Чехову представить читателю внутренний мир персонажа достоверно, но с оттенком иронии.

«...Ольга Ивановна ревновала Рябовского в картине, и ненавидела ее, но из вежливости простаивала перед картиной молча минут пять и, вздохнув, как вздыхают перед святыней, говорила тихо:

— Да, ты никогда не писал еще ничего подобного. Знаешь, даже страшно.

Потом она начинала умолять его, чтобы он любил ее, не бросал, чтобы он пожалел ее, бедную и несчастную. Она плакала, целовала ему руку, требовала, чтобы он клялся ей в любви, доказывала ему, что без ее хорошего влияния он собьется с пути и погибнет...»

Е.Г. Эткинд пишет: «Весь этот пассаж окрашен противоположным соединением двух оборотов — «из вежливости» и «перед святыней»; они несовместимы прежде всего стилистически. Ясно, что Ольга Ивановна лжет самой себе. Такая же ложь — в той формуле, которую она придумала касательно мужа: «Этот человек гнетет меня своим великодушием!»

Авторский комментарий к ее «признанию» гласит:

«Эта фраза ей так понравилась, что, встречаясь с художниками, которые знали о ее романе с Рябовским, она всякий раз говорила, делая энергичский жест рукой:

— Этот человек гнетет меня своим великодушием!»

Повторяя «фразу» (и сообщая: «всякий раз говорила»), автор выявляет ее декламационную фальшь и внутреннюю пустоту».⁸

Автор время от времени словно говорит за свою героиню, обнаруживая разные слои ее сознания. Например, Ольга Ивановна испытывает ревнивую ненависть к сопернице; когда автор сообщает об этом, он включает в свое повествование три слова, явно принадлежащие Ольге Ивановне — три синонима, поставленные крещендо: «...она за миллион не согласилась бы говорить в присутствии посторонней женщины, соперницы, лгуньи, которая стояла теперь за картиной и, вероятно, злорадно хихикала». Или другой пример: «Ольга Ивановна сидела у себя в спальне и думала о том, что это Бог наказывает ее за то, что она обманывала мужа. Молчаливое, безропотное существо, обезличенное своей кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось...»

⁶ Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 53-54.

⁷ Роднянская И.Б. Автор // КЛЭ. Т. 9. Стлб. 30-34.

⁸ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII-XIX вв. М., 1999. С. 371.

Это для Ольги Ивановны Дымов — «непонятное существо» (Е.Г. Эткинд обращает внимание на то, что слово «существо» среднего рода); оценка мужа как безропотного, кроткого, слабого навязана ей ее ролью «необыкновенной женщины»; в то же время ей жаль Дымова, она кается в своих грехах и чувствует, что жизнь бесповоротно испорчена — это то, что говорит душа Ольги Ивановны, вполне обыкновенной женщины.

Б.О. Корман отмечает иерархию, градацию степеней близости сознания автора и героев: «Субъект (носитель) сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть в чем большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию».⁹

Этот другой по отношению к автору повествователь может персонифицироваться в образ рассказчика. «Носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется рассказчиком».¹⁰ В. Кожин уточняет соотношение автора и рассказчика: «Очень часто в произведении создается и особый образ рассказчика, который выступает как отдельное от автора лицо (нередко автор прямо представляет его читателям). Этот рассказчик может быть близок автору (...) и может быть, напротив, очень далек от него по своему характеру и общественному положению (...). Далее, рассказчик может выступать и как всего лишь повествователь, знающий ту или иную историю (напр., гоголевский Рудый Панько), и как действующий герой (или даже главный герой) произведения (рассказчик в «Подростке» Достоевского)».¹¹

Когда повествование ведется от лица рассказчика, исчезает иллюзия эпической объективности и всеведения автора. Весь художественный мир ограничен кругозором одного человека — рассказчика. Часто рассказчик не является главным героем, находится на периферии художественного мира, его роль — роль свидетеля, комментатора, мемуариста о жизни главного героя. Этого главного героя читатель узнает только в тех пределах, в каких его знает рассказчик (напр., Максим Максимыч о Печорине).

Вместе с тем, эта дистанцированность рассказчика от главного героя позволяет добиться большей степени объективности, чем та, которая возможна при самораскрытии и самооценке героя.

Личность рассказчика обуславливает выбор темы (в «Повестях Белкина» история «Выстрел» рассказана военным, а «Барышня-крестьянка» — барышней), параметры пространства и времени, характер оценок, эмоциональный тон произведения. Рассказчик обращается со своей историей к кому-то (читателю или слушателю), что вносит элемент живого общения, разговорности, повышенной экспрессивности в его речь. Обращения к слушателю, собственные ассоциации, лирико-публицистические отступления и т.п. могут нарушать прямую хронологическую последовательность в сюжете. Например, в романе «Герой нашего времени» Лермонтова три рассказчика: странствующий офицер, Максим Максимыч и Печорин; в расположении частей нарушена хронологическая последовательность (события, описанные в «Бэле», относятся к 1832 г., встреча всех трех рассказчиков состоялась осенью 1837 г. во Владикавказе, а события «Тамани» происходили в 1830 г.). Как пишет В. Набоков, «из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь в ином ракурсе или освещении, подобно тому, как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник — Лермонтов, а не Печорин».¹² Ослабление эпической логики «саморазвития» событий позволяет автору успешно решить другую, психологическую задачу, последовательно приближая читателя к противоречивой душе героя.

В романах самого Набокова тоже выстраивается сложная цепочка рассказчиков-повествователей, но преследует она другие цели. Произведения Набокова не только о судьбах отдельных героев-эмигрантов, но и о судьбах русской литературы. По мнению В. Вейдле, В. Ходасевича, главная тема творчества Набокова — само творчество. Его романы — это романы-биографии, из которых мы узнаем не только о герое, но и о том, кто писал биографию.¹³ Это происходит потому, что автор (писатель) пишет о писателе (рассказчике), который пишет о другом писателе (например, в романах «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта»). Набокову

⁹ Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия. М., 2001. С. 237.

¹⁰ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 34.

¹¹ Кожин В. Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов / Ред. - сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. С. 311.

¹² Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 426.

¹³ Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. С. 352.

важна и близость к герою-творцу, и дистанцированность от него, хотя бы потому, что в герое (скажем, в Ганине из «Машеньки») он объективирует часть своего жизненного опыта, придавая ему типичность и «преодолевая» его, вынося вне себя. Нередко в романах Набокова происходит игра субъектами речи, слияние форм повествования от 1-го и от 3-го лица. В «Машеньке» преобладает безличное повествование, но весь художественный мир дан в кругозоре сознания Ганина, который, впрочем, способен смотреть на себя со стороны (его портрет — автопортрет, увиденный в зеркале; большая часть романа — воспоминания Ганина о прошлом). Так, глава 4 сначала повествует об утре героя (он подскочил с постели, он находил особое удовольствие бриться, он вышел и т.д.), потом Ганин отдается воспоминаниям («Он был богом, воссоздающим погибший мир»), и тогда, при описании детской комнаты в усадьбе, появляется неопределенно-личная форма («Лежишь, плывешь и думаешь о том...»). Часто используется несобственно-прямая речь героя. Главка 3, рисующая берлинскую ночную улицу, сначала содержит авторское описание, затем неоформленный знаками препинания внутренний монолог Ганина, а в конце появляется «ты», объединяющее и автора, и героя, и читателя («... вдруг, пока мчишься и безумствуешь так, вежливо остановит тебя прохожий и спросит...»). Еще более сложна игра формами «я», «он», «ты» в романе «Дар» или «Bend Sinister». Такая организация повествования имеет несколько смыслов. Она показывает сложность, многоуровневость и ассоциативность сознания; она помогает герою (Ганину или Смурову из «Соглядаяя») «собрать» свою личность, восстановить ее духовное ядро¹⁴ или предаваться нарциссическому самолюбованию; она уподобляет реальность художественному произведению, утонченной эстетической игре; она позволяет преодолеть однонаправленный ход времени; она передает тревогу и тоску автора.¹⁵ Свое объяснение предлагает Александр Эткин: «Набоковские конструкции проблематизируют авторство, но не избавляют от него. Текст не имеет самодержавного Автора, но включает в себя иерархию авторов, рассказчиков и героев. Это целое общество, в нем своя политика. Власть делегируется, по цепочке, но у каждого уровня есть своя свобода».¹⁶ Автор, по мнению исследователя, общается с героями на двух логических уровнях: в фабуле они общаются как люди, как герой с героем (ср.: «Онегин, добрый мой приятель»); на уровне целост-

¹⁴ Аверин Б. Гений тотального воспоминания // Звезда. 1990. № 4.

¹⁵ Бло Ж. Набоков. СПб., 2000. С. 117.

¹⁶ Эткин А. Указ. соч. С. 352.

ного произведения они же общаются как автор с текстом. В результате в авторе объединяются и субъект, и объект изображения, т.е. автор — и творец произведения, и герой, каким он станет для своих будущих критиков и исследователей.

Н.А. Кожевникова называет разные способы оформления рассказа от 1-го лица: дневник («Записки сумасшедшего» Гоголя), записки («Капитанская дочка» Пушкина), письмо или письма («Бедные люди» Достоевского). Повествование от 1-го лица (в том числе, письма, дневники) может включаться как способ передачи точки зрения персонажа в более сложные построения, напр., «Дневник Печорина» в составе романа «Герой нашего времени».¹⁷

Многие произведения от 1-го лица представляют собой воспоминания. В таких произведениях совмещаются два времени — время совершения события и время воспоминания, «теперь» и «тогда». Устойчивые сигналы воспоминаний — слова «помню», «бывало», «как теперь вижу». Расслоение художественного пространства и времени влечет и усложнение организации повествования.

В рассказе Бунина «Антоновские яблоки» преобладает личное повествование. Поскольку этот рассказ — образец лирической прозы, постольку «я» здесь — не эпический рассказчик, а лирический повествователь (вся действительность преломляется в его восприятии, окрашена его чувствами). Субъект речи («я») в этом рассказе двойственен: это и взрослый писатель («Вспоминается мне ранняя погожая осень...»), и мальчик, которому «холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» Герой вспоминающий отделяет себя от того, каким он предстает в воспоминаниях. Поэтому помимо повествования от 1-го лица используется неопределенно-личное повествование («распахнешь, бывало, окно в прохладный сад... и не утерпишь — велишь поскорее закладывать лошадь»). В этом случае некое «ты» объединяет и лирического повествователя, и того юношу, каким он был много лет назад.

Две ипостаси лирического «я» (теперешнего героя и прежнего) отличаются своим мироощущением, житейским и культурным опытом. В 1-й главке образ ребенка формируют такие детали, как обращение к нему: «барчук», запомнившийся выстрел из тяжелого (!) ружья, мотивы сказки в описании костра и, главные, конкретность видения (отсюда — подробное перечисление предметов обихода), свежесть чувств и ощущение мира как праздника (попраздничному восприняты и крестьяне в нарядных костюмах). Герой 2-й главки — юноша: ему

¹⁷ Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С. 14-15.

кажется завидной мужицкая жизнь («...как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах»), он один едет верхом в соседнюю усадьбу к тетке, дворовые напоминают ему «последних могилок» и «Дон-Кихота», он полон бодрости и энергии. В 3-й главке герой повзрослевший, теперь его чтение — Вольтер, Жуковский, Батюшков, Пушкин; он с азартом отдается охоте, испытывая к вечеру «сладкую усталость» и «сладкую тоску». Наконец, в 4-й главке повествование становится безличным («Мелкопоместный встает рано...»), что выражает угасание детского счастья, убывание остроты личностного переживания мира, оскудение дворянской культуры. Чувства одиночества, тоски, «безнадежной удали» оттеняет картина умирающей природы и первого снега.

Лирический повествователь («я» взрослого человека) отстраняет себя от героя, чья судьба прошла перед читателем в картинах-воспоминаниях. Сознание этого субъекта гораздо шире и сложнее: оно вбирает народный взгляд на мир (обилие поговорок, примет, диалектизм), а также культуру «золотого» XIX века; кроме того, оно индивидуально-неповторимо и художественно-зорко (вспомним тонкое определение аромата антоновских яблок — «запах меда и осенней свежести»). Форма личного повествования выбрана автором потому, что ему хотелось бы спасти от забвения, от исчезновения и смерти дорогое прошлое и тем самым противостоять необратимому ходу времени (в жизни природы, общества, личности).

Помимо голосов безличного или личного повествователей в произведении звучат речи героев (изображенное, объектное слово, по выражению М. Бахтина). Речь героя — важнейшее средство его характеристики (причем, важно не только то, что говорит герой, но и то, как он это говорит; иногда молчание красноречивее слов). Анализ социально-типического и индивидуально-характерного в речи персонажей обычно не представляет трудностей, так же, как и анализ интонации, темпа и ритма речи. Хотелось бы обратить внимание на случаи внутренней противоречивости («диалогизма», «двуголосости») в слове героя, подробно исследованные М.М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского».

Иногда герой в собственной речи пользуется так называемым «чужим словом», т.е. оборотами речи, фразеологизмами, речевыми штампами, клише, характерными для речевого стиля какой-либо социальной или культурной группы. Такая «речевая маска» может скрывать внутреннюю пустоту самого героя. Е.Г. Эткинд обратил внимание на банальность, эпигонство и ходульный псевдоромантизм речей Рябовского из рассказа Чехова «Попрыгунья»:

«Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил:

— Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по вечернему. Передний план как-то сжеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то... и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять... А в общем недурственно... Хвалю.

И чем он непонятнее говорил, тем легче Ольга Ивановна его понимала».

Исследователь пишет: «Клишированность речи Рябовского — в пародийно-метафорических оборотах живописных кружков и салонов (*облако кричит, избушка подавилась чем-то*), и в стандартных профессионализмах (*надо потемнее взять*), и в пошло-разговорной игривости (*недурственно, позднее он спросит: Что скажете хорошенького?*)».¹⁸

Этот же исследователь проанализировал пять речевых масок Печорина, скрывающих подлинную душу этого героя своего времени, вынужденного подчиняться условиям светской жизни. Печорин говорит («играет роль») по-разному, в зависимости от того, с кем он говорит.

«Печорин отвечает Грушницкому на его негодующий упрек: «Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади».

«— Mon cher, — отвечал я ему, старясь подделаться под его тон, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule».

(Милый мой, я презираю женщин, чтобы не любить их, иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой.)

Эта реплика, во-первых, произнесена на салонном французском языке, на котором Печорину говорить несвойственно; во-вторых, она содержит светский парадокс в духе *causeur*, восходящей в Ривароллю; в-третьих, Печорин насмешливо поддельвается под Грушницкого (...). Французская фраза Печорина... пародийна, она призвана обнаружить декламационность в афоризме Грушницкого. Говоря от себя без всякой пародии, Печорин играет циника, он спрашивает влюбленного Грушницкого о княжне: «А что, у нее зубы белы? Это очень важно! Жаль, что она не улыбнулась на твою пышную фразу!»

Перед нами две противоположных речевых манеры; для Печорина обе они неестественны и представляют собой социальные маски: циника-грубияна и циника-фразера».¹⁹

Перед княжной Мери Печорин надевает демониическую маску. В глазах доктора Вернера он

¹⁸ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. С. 374.

¹⁹ Там же. С. 96.

стремится быть рассудительным эгоистом, забывшим об эмоциональной жизни. В собственных записях Печорин говорит как философ, гибкая мысль которого движется от индивидуального к общечеловеческому. Но в стиль теоретического трактата врывается стиль романтического демонизма (программная эгоистичность, пристрастие к злу). Каков же Печорин на самом деле? В самом ли деле он — светский вариант романтического Демона? К ответу на этот вопрос Е.Г. Эткинд подходит также через анализ речи героя, описывающего картины природы.

В рассказах Н. Тэффи речевая маска героев-эмигрантов постоянно комически сползает, обнажая подлинное лицо бывшего россиянина. Например, лексический диссонанс в рассказе «Анна Сергеевна» дает читателю представление о судьбе этой женщины, когда-то акушерки, а теперь парижской портнихи: «Пуговка в аккурат на аппендиците, на левой почке кант и вся брюшина в сборку. Очень мило. Да смотрите — и ваша блюзочка, как говорится, совсем фантази. Вырез небольшой — только верхушки легких затронуты...»

Но слово героя может быть внутренне «диалогичным» не только тогда, когда не соответствуют «лицо» и «маска». М. Бахтин тщательно проанализировал «многоголосие» героев в романе Достоевского «Преступление и наказание», показав, что вся речевая структура в романе стянута к сознанию одного героя, развертывая его противоречия. Слово о себе герой строит через использование «чужого слова», потому что в «чужом» узнает что-то близкое себе. С напряженным вниманием вслушивается Раскольников в пьяную исповедь Мармеладова (тоже внутренне неоднородную: о себе Мармеладов говорит в сниженной манере, а, рассуждая о человеке вообще, использует высокий, патетический стиль). Потом, в своем мучительном раздумье после письма матери, Раскольников вспомнит «слово» Мармеладова о невыносимости тупика для человека: «...надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». Сознание самого Раскольникова внутренне противоречиво, в первом же «подразнивающем» монологе он отмечает: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!» Что-то подобное о последней «черте» слышит он от Мармеладова; узнает о Соне, которая решила «на такое дело пойти». В словах матери, Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова, Разумихина Раскольников улавливает мысли, близкие себе, что-то свое, наболевшее, вот почему некоторые характерные слова и фразы других он использует в собственных монологах. В VI главке части I Раскольников оказался свидетелем разговора в трактире двух молодых

людей, студента и офицера. Они говорили как раз о старухе-процентщице. «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести», — с жаром говорил студент. Эта фраза заставила Раскольникова вздрогнуть. Студент продолжал: «Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленье тысячами добрых дел?» Офицер возражает: «Конечно, она недостойна жить, но ведь тут природа». «Эх, брат, — говорит студент, — да ведь природу поправляют и направляют (...). Без этого ни одного бы великого человека не было...» Раскольников слушал «в чрезвычайном волнении»: «такие же точно мысли» только что зародились в его голове. Два спорящих голоса, двух разных людей переплелись в смятенном сознании одного человека, Раскольникова. Студент вначале говорил бойко и гладко, но замаялся, когда офицер спросил, сумеет ли он сам убить старуху: «Разумеется, нет!» Так и Раскольников уверенно и логично излагает свою теорию Порфирию Петровичу. Но когда сам захотел осмелиться, решиться, вся его натура восстала против этого. Идеи, обдумываемые Раскольниковым, это идеи времени, они «носятся в воздухе»; сам Раскольников — личность, «болеющая за весь мир». При анализе речи такого героя важно видеть переключки, созвучия, совпадения с монологами других героев, учитывать роль «чужого слова».

Существуют еще другие формы «двуголосого» повествования: стилизация, пародия, сказ.

Стилизация — «намеренная и явная имитация того или иного стиля (...). Стилизация предполагает некоторое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения».²⁰ Слово повествователя в этом случае направлено и на предмет речи, и на «чужое слово», т.е. речь стилизуемого образца. Стилизацией библейской «Песни песней» является повесть А. Куприна «Суламифь». Напевный, пафосный тон, обилие ярких, «роскошных» эпитетов, сравнений, метафор создают колорит легенды и весьма отличаются от собственного стиля Куприна, ясного, точного, слегка ироничного.

Пародия — тоже имитация «чужого слова» (конкретного произведения, автора, жанра, художественной системы), но комическое, снижающее оригинал. Пародия строится на нарочитом несоответствии формы и содержания. Так, Куприн в своей пародии «Пирог с груздями»

²⁰ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 419.

воспроизводит элегическую интонацию бунинских «Антоновских яблок», характерные («знаковые») слова («помещичий дом», «сладкая и нежная тоска», «антоновские яблоки»), форму перволичного повествования; по-бунински соединяются вместе разные ощущения (эмоциональные, тактильные, вкусовые); сохраняется и тема невозвратного прошлого. Но Куприн включает в свой текст бытовые и «неэстетичные» подробности, комически «передразнивая» Бунина:

«Отчего мне так кисло, и так грустно, и так мокро? Ночной ветер ворвался в окно и шелестит листьями шестой книги дворянских родов. Странные шорохи бродят по старому помещицкому дому. Быть может, это мыши, а быть может, тени предков? Кто знает? Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает мной! Хорошо бы теперь поесть пирога с груздями. Но как он делается? Сладкая и нежная тоска сжимает мое сердце, глаза мои влажны. Где ты, прекрасное время пирогов с груздями, борзых, густопсовых кобелей, отъезжего поля, крепостных душ, антоновских яблок, выкупных платежей? С томной грустью на душе выхожу я на крыльцо и свищу лиловому, облезлому индюку...»

Сказ (сказовое повествование) представляет собой имитацию устной, разговорной, нередко простонародной, речи. Б.О. Корман пишет: «Рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется сказом».²¹ Сказ использовался Гоголем («Вечера на хуторе близ Диканьки»), Лесковым («Левша»), Бажовым, Зошенко и др. Н.А. Кожевникова анализирует структуру сказа:

«Двойственная задача сказа — с одной стороны, создание иллюзии произносимой речи, с другой — создание иллюзии социально определенной речи, обуславливает 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 интонация 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 предпочте-

ние 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».²²

Обратимся к функциям сказового повествования в рассказе А. Ремизова «Змей» из книги «Посолонь». В сюжете обыгрываются обычные житейские ситуации: бабушка рубит капусту, мальчик запускает воздушного змея. Но «комедия положений» обусловлена столкновением двух способов восприятия одних и тех же событий — религиозно-суеверного и наивно-реалистического. Речь выполняет две функции: создает образы героев и выражает авторское отношение к ним.

Речь в рассказе «Змей» — единственное средство создания образов персонажей (нет портретных, пейзажных, обстановочных описаний). Представление о характерах действующих лиц мы получаем, прежде всего, через авторское название героев: «бабушка», «старая» (субстантивированное прилагательное); Петька — «непоседа», «таратора», «лакома», «пострел», «гулена». Устойчивость именования бабушки указывает только на ее преклонный возраст и на уважительное отношение к ней в семье (ведь не «бабка», ср.: «Петька»). Гораздо разнообразнее именование внука: отмечается быстрота движений и действий, манера говорить, склонности и привычки.

Еще более полно рисуется характер героев через их *собственную речь*. В речи бабушки много религиозной лексики, синтаксис гладкий, закругленный, с обилием инверсий, интонация неторопливая, «благообразная». Можно представить себе бабушку полной, круглолицей, благочестивой, хозяйственной и доброй. Вместе с тем, в ее речи много просторечий, «народных» словечек («дубастая», «не отплюешься», «крантиком»), поэтому можно предположить, что бабушка — из крестьян, неграмотная, впечатлительная, и, может быть, горячая и вспыльчивая. Например:

«Пала я тогда замертво, и потоптал меня Змей лютый о семи голов ужасных и так всю царпал кочерыжкой острой с когтем и опачкал всю, ровно тестом, липким чем-то, а вкус — мед липовый».

Речь бабушки передает ее тип мировосприятия: очень бытовой, земной — но с постоянным ощущением присутствия в земных делах воли Бога или дьявола. Домашнюю, бытовую ситуацию (спрятанные Петькой в ее сундучок капустные кочерыжки) она истолковывает в мистическом духе (проделки змия — Сатаны). Коми-

²¹ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 34.

²² Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. С.48.

ческий эффект дает столкновение в одном слове двух (бытового и мистического) значений: «дух нечистый» от кочерыжек; «змий» — воздушный змей и Змий о семи голов ужасных. Интересно, что исправить ситуацию бабушка тоже пробует двояко: и бытовыми, и религиозными средствами (запах от кочерыжек выводила и «монашкой», и «скипидаром», пыталась и внука поддержать во время падения, и от Сатаны отбивалась, а потом Петьку, начавшего хромать, в церковь водила).

Речь Петьки выражает его характер. Прямой речи мало, т.к. мальчик не бабушка словоохотливая, а человек дела: бегают, играет, мастерит. Речь Петьки быстрая, стремительная («таратора»), с молниеносным переходом от плана — к действию, от умозаключения — к практическому выводу. В противоположность бабушке, Петька и мистическое воспринимает в земных категориях:

«Запускал Петька как-то раз змея с трещоткой, и пришла ему в голову одна хитрая хватка:

"Ворона летает, потому что у *вороны* крылья, ангелы летают, потому что у *ангелов* крылья, и всякая *стрекоза* и *муха* — все от крыла, а почему змей летает?" (...) "А летает змей потому, что у него *дранки* и *хвост!*" — решает наконец Петька и, *не долго думая*, прямо за дело: давно у Петьки в голове вертело полетать над облаками».

Петька наивен, его речь подчинена детской логике, выражает характерный для игры сплав веры и безверия, «всерьез» и «понарошку». Он прячет для бабушки кочерыжки, чтобы они ей после смерти пригодились: «На том свете бабушке пригодятся, сковородку-то лизать не больно вкусно...», он верит, что есть седьмое небо и ангелы, что его хвостик (мочальный!) отрастет:

«"Конечно, все дело в хвосте, отращу хвост, хвачу на седьмое небо уж прямо к Богу либо птицей за море улечу, совью там гнездо, снесусь..." — Петька усердно кланялся в землю и, будто почесываясь, ошупывал у себя сзади под штанишками мочальный змеев хвостик».

Как видим, Петька — практик, очень земной человек, но и романтик, мечтатель.

Итак, если бабушка бытовое воспринимает мистически, то внук мистическое — по-бытовому. Автор посмеивается над героями, потому что они оба ошибаются. Но в целом авторское отношение доброе и сочувственное, ведь герои — «старый да малый», любящие и заботящиеся друг о друге (не конфликт, а преемственность поколений), да и живут они весело, «разыгрывая» бытовые ситуации.

Авторское отношение к героям и к миру тоже выражается через характер словесной ткани.

Авторское повествование имеет форму сказа, соотносимого и с речевой манерой бабушки, и с речевой манерой Петьки.

Формально авторское повествование больше сближено с речевой зоной бабушки, т.к. в рассказе преобладает ее повествование — несобственно-прямая речь, где субъект речи — автор, а субъект сознания — бабушка, на что указывают лексический и фразеологический состав (например: «Стоял у бабушки под кроватью старый-престарый сундучок, железом кованный, хранила в нем бабушка смертную рубашку, туфли без пяток, саван, рукописание да венчик, — собственными руками старая из Киева от мощей принесла, батюшки-пещерника благословение», или в начале рассказа: «Петьку хлебом не корми, дай только волю по двору побегать. Тепло, ровно лето. И уж закатится непоседа, день-деньской не видать, а к вечеру, глядишь, и тащится. Поел, помолвился Богу, да и спать, — свернется сурком, только поспывает.»)

Последний пример показывает, что по характеру интонации *авторское* повествование напоминает как раз речь Петьки — тараторы. События развиваются стремительно: в первом абзаце описан целый день, а следующий абзац говорит уже о другом дне. Логические связи часто заменяются знаками тире, много риторических вопросов и восклицаний, нередко опускаются союзы, местоимения, эпитеты. Разговорный характер придают эллиптические конструкции и слова-жесты («вот», «тут», «это»).

Таким образом, авторское миропредставление соединяет и бабушкин тип (суеверно-религиозный), и Петькин (мечтатель-практик). Автор умеет увидеть в обыденном интересное и чудесное, соединяет быт, игру и миф. Особенно это очевидно в синкретизме значений того слова, которым назван рассказ и которое входит во все речевые зоны. Если для бабушки змей — это Змей-искуситель, а для Петьки — игра, то для автора важны и та, и другая трактовки, т.к. они оправданы народным, природным и религиозным календарем, сочетающим, как известно, христианство с языческими поверьями.

Обратим внимание на то место, которое занимает данный рассказ в композиции книги «Посолонь».

Рассказ «Змей» входит в раздел «Осень темная». Ему предшествует лирическая миниатюра «Бабье лето», с ее тоскливым финалом:

«Сотлело сердце черное земли.

— Вернитесь!

— И звезды вбиваются в небо, как гвозди, падают звезды».

Осень — не только пора умирания природы (Матери сырой земли), но и время свадеб, прощания с родительским домом, девичьей волей («Плача»). Вот почему так грустно, что «запирает Егорий вплоть до весны небесные ворота» (Георгий-змееборец — 6 сентября). Но 24 сентября приходит Федора-капустница, ко-

гда начиналась заготовка впрок квашеной капусты. Две недели длились капустные вечерки — «капустники», когда принято было за работой развлекать себя шутками и забавными историями. А 25 сентября — Артамон-змеевик, когда, по поверью, змеи перебираются на зимовку в лес.

Вот как много значений («подсловья») вбирает в себя слово «змей», которым назван рассказ. Сама атмосфера шутки и игры обусловлена контрастом к «осенним» темам тьмы и умирания и укоренена в народной обрядовой традиции.

Итак, повествование — «манера ведения речи, способ рассказывания, зависящий от ее субъекта»²³, «событие рассказывания» — существенная сторона литературного произведения, весьма сложно организованная. Тип повествователя определен художественной задачей автора, но биографическому автору-творцу не тождествен. Как указывает Т.Ф. Приходько, «прямая речь персонажей, персонифицированное повествование (субъект-рассказчик) и внеличностное (от 3-го лица) повествование составляют многослойную структуру, несводимую к авторской речи»²⁴.

При анализе повествования следует обратить внимание на следующие моменты:

1. Определить тип повествования:

- а) безличное (от 3-го лица);
- б) личное (от 1-го лица);
- в) сказовое;

г) сочетающее разные типы повествования.

2. Если повествование безличное, выявить:

а) приметы художественного метода и жанра, например, характерные зачины, или выразительные средства, или соотношение аналитически-описательной и экспрессивно-оценочной установок;

б) как включается в речь автора-повествователя речь героев, найти формы косвенной или несобственно-прямой речи;

в) авторское отношение к героям (событиям).

3. Если повествование личное, определить его вид:

- а) повествование от лица лирического героя;
- б) повествование от лица героя-рассказчика.

Что можно сказать о степени широты и глубины мировосприятия рассказчика, его жизненном опыте и духовной развитости? Как создается эффект самораскрытия героя и атмосфера доверительности? Подчинена логика повествования событийной последовательности или субъективным ассоциациям повествователя?

4. К книжно-литературной или устно-разговорной форме тяготеет речь повествователя? Есть ли обращенность к другим персонажам (спор, согласие, жажда участия, отталкивание и т.д.) или к читателю?

5. Проанализировать лексические и синтаксические особенности речи повествователя, найти социально-типические и индивидуально-характерные черты. Какой образ говорящего они создают?

6. Однородна ли речь повествующего, или она включает в себя разные смысловые и стилистические пласты, «чужое слово», «речевую маску», свидетельствуя о сложности или противоречивости личности повествователя (рассказчика, героя).

7. Что можно сказать об интонации, ритме и темпе повествования? Какая эмоциональная атмосфера сопровождает речь повествователя?

8. Как соотносятся голос и сознание повествователя с идейно-эстетической позицией автора-творца? Близки ли они, или автор с иронией, сарказмом, отчуждением «подает» читателю того, кто ведет повествование?

9. Сделать вывод о взаимосвязи концепции произведения с типом повествования.

²³ Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение: Кн. для учителя. Н. Новгород, 1997. С. 167.

²⁴ Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. Стлб. 575-577.