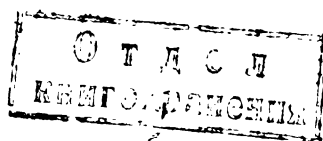


8P
0-42
83 3P

В. В. ОДИНЦОВ
О ЯЗЫКЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПРОЗЫ





АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научно-популярная серия

83.3P

В. В. ОДИНЦОВ

О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

повествование и диалог

85016



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1973

В книге рассматриваются основные элементы художественной прозы. Анализ произведений Пушкина, Толстого, Горького, Фадеева позволяет выяснить важные особенности авторского повествования и диалога, функции языковых средств, их организацию вокруг единого композиционно-стилистического центра.

Книга рассчитана на преподавателей, студентов-филологов, учителей-словесников и всех интересующихся теорией литературы.

Ответственный редактор

доктор филологических наук

Ю. В. МАНН

Стилистический анализ художественного произведения

Художественное произведение многогранно. В повести или романе читатель находит изображение быта определенного времени, исторических событий, узнает о политических и философских идеях, волновавших автора и его современников; в произведении ставятся морально-этические и психологические проблемы; литература имеет большое познавательное и воспитательное значение. Философ, историк, психолог, педагог или лингвист могут использовать литературу как материал для исторического, педагогического или лингвистического изучения. И все же литературное сочинение прежде всего произведение искусства. И этот вид искусства изучает литературоведение. Литературовед, учитывая условия, в которых появилось произведение, определяет роль и место его в литературном процессе: изучает соотношение данного произведения с другими произведениями: рассматривает особенности жанра, определяет типичность образов и обстоятельств и т. п.

Чтобы разобраться, осмыслить какое-либо сложное явление, необходим детальный анализ, внимательное изучение всех его составляющих элементов. Детально изучить художественный текст помогает стилистический анализ. Здесь литературоведческие методы изучения текста сочетаются с лингвистическими. Лингвист, исходя из данных литературоведения, проникает в языковую ткань, основу («первоэлемент», по выражению М. Горького) произведения, исследует детали, «частности». Но это такие частности, на которых все строится, такие детали, из которых составлено целое. Ведь и идеи, и образы, и картины — все выражает автор через язык, посредством языка.

Стремясь передать читателю свои мысли, чувства, автор под определенным углом зрения отбирает слова,

фразы, соответственно их группирует, по-своему освещает факты. Воспринимая текст, читатель постигает авторский замысел.

В литературном произведении важно не только то, что изображено, но и как изображено: иными словами, важна авторская позиция, авторская оценка. Причем значительнее бывает не прямая, выраженная словами оценка, а сам способ изображения, «угол зрения» автора. Стилистический анализ позволяет проверить, проконтролировать и одновременно углубить восприятие, помогает решить спорные вопросы, которые могут возникнуть из-за субъективной и односторонней оценки литературного произведения.

А споры, иногда очень разные толкования художественного текста нередки.

Например, ожесточенные споры вызвал роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Различные мнения высказывались в отношении главного героя. Что за личность Базаров?

М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «В самом деле, чем Базаров заявляет о своей серьезности? Тем ли, что хвастается своим нигилизмом перед старичками Кирсановыми? Тем ли, что приударяет за госпожой Одинцовой? Но разве тут есть что-нибудь серьезное, заслуживающее опровержения? Хвастливость и способность к приударению, конечно, суть свойства, не чуждые человечеству, но, сколько нам известно, никогда не составляли типического признака какого бы то ни было поколения, ни древнего, ни нового». И далее: «По нашему мнению, г. Тургенев именно так и понимал это дело: он просто писал свою повесть на тему о том, как некоторый хвастунишка и болтунишка, да вдобавок еще из проходимцев, вздумал приударить за важною барыней, и что из этого произошло»¹.

Еще один пример неправильной оценки — критика Д. И. Писаревым «Евгения Онегина» Пушкина. Д. И. Писарев, доказывал, что Онегин не что иное, как Митрофанушка Простаков, одетый и причесанный по столичной моде 20-х годов: у них даже и внешние приемы одни и те же. Митрофанушка говорит: «Не хочу учиться — хочу жениться», а Онегин изучает «науку страсти нежной» и задерживает «траурной тафтой» всех мыслителей XVIII века. В некоторых отношениях, продолжает Писарев, Онегин —

подлец хуже Молчалина («Онегин подличает ради денег перед дядей»). У Татьяны болезненно развитое воображение и поддельные чувства. Ее монолог весь составлен из противоречий и не выдерживает критики. «Подозревая Онегина в мелком тщеславии, она, очевидно, отказывает ему в своем уважении: и в то же время, не уважая его, она его любит: в то же время, любя его, она его отталкивает: отталкивая его из уважения к требованиям света, она презирает «всю эту ветошь маскарада»; презирая всю эту ветошь, она занимается ею с утра до вечера. Все эти противоречия доказывают совершенно очевидно, что она ничего не любит, ничего не уважает, ничего не презирает, ни о чем не думает...» В. Г. Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». Что же можно узнать из этой энциклопедии о таком значительном явлении, как крепостное право? Д. И. Писарев иронически замечает: «Итак, основываясь на свидетельстве энциклопедии, мы имеем полное право умозаключить, что крепостное право доставляло весьма много пользы и удовольствия как помещикам, так и мужикам»².

Причина большинства неверных и противоречивых толкований в рассмотрении отдельных, вырванных из текста элементов. Предположим, мы отметили в тексте понравившееся нам выражение «день гаснет», но сами по себе слова «день», «гаснет» вполне обычны. Необычность создается контекстом, хотя бы микроконтекстом, словосочетанием. Но, очевидно, мы должны учитывать и больший контекст. Описание пейзажа, характеристика персонажа сами по себе могут быть хороши, подробны, правильны, но вне текста мы не можем определить, какова их роль, функция, насколько они выявляют авторскую мысль.

Писатель изображает быт народа, рисует историческое событие, высказывает те или иные морально-философские идеи, но делает он это в той степени, в какой ему нужно для полноты передачи содержания литературного произведения. При этом, естественно, каждый частный факт, взятый сам по себе, отдельно от остального, оказывается неполным, схематичным. Поэтому легко упрекнуть и Пушкина, и Гончарова в «идеализации» или схематизации при изображении крепостного права, увидеть в «Войне и мире» множество «лишних» описаний и т. д.

Что же должно обеспечить правильное понимание литературы? Что значит подходить к литературе как к про-

изведению искусства? Это значит изучать литературное произведение как **ц е л о е**, в единстве его содержания и формы ³.

При анализе содержания, идеи произведения необходимо учитывать его словесную организацию, а выяснение художественных особенностей должно опираться на понимание идейного замысла писателя. Однако само понятие идеи литературного произведения оказывается не простым. Проф. Г. А. Гуковский писал: «...Под идеей я разумею здесь вовсе не только рационально сформулированное суждение, утверждение, даже вовсе не только интеллектуальное содержание произведения литературы, а всю сумму его содержания, составляющего его социальную функцию, его цель и задачу».

И далее разъяснял: «Война и мир» содержит, может быть, тысячи идей, философских, социальных, моральных, исторических, военных, психологических и т. д. и т. п., но все они в своей системе, совокупности составляют единство установки мировоззрения, — несмотря на противоречия, явственно раздражающие мировоззрение автора, — единство идейной структуры произведения.., его суть, его идею в предельном и высшем смысле» ⁴. Критики много спорили об идее «Анны Карениной», обращались к автору с просьбой сформулировать смысл романа. В письме Страхову 26 апреля 1876 г. Л. Н. Толстой писал в связи с этим: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман — тот самый, который я написал — сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, *qu'ils en savent plus que moi**. Во всем, почти во всем, что я написал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами — нельзя, а можно только посредственно, словами, описывая образы, действия, положения» ⁵.

* Что они знают об этом больше, чем я (*фр.*)

Художественная идея выражается всем произведением, всеми его элементами, всеми его особенностями. В статье «О стихотворении Тютчева» А. Фет писал: «В произведении, истинно прекрасном, есть и мысль: она тут, но нельзя, не имея перед глазами самого произведения, определить, где именно надо ее искать: на первом плане, на втором, третьем и т. д. или в нескончаемой дали . . .»⁶

А. С. Пушкин иронически подает идею поэмы «Граф Нулин»:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.

Надеждин и другие критики упрекали Пушкина в безнравственности, отсутствии воспитательной цели и натурализме. Иронизируя над такими критиками, Пушкин позже, в «Домике в Коломне», сам выводит мораль, сам формулирует «нравственную, воспитательную цель» своего сочинения:

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром напимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно!
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

Невозможно без анализа (а только ссылкой на отдельные суждения) правильно понять смысл художественного произведения даже в таком, казалось бы, дидактическом (не только системой образов, аллегорий, но и прямо, словесно формулирующем мораль, нравоучение) жанре, как басня. Л. С. Выготский писал о басне Крылова «Ворона и Лисица»: ...Стоит вчитаться в басню, чтобы увидеть, что искусство льстеца представлено в ней так игриво и остроумно; издевательство над вороной до такой степени откровенно и язвительно; ворона, наоборот, изображена такой глупой, что у читателя создается впечатление, совершенно обратное тому, которое подгото-

вила мораль. Он никак не может согласиться с тем, что лесья гнусна, вредна, басня скорей убеждает его или, вернее, заставляет его чувствовать так, что ворона наказана по заслугам, а лисица чрезвычайно остроумно проучила ее»⁷.

Казалось бы, идея (мораль) задана, прямо сформулирована, а рассказ (басня) только иллюстрирует ее. Но это не так, отношения между частями басни также сложны и противоречивы. И здесь необходимо увидеть связь элементов внутри целого и определить ее характер.

«...В литературе — все идея и все слово, идея как содержание, и слово как форма... нерасторжимы. Кроме слова в плоти, в ткани произведения нет ничего, а слово — это воплощенная идея. И образ героя, и композиция произведения, и пейзаж, и сюжет, и тема, и весь сложный комплекс отражения действительности в литературе даны только в формах слова, языка, и их соотношениях, взаимосвязях, рядоположениях и т. д. и т. д. Восприятие литературы осуществляется в восприятии построения языка»⁸.

Содержание должно изучаться в связи с формой, словесной организацией, стилем произведения. Но ведь верно и обратное утверждение: форма, стиль не могут изучаться сами по себе. Поэтому не углубляет наши представления о произведении наше понимание произведения, рассмотрение отдельных художественных особенностей — метафор, олицетворений, эпитетов, гипербола, лексико-стилистических характеристик, синтаксических особенностей фразы — вне связей целого, вне целостной словесной организации. «...Сколько ни изучай кирпичи, не изучишь здания, не поймешь замысла и идеи архитектора»⁹.

Как же тогда изучать стиль? Нет ли здесь противоречия: с одной стороны, призыв к исследованию слова, а с другой стороны, указание на бесперспективность изучения «кирпичей». Как же определить стиль, исходя из представления о единстве содержания и формы?

Стилистические правила требуют значительных поправок и дополнений, когда мы говорим о стиле писателя. Совершенно правильный, «гладкий» текст может быть стилистически невыразителен. Верно и обратное: «стилистические шероховатости» могут придавать известное очарование языку писателя. Общелингвистические и эстетические характеристики текста не совпадают. Нормы

литературного языка не являются нормами языка литературы (хотя они соотносятся). Вот почему, говоря о художественной речи, иногда различают «стиль» и «слог».

«Слог отнюдь не есть простое умение писать грамматически правильно: гладко и складно, — умение, которое часто дается и бесталанности. Под «слогом» мы разумеем непосредственное, данное природою умение писателя употреблять слова в их настоящем значении, выражаясь сжато, высказывать много, быть кратким в многословии и плодовитым в краткости, тесно сливать идею с формой и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа»¹⁰. В художественной литературе стиль оказывается важнейшим компонентом внутренней формы произведения.

Мопассан писал о Флобере: «Обычно широкая публика называет «формой» определенное благозвучие слов, расположенных в закругленные периоды, фразы со звучным вступлением и мелодическим понижением интонации в конце...

У него форма — это само произведение...» И далее: «Форма бесконечно разнообразна, как и те ощущения, впечатления и чувства, которые она облекает, будучи неотделимой от них. Она соответствует всем их изгибам и проявлениям, находя единственное и точное слово, нужное для их выражения, особый размер и ритм, необходимый в каждом отдельном случае для каждой вещи, и создает в этом неразрывном единстве то, что писатели называют стилем, причем этот стиль совсем не похож на тот, которым принято восхищаться.

В самом деле, стилем обычно называют особое строение фразы, свойственное каждому писателю, подобное той неизменной форме, в которую он вливает все мысли, которые хочет выразить. Таким образом, можно сказать, что существует стиль Пьера, стиль Поля, стиль Жюльена.

У Флобера нет своего стиля, и, однако, он мастер стиля; это значит, что композиция и выражения, которые он употребляет, чтобы высказать какую-нибудь мысль, всегда те, которые абсолютно соответствуют этой мысли, и его темперамент проявляется в точности, а не в изысканности слова»¹¹.

Поэтому достоинство стиля писателя далеко не всегда определяется соответствием общеписьменной норме языка или даже грамматической правильностью.

Более того, у больших писателей язык часто не соответствует общелитературной норме или грамматической правильности, но именно такой язык оказывается необходимым для выражения данного содержания, и писатели, несмотря на многочисленные упреки, советы и рекомендации критиков, ни за что не соглашаются подчиняться правилам школьной грамматики¹². И неправильный язык в глазах людей, тонко чувствующих и глубоко понимающих литературу, оказывается достижением того или иного писателя.

Так, И. С. Тургенев писал П. Анненкову 18 октября 1870 г. о Герцене: «Язык его, до безумия неправильный, приводит меня в восторг...»¹³

Показателем, возможно, и такой малоизвестный пример. Современник Гоголя Ф. В. Чижов разбирал в своем дневнике «Мертвые души» и постранично отмечал стилистические ошибки. Вот некоторые наблюдения Ф. В. Чинова:

«Стр. 1, строка 8: «Сидел... ни с л и ш к о м т о л с т, ни с л и ш к о м т о н о к» — нельзя по всей строгости сказать без глагола б ы л. Сокращенные прилагательные всегда подразумевают глагол; следовательно, если нет глагола, подразумевается е с т ь и не ладится с прошедшим временем...

Стр. 8, строка 2 снизу: «Он выбежал весь длинный» — не по-русски...

Стр. 10, строка 20: «Запах, который был сообщен» — будто бы тут «сообщен».

Стр. 13, строка 1 снизу: «з а с н у л два часа». «Заснул» нельзя сказать сколько или, если можно, то неопределенно.

Стр. 15, строка 20: «тоненьких дерев». Этот вид родительного «дерев» можно употреблять при прилагательных «толстых».

Стр. 16, строка 15; «прищуря», надобно «прищурив», прошедшее.

Стр. 16, строка 4 снизу: «Свернул опрятно» — неуместно прилагается «опрятно»... и т. д.

И тот же Ф. В. Чижов записывает 31 октября 1845 г. «Минутами я беру в руки «Мертвые души» Гоголя и беспрестанно прошу внутреннего извинения у нашего истинного таланта. Не знаю, с чего мне показался дурным и несовершенным его язык. Теперь он мне кажется пре-

восходным. Нигде, решительно нигде я не заметил, чтоб он выходил за пределы, требуемые предметом. Везде он в рамках рассказа, везде сам язык ровно в ладу с содержанием и с ходом дела»¹⁴.

А вот признания самих мастеров слова. А. Блок в письме к С. К. Макарову (1909 г.) писал: «Для меня дело обстоит вот как: всякая моя грамматическая оплошность в этих стихах не случайна, за ней скрывается то, чем я внутренне не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так поется...»¹⁵

О том же писал и А. Фет: «... Художественные формы — прямое следствие полноты содержания. Самый выложенный стих, выливающийся под пером стихотворца-непоэта, даже в отношении внешности, не выдерживает и отдаленного сравнения с самым на первый взгляд неуклюжим стихом истинного поэта. Фауст написан стихами ломаными, языком, нередко изнасилованным, а посмотрите, какой стальной силой отзываются эти дубинные стихи. Поэты-художники не выдумывают красоты своих стихов, как истинные красавицы не придумывают чарующей улыбки».

Возможны разные аспекты изучения языка литературы. Можно изучать особенности словоупотребления или синтаксических конструкций, извлеченных из литературного произведения. Таким образом уточняется наше представление о языке той или иной эпохи. Художественное произведение выступает в этом случае как памятник, как материал для истории литературного языка. Можно изучать и функционирование лексических или грамматических единиц¹⁶. В подобных случаях литература оказывается просто материалом для лингвистического изучения, а вопрос об индивидуальном стиле даже не ставится.

Но лингвиста может интересовать и собственно эстетическая функция языка.

Ни один из видов искусства не пользуется таким простым, естественным, привычным материалом, как литература. Слово — оно доступно каждому, каждый им пользуется ежедневно¹⁷. Чем проще, чем обычнее материал, тем труднее его превратить в факт искусства. Что же происходит со словами, что же такое делает с ними писатель, превращая привычное в необычное, старое в новое, известное в неизвестное? Лингвист должен

объяснить особенности функционирования слова в художественной речи. Очевидно, слово испытывает какие-то сдвиги и трансформации, попадая в художественную структуру.

Но если столь значительна роль структуры, значит прежде всего необходимо выяснить основные принципы, закономерности этой структуры. Здание строится из кирпичей, но из одних и тех же кирпичей можно построить различные сооружения. То или иное расположение кирпичей, их форма и размеры определяются замыслом архитектора, его основной идеей.

В этом смысле можно говорить о стиле как о средстве реализации художественной идеи, конструктивной идеи. Конструктивная идея воплощается в особенностях построения, организации словесного материала. Другими словами, художественная идея — это сама конструкция. Политические, философские, моральные идеи — это проекции основной художественной идеи на ту или иную плоскость, в которой возможно рассмотрение литературы. Аспекты такого рассмотрения, естественно, разнообразны. А. Блок отметил: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания»¹⁸.

Читателю иногда кажется, что то или иное описание или сцена затянуты либо вообще излишни, подробности скучны, что можно обойтись без пейзажа или рассуждения. Но вместе с тем известно, что у настоящего писателя нет ничего лишнего. Значит, стилистический анализ должен открыть смысл кажущейся случайной последовательности элементов художественного построения, должен указать их назначение. При этом важны не столько эти элементы сами по себе, сколько их роль, их функция.

Скажем, для чего писатель вводит диалог? Недостаточно ответить: для развития действия, для раскрытия характера персонажей и т. п. Необходимо ответить, почему в данном месте потребовался именно этот способ раскрытия характера, а не другой. Писатель часто прибегает к эпитетам. Недостаточно ответить: они ему нужны для того, чтобы нарисовать пейзаж. Другой обходится без эпитетов. Что же из того? Один пишет короткими предложениями, другой длинными; один с деепричастными оборотами, другой без; один детально описывает обстановку, другой

бегло. Надо решать, хороша или плоха, правильна или неправильна та или иная деталь, то или иное слово не сами по себе, а в данной художественной структуре. Достоинство языкового средства определяется тем, насколько оно проясняет мысль автора¹⁹. Конструктивность предполагает взаимосвязь и взаимодействие элементов, их однонаправленность. Конечно, рядом могут находиться противоположные (по стилю или семантике) элементы, но и в этом случае у хорошего писателя открывается их целенаправленность (например, создание контраста и др.).

Поэтому в художественном целом, где строго соотносятся и иерархически подчиняются все элементы, необходимо увидеть прежде всего общий стержень, общий конструктивный принцип²⁰.

Что же является организующим центром произведения, на чем оно держится, что обеспечивает его целостность? В этом отношении чрезвычайно интересны высказывания Л. Н. Толстого. В 1894 г. в предисловии к сочинениям Мопассана он писал: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»²¹.

В другой связи Л. Толстой говорил: «Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц, а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение»²².

В своем дневнике (1853) Л. Н. Толстой записал: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении»²³.

Подобные свидетельства мы находим и у других писателей. Например, Шиллер в письме к Гете 7 сентября 1797 г. отмечал: «Конечно, предмет должен что-то значить, равно как предмет должен чем-то быть; но в конечном счете все сводится к душе автора, к тому, означает ли тот или иной предмет для него что-нибудь или нет; по-моему, пустота или содержательность зависят в большей мере от субъекта, нежели от объекта»²⁴

А. Франс считал «образ автора» важнейшим в произведении: «Что бы ни говорили — произведение неотделимо от автора, каждое из наших творений говорит только о нас, потому что оно знает только нас»²⁵.

На первый взгляд эти утверждения могут показаться странными, парадоксальными. Разве изображенная в произведении жизнь не является самым важным, самым главным и интересным для читателя? Разве не образы, герои, характеры увлекают нас больше всего и сильнее всего запечатлеваются в памяти? И не события ли и эпизоды, рисуемые автором, вызывают в нас разнообразные чувства и переживания? И разве цельность произведения не определяется рассказом о судьбе героя, повествованием о каких-то событиях в его жизни? Не на Чацком ли держится «Горе от ума», не на Левинсоне «Разгром» А. Фадеева? И так ли уж важен автор в произведении? Во-первых, часто он никак не проявляется (произведения, где автор говорит о себе, как, например, в «Евгении Онегине», не так уж часты): читая повесть, роман, мы большей частью вообще не думаем об авторе: во-вторых, автор если нас интересует, то только как писатель, не больше.

Однако ясно, что в этих высказываниях писателей речь не идет об авторе как о конкретной личности, а об «авторе» как об определенной, личностной точке зрения. В сущности ставится вопрос об отношении к действительности и в связи с этим о принципе организации материала, его освещении. В художественном произведении читателя интересуют, привлекают не только и даже не столько отдельные факты, события (при всей их важности), сколько возникающая из соотношения фактов вся отразившая жизнь художественная реальность. Не столько сами факты, сколько их художественное осмысление автором.

...Писатели XIX века с разных сторон изображали крепостное право. Но если мы захотим узнать, что

такое крепостное право, его сущность, его особенности, мы возьмем соответствующий ученый труд по истории или политэкономии: чтение художественной литературы окажется явно недостаточным. О гражданской войне на Дальнем Востоке любой учебник истории расскажет больше, чем «Разгром».

Прочитав характеристику творчества А. П. Чехова в энциклопедии, И. Г. Эренбург спрашивал, почему наши читатели любят Чехова: «Действительно ли их увлекает только история давно исчезнувшего общества? Правда ли, что сорок лет спустя после уничтожения капитализма в России их особенно интересует «рост буржуазных отношений в городе и деревне»? Если образы, созданные Чеховым, «типические» и «воплощавшие самодержавно-полицейский режим», почему они должны волновать читателей наших дней, знающих только понаслышке и о царе, и об исправнике? Конец восьмидесятых и девяностые годы, давно окрещенные «безвременьем», являются тусклыми страницами русской истории, и летопись этих лет, растянутая на двенадцать томов, вряд ли способна зажечь сердца читателей, которые живут в достаточно яркое и громкое время. Могут ли современников, начавших освоение космоса, строящих новое, невиданное в истории общество, помнящих, что такое Освенцим и Хиросима, гордых и настороженных, вдохновить давние споры между либералом Николаем Николаевичем, который отстаивал высшие женские курсы, и консерваторм Петром Дмитричем, противником подобных новшеств?»²⁶

Не все сводится и к сюжетной занимательности (как думают иногда). Судебная хроника сложнее и разнообразнее сюжетов Достоевского.

И разве смысл повести Гоголя в том, что какой-то чиновник шил себе шинель, а потом ее у него украли, что два каких-то помещика ссорились из-за пустяка и т. п.?

Кроме того, писатели иногда сознательно нарушают историческое или бытовое правдоподобие. В трагедии «Борис Годунов» важное значение имеют два лица, не упоминаемые историей, — Афанасий Пушкин и молодой Курбский. А. С. Поляков отметил ²⁷ нарушение местного колорита в «Капитанской дочке» (при описании оренбургского бурана), «Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл: сделалась метель». Сильная су-

хость воздуха в степи не дает возможности образовываться хлопьям. Пушкин не видел тамошнего бурана, а переработал и упростил описание его у Аксакова. Но эта неточность не вредит «художественной правде». Это неверное, неточное описание бурана считается одним из лучших мест «Капитанской дочки» (школьники заучивают его наизусть).

А. Фадеев в предисловии (1930) к «Последнему из удэге» признавался: «Как и в «Разгроме», я не придерживался в романе абсолютной географической точности. Используя наиболее благозвучные и оригинальные названия рек, гор и селений, я поневоле сдвигал со своих мест те, и другие, и третьи, стараясь сохранить только общий колорит края»²⁸.

А. Толстой в письме от 15 декабря 1938 г. к начинающему автору рекомендовал: «Вы спрашиваете — можно ли «присочинить» биографию историческому лицу. Должно. Но сделать это так, чтобы это было вероятно, сделать так, что это (сочиненное) если и не было, то должно было быть»²⁹.

Более того, «присочиненное», выдуманное может оказаться (у истинного таланта) точнее и вернее самой истории. Так, Ю. Н. Тынянов рассказывал, что логика характера, логика развития действия (в «Смерти Вазир-Мухтара») заставила его изобразить события вопреки показаниям историков, в противоречии с официальными сведениями. Но позже выяснилось, что именно так и было в действительности: интуиция художника нашла документальное подтверждение³⁰.

Ю. Н. Тынянов добавлял: «Там, где кончается документ, там я начинаю... Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него за его неимением». И объяснял: «Если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами».

Нужно ли исправлять Лермонтова, сравнившего Терек со львицей «с косматой гривой на хребте» и переселившего барса из Туркестана в Грузию («Мцыри») ³¹.

Возникает естественно вопрос: почему эти ошибки, эти неточности незаметны, не мешают читателю и не вредят сочинению? Можно задать и другой вопрос: в каком случае, в каком сочинении они были бы заметны и мешали читателю? Очевидно, в ученом труде. В научной

работе факт должен быть описан точно, потому что он важен сам по себе. В художественной литературе факт важен не столько сам по себе, сколько своей ролью в целом, своим отношением к другим фактам, своей функцией в художественной структуре. По образному выражению одного современного автора, «факты счастья и несчастья» — это тот общий всем людям язык, на котором писатель говорит о чем-то значительном и важном для них ³².

Малоинтересны часто и люди, изображаемые писателем. Биографии выдающихся ученых, путешественников, общественных деятелей куда интереснее. И не герои только создают цельность произведения. В повести или романе (например, в «Войне и мире») может быть несколько главных героев, но произведение не распадается на части. Единство места, времени, действия и другие единства в подлинном искусстве нарушались и разрушаются постоянно.

Но авторский угол зрения, авторский взгляд, авторское отношение действительно пронизывает и скрепляет все произведение. Ведь и выбор темы, и подбор и расположение фактов, и характер и способ описания — все определяется автором. «Образ автора» присутствует в каждой строчке словесно-художественного произведения ³³.

910-58
Проблема «образа автора» как семантико-стилистического центра литературного произведения во всем объеме на прочном лингвистическом фундаменте была поставлена В. В. Виноградовым еще в 30-е годы. Позже на основе анализа структуры «образа автора» В. В. Виноградовым были решены кардинальные вопросы стиля Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского и других писателей.

Подытоживая свои изыскания в книге «О языке художественной литературы», В. В. Виноградов писал: «...В композиции художественного произведения динамически развертывающееся содержание раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих как сложную, но целостную систему экспрессивно-речевых средств. Именно в своеобразии этой речевой структуры образа автора глубже и ярче выражается стилистическое единство композиционного целого» ³¹.

«Образ автора» и автор (как историко-литературная личность) не одно и то же. Это понятия соотносимые,

но не тождественные. Об образе автора приходится говорить не только тогда, когда повествование ведется «от автора», не только тогда, когда образ автора выступает в разнообразных комбинациях с образом рассказчика и персонажами, но и тогда, когда автор старается скрыться, исчезнуть, т. е. когда повествование строго объективно (например, Г. Флобер) или когда повествование ведется в первом лице, «от героя».

Автор выбирает не только предметы и явления действительности, но и форму рассказа о них. При этом становятся существенными уже не прямые или косвенные суждения автора, а то, что изображается и как изображается, различные отношения и связи между предметами изображения внутри целого. Автор так строит свое произведение, так расставляет акценты, так группирует и соотносит различные моменты изображения, что добивается нужного впечатления, нужного воздействия на читателя. Образ автора усматривается в формах соотношения монолога и диалога, в специфике повествовательного движения и смены типов речи, в экспрессивно-стилистических особенностях, а также в отдельных суждениях и определениях, которые выходят за рамки конструируемого образа героя, рамки историко-культурные, характерологические, языковые. «Стиль — это человек», — сказал Бюффон. Талейран возразил философу: «Слова даны нам для того, чтобы скрывать мысли». И в этом споре, как заметил однажды В. В. Виноградов, прав Бюффон, ибо даже то, как автор старается скрыться, формы его литературной маскировки оказываются важны для постижения тех задач, которые он перед собой ставит.

Следовательно, анализ структуры «образа автора» — это и есть стилистический анализ.

Анализ художественной прозы в этом отношении намного специфичнее, чем анализ стиха. И дело не только в том, что повесть и роман больше по объему обычного стихотворения или поэмы. В стихе конструктивные признаки выступают слишком явно (размер, рифма, метафоричность, поэтическая фразеология, в синтаксическом плане — повторы, параллелизм и противопоставления и многое другое). Они сравнительно легко выделяются при проекции поэтической речи на общелитературный язык. (Если этого оказывается недостаточно, то можно подобрать иной фон.

Другое дело — проза, где нет ничего, что резко отделяло бы ее от стилей бытовой речи. Но тем большее значение приобретает анализ конструктивных признаков.

Рассмотрение литературного произведения как целостной, замкнутой структуры предполагает, конечно, выделение основных частей этого целого. В прозе обычно выделяют две части — повествование и диалог. Кроме того, внутри каждой части должна быть выяснена роль языковых элементов (лексика, синтаксис) в конструировании художественной идеи. Это деление и определяет порядок следования разделов в нашей книге.

На небольших по объему (с тем чтобы удобнее было показать целостность их организации), хорошо всем известных (они изучаются в средней школе) произведениях делается попытка применить принципы анализа прозаического художественного текста как единой структуры, принципы, разработанные в трудах В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Г. А. Гуковского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и других наших замечательных ученых.

* * *

Таким образом, художественное произведение, отражающее сложные и противоречивые отношения реальной действительности, само оказывается многогранным, многоаспектным. Оно представляет собой замкнутую словесно-художественную структуру. Поэтому изучение литературного произведения может быть плодотворным только в том случае, если учитывается его целостность, единство содержания и формы. Поскольку конструктивная идея реализуется в слове, с помощью языка, ее выявление и описание осуществляются посредством стилистического анализа. Композиционно-стилистическим центром художественного произведения В. В. Виноградов считал «образ автора». В «образе автора» синтезируются разные формы и типы речи, определяющие характер основных частей прозаического текста — авторского повествования и диалога.

АВТОРСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ

Субъектная многоплановость и конструктивные схемы

В художественном произведении рассказывается не о действительных событиях, не о реальных лицах. Почти все в нем вымышлено, сочинено автором. Поэтому обычно читатель полагает, что тот или иной поворот действия, судьба персонажа целиком зависят от воли, даже произвола автора. Однако это не так. Известен целый ряд удивительных признаний писателей о неожиданном для них поведении героев.

Так, Ф. М. Достоевский в письме к А. Н. Майкову от 12 января 1869 г. пишет о своей работе над романом «Идиот»: «В общем план создан. Мелькают в дальнейшем детали, которые очень соблазняют меня и во мне жар поддерживают. Но целое? Но герой?

Потому что целое у меня выходит в виде г е р о я. Так поставилось. Я обязан поставить образ. Разовьется ли он под пером? И вообразите, какие сами собой вышли ужасы: оказалось, что кроме героя есть и героиня, а стало быть: д в а г е р о я!! И кроме этих героев есть еще два характера — совершенно главных, то есть п о ч т и г е р о е в ».

Л. Н. Толстой в письме к Н. Н. Страхову 26 апреля 1867 г. писал о работе над романом «Анна Каренина»: «Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее, и совершенно для меня неожиданно, но несомненно Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо».

Отвечая на упреки в связи с самоубийством Анны Карениной, Л. Толстой говорил: «Это мнение напоминает мне случай, бывший с Пушкиным. Однажды он сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку сыграла со мной моя Татьяна! Она замуж вышла! Этого

я никак не ожидал от нее». То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»¹.

Все элементы в художественном произведении взаимосвязаны, структурно организованы, иерархически подчинены. А это значит, что в этой организации, в этом построении должен быть какой-то общий структурный принцип, который определяет выбор и использование всех элементов.

Структурный принцип произведения определяется взаимодействием разных субъектно-стилистических типов: автор — рассказчик — герой. Сфера автора — повествование, ориентированное на нормы литературного языка: сфера героя — диалог, свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Между этими крайними типами нередко появляется посредник — рассказчик. Автор полностью или частично «уступает» ему место. В одних случаях рассказчик назван, в других его присутствие выдает особая манера, стилистические особенности повествования. В зависимости от соотношения «автор — рассказчик» обычно выделяют четыре вида повествования:

1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора (романы А. Фадеева, М. Шолохова):

2) рассказчик назван, но стилистически не выделяется (многие рассказы И. Тургенева):

3) рассказчик не назван, но выделяется стилистически — просторечная лексика, экспрессивный синтаксис и др. (анонимный сказ, как «Левша» Лескова):

4) рассказчик назван и выделяется стилистически (сказ, современная повесть).

Зачем нужен образ рассказчика? Он позволяет автору ввести в литературу новые темы и новых героев, высказать мысли, идеи, которые автор по тем или иным причинам не хочет давать прямо, от себя, преодолеть литературно-языковые традиции, а главное — создать экспрессивно-эмоциональное усиление посредством повествовательной структуры. Такое усложнение позволяет автору дать изображение в разных ракурсах, в разном освещении.

Может показаться, что наибольшую сложность пред-

ставляют собой сказовые формы. В действительности же особенно сложны и многообразны взаимоотношения между автором, рассказчиком и героем в повествовании первых двух типов. Именно в повествовании с установкой на нормы литературного языка чрезвычайно выразительно каждое обоснованное отступление от них, причем писатель использует не только возможности разговорной речи, но и других функциональных стилей языка. Даже если рассказчик не выделяется в общестилистическом плане, у большого мастера он играет значительную роль в плане конструктивно-стилистическом. В повествовании без рассказчика автор то строго объективен, то лиричен, он описывает или размышляет, дает общий или крупный план, изображает динамично или статично. Строго объективное, казалось бы, бесстрастное описание разнообразится «голосами» героев, так или иначе отражает их субъективную сферу. Другими словами, отношение автора к изображаемому подвижно, изменчиво.

Посмотрите, как меняется ракурс изображения в шестой главе «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, где описывается первая встреча Чичикова с Плюшкиным. Начинается глава отступлением автора, воспоминаниями автора о годах юности, как будто никак не связанными с изображаемыми событиями: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту...» Заканчивается отступление лирическим восклицанием: «Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность... и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!» А затем описывается убогая деревня Плюшкина, описывается в той последовательности, в какой ее видит герой. Автор-лирик превращается в автора-наблюдателя, который видит и знает только то, что доступно его герою. Особенно выразительно первое описание внешности Плюшкина. Необычность, странность этой внешности выделяется сменой ряда обозначений: «какая-то фигура»—«баба или мужик»—«ключница»—«скорее ключник, чем ключница». Все повествование в «Мертвых душах» идет от автора, но здесь выступает, по выражению В. В. Виноградова, иной лик автора. Всеведущий и всезнающий автор (сам созидающий, сочиняющий события или описывающий хорошо ему известное

прошедшее) мог бы написать примерно так: «Наконец, Чичиков увидел помещика, но принял его за ключника, помещик выглядел так-то...» и т. п. Но нет сомнения, что использованный Н. В. Гоголем прием «постепенного уточнения», прием смены разных обозначений чрезвычайно выразителен и эмоционально напрягает изображение. На этом приеме, конечно развитом и трансформированном, обычно строится интригующее повествование — детективные рассказы и т. п. Н. В. Гоголь использует разные приемы. Лик автора снова меняется, появляется автор, который, описывая, рассуждает вместе с читателем: «На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?» — или горестно восклицает как человек, хорошо звавший Плюшкина: «А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином!» А затем появляется лик автора-философа, который как бы отвлекается от описываемой картины, обобщает, судит, делает выводы: «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем поразительнее бывает оно...» Разумеется, все лики — это соотносительные формы проявления «образа автора». О том, как эти формы соотнесены, как они создают цельность общей позиции автора, единство авторской точки зрения, мы скажем позже, при анализе романа И. А. Гончарова «Обломов».

Наиболее обычен тип повествования, где автор не выступает открыто, не оценивает и не судит, где повествование как будто совершенно объективно, бесстрастно. Авторская оценка, конечно, и здесь присутствует: она в конструктивных формах, в особенностях строя произведения, в том, как автор заставляет «говорить факты». В этой связи чрезвычайно интересны суждения А. П. Чехова из его переписки с Л. А. Авиловой. Так, в письме от 19 марта 1892 г. А. П. Чехов писал: «...Вот Вам мой читательский совет: когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете».

А 29 апреля 1892 г. он разъяснял: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими

героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление»².

Писатель может сочувствовать героям («плакать и стенать» заодно с героями) и оставаться при этом внешне равнодушным, холодным. В этом случае особенно важен отбор и группировка языковых элементов.

М. Горький начинает «Сказки об Италии» с рассказа о том, как «в Неаполе забастовали служащие трамвая». Спокойно, равнодушно М. Горький описывает, что забастовщиков окружает враждебно настроенная толпа; описывает, как появляются солдаты и как в результате мужественного поступка старого вагоновожатого происходит перелом в настроении толпы. Но это равнодушие кажущееся. Читатель, конечно, улавливает симпатии автора, его сочувствие забастовщикам.

М. Горький говорит, что забастовщики собрались около фонтана. Информация вполне нейтральная. Но М. Горький так об этом говорит, так описывает фонтан, что сразу возникает ощущение тревоги, опасности, нависшей над забастовщиками, — при внешне безразличном, спокойно-объективном тоне авторского повествования.

«Над их головами, над решеткой сада сверкает в воздухе тонкая, как шпага, струя фонтана...»³ В описании «струи фонтана» указаны только те признаки («тонкая», «сверкает»), которые определяют «шпагу», занесенную «над головами» забастовщиков. Стоит только убрать это слово («над головами») или заменить его другим, как сейчас же пропадает весь смысл описания и сравнения со шпагой. Затем (в этом же предложении) следует и прямое указание на враждебность окружения: «... их враждебно окружает большая толпа людей...»

Впечатление усиливается оттого, что автор как бы приближает к читателю эту враждебную толпу. Весь абзац построен строго монтажно (как в кино): сначала дан общий план («большая толпа людей»), затем выделяются «приказчики, мастеровые, мелкие торговцы, швей», и наконец крупный план — «мелькают руки». Это изменение авторской позиции создает динамизм описания (как от движения камеры в кино). В следующем абзаце дан пейзаж. Здесь сконцентрированы, кажется, все краски эмоционально-лирического описания, все основные средства романтического стиля — книжно-поэтическая лексика,

эпитеты, сравнения, перифразы, резкая метафоризация всего отрывка: «легкий бриз», «огромные пальмы», «тихо качают», «неуклюжие поги чудовищных слонов», «звонкие крики», «старая гравюра», «жаркое солнце», «синие волны», «гулкие удары»; «пальмы... качают веерами темно-зеленых ветвей», «мальчишки — ...дети...улиц» «...наполняют воздух... криками»; «город... щедро облит жарким солнцем»; «город... поет»; «вторя ропоту» и др.

Лексика из сферы искусства помещена в сравнения, три слова — три сравнения, причем сравнения включаются подчеркнуто, экспрессивно: «город, похожий на старую гравюру...» (сравнение развернутое, подчеркнуто лексически — «похожий»): «город... поет, как орган» (сравнение усиливает метафору, в которой уже заключено сравнение): «волны... бьют... гулками ударами — точно бубен гудит» (сравнение подчеркнуто синтаксически — присоединение).

Все эти средства пужны М. Горькому не ради красоты слога. Все эти и другие (синтаксические, интонационные) средства, сосредоточенные в десяти строчках, контрастируют с изображением забастовщиков. Слова в художественном произведении группируются в блоки.

Лексические блоки необходимо рассматривать в соотношении и в связи друг с другом, в их взаимной противои сопоставленности.

Слова и лексические блоки в художественном произведении соотносятся не только с изображаемой действительностью, но и друг с другом. Характер этого соотношения определяется авторской точкой зрения.

Противопоставленность блоков может быть не только стилистической, но и смысловой (разумеется, разделение это условно, потому что в художественном тексте любая стилистическая значимость оказывается смысловой, и наоборот). В этом отношении характерно описание появления солдат.

До этого момента происходит последовательное сгущение красок, нарастание ощущения тревоги, беспокойства. В этом композиционный смысл начала, экспозиции. Далее описывается появление солдат, что должно быть для забастовщиков еще страшнее (чем раздраженная толпа, полицейские, отряд карабинеров «с красными, к а к д в е с т р у и к р о в и, лампасами на брюках»). Сначала изображается реакция толпы («Перебранка, насмешки,

упреки и увещания — все вдруг затихает...) и забастовщиков («забастовщики смотрят угрюмее... сдвигаются плотнее»). «...В толпе раздаются возгласы: «Солдаты!» Описание поведения забастовщиков в этот момент дано в сопоставлении с тем, как они держались до этого: «они стали еще угрюмее...» Если раньше они «не отвечали на раздраженные возгласы толпы», то теперь «в ответ на возгласы толпы — сурово огрызаются...» Показательно противопоставление (при совпадении других лексических единиц: «Отвечать» — «огрызаться»), противопоставление не только семантическое, но и экспрессивно-стилистическое.

Затем следует рассказ о том, что вызвало такую реакцию, такое усиление тревоги и беспокойства. Естественным было бы еще большее сгущение красок. Но этого нет. Ничего зловещего, ничего мрачного, наоборот, возгласу «Солдаты!» противопоставлен вариант «солдатики» («идут маленькие серые солдатики»). И это не просто уменьшительная форма, она лексикализована. Дело не в том, что автору солдаты кажутся маленькими. Они изображены как игрушки, в основных признаках — маленькие, изящные, механические: они идут «легким танцующим шагом», «мерно стуча ногами» (тут сразу два слова характеризуют солдат как неживых — «мерно» и «стуча», обычно — «топая»), «механически однообразно размахивая левыми руками». И затем они уже прямо обозначаются как «заводные игрушки». В конце рассказа будет сказано: «Теперь они не похожи на жестяные заводные игрушки».

Но этот способ описания солдат не только не снижает, но и в силу как раз своего контраста значительно увеличивает драматизм изображения.

В системе со- и противопоставлений лексических единиц можно указать еще одну важную особенность — характеристику толпы. На протяжении всего рассказа враждебные забастовщикам люди характеризуются как «сердитые», «раздраженные», «мрачные». И только в тот момент, когда толпа переходит на сторону забастовщиков, появляются другие эпитеты — «веселые», «шумные».

«А за ним на рельсы стали падать... какие-то веселые шумные люди...» Но дело не только в этой перемене эпитетов. Главное в том, что это сочетание прилагательных уже появлялось в самом начале, только относились

они тогда к забастовщикам: «...Собралась толпа вагоновожатых и кондукторов — все веселые и шумные...»

Основу «объективного» повествования образуют слова общелитературные. Яркая, стилистически окрашенная лексика (просторечие, высокая лексика, архаизмы и т. п.) требует особой, дополнительной мотивировки. В повествовании этого типа она иллюстративна и резко противопоставлена авторской речевой манере. Вот почему большую роль здесь играют тонкие, едва заметные смысловые сдвиги в употреблении слов. Благодаря этим особенностям употребления даже нейтральная лексика становится экспрессивной.

Например, кульминационный момент — изменение в настроении и поведении толпы по отношению к забастовщикам: люди стали ложиться, бросаться на рельсы. И Горький выбирает такие глаголы: «А за ним на рельсы стали падать... люди...»; «а на рельсы все сыпались люди...»

Другой пример, когда семантический сдвиг подчеркивает, усиливает момент «перелома». Солдаты сбрасывают с площадок вагонов кондукторов. Толпа развлекается. Вдруг всеобщее изумление: «поперек рельс лежит... вагоновожатый». И вот как описано это изменение поведения толпы: «Толпе показалось это смешным — вспыхнул рев, свист, хохот, по тотчас — погас...»

«Рев (или хохот) погас» — даже для стиха эта метафора излишне претенциозна и неестественна, но в данном случае ее уместность поддерживается не только общим смыслом (обозначение резкой реакции толпы), но и противопоставлением более обычной метафоре — «вспыхнул — погас».

В этой же связи можно отметить и причину выразительности сравнений у М. Горького — посредством прямого сравнения оживляется сравнение, заложенное в языковой метафоре. Например: «Солдаты, точно серые бусы, рассыпаются вдоль их...» Сравнение уже как бы присутствовало в слове «рассыпаться» (о солдатах). Или: «...И, как резиновые мячи, всюду прыгают пораженные зрелищем мальчишки».

Эффект здесь достигнут тем, что сравнение как бы опрокинуто: в выражении «мяч прыгает» уже метафора, движение мяча обозначается, как движение человека, уподобляется ему (ранее менее экспрессивно: «Мальчишки... скачут, точно воробьи...»).

Синекдоха: «Тогда цилиндр... бросается...» вместо «человек в цилиндре». В таких случаях прорывается авторское сочувствие забастовщикам. Оно прорывается изредка, но тем выразительнее на внешне объективном фоне.

В «объективном» повествовании, где автор избегает резких языковых красок, т. е. тех элементов, выразительность которых задана языком (например, яркая стилистическая окраска), где эффект достигается посредством тонких смысловых и экспрессивных сдвигов, естественно, очень активна грамматика. Выразительность грамматических форм обычно не осознается читателем, она спрятана на втором или даже третьем плане. Ведь слово всегда существует в какой-то форме: та или иная грамматическая форма как будто не является результатом свободного выбора писателя: когда писатель находит нужное слово, он не выбирает форму, она диктуется законами языка. И все же возможности выражения одного и того же содержания в таком развитом языке, как русский, огромны, разнообразны. Заданность формы относительна ⁴.

В рассказе М. Горького грамматика действует в том же направлении, что и лексика, она усиливает, подчеркивает важные моменты композиции. Остановимся на анализе одной категории — категории времени. Повествование в данном случае ведется то в прошедшем, то в настоящем времени. Глаголов настоящего времени — 67, прошедшего — 41. Двенадцать раз писатель переходит от одного временного плана к другому. И это в коротком рассказе — три странички. Уже эти простые подсчеты убеждают в том, что для писателя форма времени в этом рассказе имела большое значение. В чем же смысл этих переходов?

Формы времени усиливают значимость смысловых переходов, изменений в изображении событий.

Так, уже в самом начале короткая экспозиция, сообщение о забастовщиках (в прошедшем времени — «забастовали», «вытянулась цепь пустых вагонов», «собралась толпа вагоновожатых и кондукторов») противопоставлена непосредственному описанию увиденного автором (в настоящем времени — «их враждебно окружает... толпа», «порицают», «звучат сердитые слова...»).

В дальнейшем смена времен происходит в самые напряженные, кульминационные моменты. Например, после

предупреждений забастовщикам офицер приказывает солдатам перейти к решительным действиям против забастовщиков: «Офицер скучно крутит усы, наклонив голову, к нему, взмахнув цилиндром, подбегает человек и хрипло кричит что-то. Офицер искоса взглянул на него, выпрямился, выправил грудь, и раздались громкие слова команды».

Морфология активно взаимодействует с лексикой и синтаксисом. Нельзя не заметить своеобразной анафоры в этих двух предложениях (в первой части их описываются в однородной синтаксической схеме действия одного и того же человека). Изменение во временном плане связано с нагнетением глаголов. Прошедшее время подано выделенно, компактно, сразу четырьмя проявлениями, четыре раза. Настоящее время, как указывал В. В. Виноградов, описательно и изобразительно, прошедшее время совершенного вида «отличается динамизмом»⁵.

И во всех случаях морфология активно взаимодействует с языковыми элементами других ярусов, все языковые средства действуют в одном направлении. Особенно это выразительно тогда, когда оно оказывается основой одной фразы: «Толпа отхлынула от вагонов — солдаты, точно серые бусы, рассыпаются вдоль их...» Общая синтаксическая схема двух частей позволяет создать контраст на морфологическом уровне (прошедшее — настоящее, единственное число и множественное) и на лексическом (противопоставлены субъекты действий — нечто неорганизованное и бесформенное, «толпа», — и нечто организованное и четко оформленное, «солдаты»; противопоставлены два экспрессивных, основанных на метафоре глагола — «отхлынуть» и «рассыпаться»; и так как по экспрессивности эти глаголы различны, то экспрессивность второго повышена, уравнена с первым посредством усиления метафоричности, посредством подключения сравнения). Интонация (на письме — тире) также обнажает противопоставление.

Смысловые, композиционные смены и контрастные переходы, о которых речь шла выше, синтаксически подчеркнуты. Например, эпизоду, где говорится о появлении солдат, предшествует описание реакции толпы. Это описание занимает восемь строчек. Три предложения. Два большие, примерно одинаковые, а третье состоит из двух слов: «Становится тише». Это безличное предложение

(противопоставленное двум личным) оказывается границей двух абзацев, двух контрастных описаний.

Офицер приказывает солдатам приступить к решительным действиям. Для создания напряженности момента автор использует ряд однородных членов (глаголов), обозначающих (как и в предыдущем примере) постепенное нарастание, усиление, но последний глагол, завершение этого ряда, выделяется: «Офицер искося взглянул на него, выпрямился, выправил грудь, и — раздались громкие слова команды». Глагол «раздались» тесно связан семантически с другими глаголами, обозначает действие одного и того же субъекта, более того, само это действие представляется единым, только подается расчлененно. Наконец «и», это соединительное «и», казалось бы, прямо связывает эти глаголы. Но синтаксис и графически тире, столь выразительный знак в горьковской пунктуации, разрушают однородность.

Другой пример. Толпа перешла на сторону забастовщиков. Чтобы показать окончательность их победы, М. Горький говорит, что даже солдаты в восторге от происшедшего («теперь — они не похожи на жестяные заводные игрушки»). И вот вершина этого момента — изображение солдат, которые смотрели и хохотали. Так и сказано, только эти два глагола оказываются синтаксически разобщенными: «Пятеро солдат с площадки первого вагона смотрели вниз на грудy тел под колесами и — хохотали, качаясь на ногах, держась за стойки, закидывая головы вверх и выгибаясь...»

Однородность разрушается не только графически (и соответственно интонационно), но и синтаксически — повисшими на последнем глаголе четырьмя деепричастными оборотами.

При анализе художественного произведения главное — определить однонаправленность всех элементов художественного построения. В данном случае перед М. Горьким стояла задача максимально эффектно изобразить победу неаполитанских забастовщиков. Решить эту задачу удалось, показав, как враждебные забастовщикам силы (эти силы все нарастали, победа, казалось, уже в их руках, положение забастовщиков было почти безнадежным) перешли на их сторону. Вот этот контраст в поведении враждебных забастовщикам сил, контраст «забастовщики — их противники» и стал композиционной

основой, стержнем данной конструкции, данной словесно-художественной структуры. И все языковые средства направлены на создание этого контраста.

Авторскую позицию, сочувствие автора забастовщикам прекрасно чувствует читатель. Об этом сочувствии нигде прямо не сказано. Более того, автор как будто совершенно объективен, бесстрастен. Но эта объективность постоянно разрушается особенностями словоупотребления, сочетания языковых единиц, тонкими семантическими и стилистическими сдвигами, характером построения текста, особенностями подбора и группировки фактов и их обозначений, со- и противопоставлением слов и предложений. Авторское отношение к происходящему, как принято говорить, сквозит в рассказе.

Автор и герой. Субъективизация повествования

В повествовании «от автора» нарушения литературной нормы или отступления от избранной автором речевой манеры обычно связываются с субъектной сферой героя (особенно в тех случаях, когда дается общая характеристика персонажа, изображается его восприятие или передаются его размышления, чувства, настроение и т. п.). Субъективизация авторского повествования наиболее очевидно выступает в случае несобственно-прямой речи. Например, в романе «Разгром» А. Фадеев так описывает переживания героя: Морозка «...вспомнил вдруг, с омерзением и страхом, все свое вчерашнее недостойное поведение; он, пьяный, ходил по улицам, и все видели его, пьяного партизана, он орал на все село похабные песни. С ним был Мечик, его враг, — они гуляли запанибрата, и он, Морозка, клялся ему в любви и просил у него прощения — в чем? за что?.. Он чувствовал теперь всю нестерпимую фальшь этих своих поступков. Что скажет Левинсон? И разве можно, на самом деле, показаться на глаза Гончаренке после такого дебоша?»

Авторский рассказ сочетается с непосредственной передачей размышлений героя, в повествование вводятся речевые формы персонажа — разговорно-просторечная лексика («показаться на глаза», «похабный», «орать песни», «запанибрата») и синтаксис, в частности вопросы

«Что скажет Левинсон?»; «И разве можно?...»), экспрессивные уточнения («он пьяный...»); «видели его, пьяного партизана...»; «с ним был Мечик, его враг...»; «он, Морозка, клялся...») и выделения («просил у него прощения — в чем? за что?»), вводные и модальные слова, присоединительные союзы и др.

Этот способ субъективизации авторского повествования сравнительно легко выделяется, так как разговорно-просторечные особенности речи персонажа хорошо различимы на общелитературном фоне авторской речи. Несобственно-прямая речь давно замечена и обстоятельно описана лингвистами. Значительно сложнее и разнообразнее способы субъективизации, связанные с отступлениями не от общелитературной нормы, а от речевых форм, образующих основу авторского стиля. Для романа А. Фадеева «Разгром» характерны именно такие тонкие, едва заметные способы субъективно-экспрессивного напряжения повествования, а не несобственно-прямая речь. Попытаемся показать это на примере синтаксических изменений и переходов в романе. Хотя синтаксис любого романа разнообразен, все же обычно можно обнаружить типичное, самое характерное.

Известный отрывок из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, начинающийся словами «Я приближался к месту моего назначения», в пародии А. Архангельского на А. Фадеева передан так (приведу его с некоторыми сокращениями):

«С тем смешанным чувством грусти и любопытства, которое бывает у людей, покидающих знакомое прошлое и едущих в неизвестное будущее, я приближался к месту моего назначения.

Вокруг меня простирались пересеченные холмами и оврагами, покрытые снегом поля, от которых...

...Вдруг ямщик, тревожно посмотрев в сторону, снял шапку, обнаружил такую широкую желтоватую плешь, которая бывает у людей, очень много, но неудачно думающих о смысле жизни и смерти, и, повернув ко мне озабоченное лицо, сказал тем взволнованным голосом, каким говорят в предчувствии надвигающейся опасности...»

Следует диалог седока с ямщиком, и пародия кончается следующими словами:

«Да, он прав, — подумал я. — Это облачко действительно предвещает бурю». И мне вдруг стало легко и хорошо,

так же как становится легко и хорошо людям, которые, поборов в себе нехорошее чувство гордости и чванства, мужественно сознаются в своих ошибках, которые они готовы были отстаивать из чувства гордости и ложного самолюбия»⁶.

Как это нередко бывает, пародия верно схватывает и выделяет важные особенности стиля пародируемого произведения.

Если иметь в виду синтаксис, то в данном случае легко заметить (тем более на фоне пушкинских простых предложений) усложнение синтаксического строя, распространение главных членов, последовательное включение придаточных предложений, причастных и деепричастных оборотов, которые вклиниваются между подлежащим и сказуемым, далеко отодвигая их друг от друга и создавая экспрессивное напряжение фразы.

Для романа А. Фадеева «Разгром»⁷ такие предложения действительно характерны. Вот почему на фоне синтаксически усложненных отрывков быстрая смена коротких предложений («пушкинский синтаксис») функционально значима. Например, в главе «Трясина»: «Было так темно, что Варя с трудом различала дорогу. Начал накрапывать дождик. Сады шумели все тревожней и глуше. Где-то под забором жалобно скулил продрогший щенок. Варя ощупью отыскала его и сунула за пазуху, под шинель, — он сильно дрожал и тыкался мордой...»

Или в другом месте: «Морозка сумрачно махнул рукой и вслед за Варей полез с сеновала. Дождя уже не было, но ветер покрепчал; где-то хлопала ставня, и мокрый желтый лист вился во тьме. В хатах зажигали огни. Дневальный, крича, бегал по улице и стучал в окошки».

Экспрессивность этих описаний, естественно, связывается с образом персонажа, с его восприятием действительности. Это не просто описание пейзажа, а передача «глазами героя», сквозь «призму его сознания». Приемы включения «чужого сознания» в романе А. Фадеева разнообразны и связаны они не только с упрощением, но и с усложнением синтаксиса фраз. Дело, разумеется, не в самих этих фразах, а в их соотносительности, в «синтаксической игре».

Субъективизация повествования, включение субъективно-стилистической сферы героя возможно и в том типе повествования, которое идет от рассказчика, т. е. происходит

как бы двойная субъективизация. В. В. Виноградов вскрыл многослойность, стилистическую многоплановость повести А. С. Пушкина «Метель»: в структуре повести сочетаются разные стилевые пласты — стиль «издателя» (реального автора — Пушкина), стиль «редактора» (Белкина) и стиль самой рассказчицы. Чередование этих стилей отражается в смене «тона». Повесть Пушкина начинается в ироническом тоне: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена... Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию...» и др.

И очень скоро, уже при описании подготовки Марьи Гавриловны к побегу, тон повествования меняется. Казалось бы, чем более напряженно и значительно развиваются события (с точки зрения героев), тем более ироничным должно бы быть отношение ко всему рассказчицы. Но этого нет. Характер изображения усложняется. В. В. Виноградов говорит о «многокрасочном реалистическом стиле». Что значит «многокрасочный»? Какие краски расцвечивают изображаемое? В повествование включаются формы, связанные со сферой сознания героини (а позже — героя). Сначала они мотивируются особенностями речи, манерой выражения Марьи Гавриловны; это как бы ее собственные слова, сохраненные рассказчицей при пересказе прощального письма Марьи Гавриловны к родителям:

«Она прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почитает она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей». И дальнейший рассказ о действиях Марьи Гавриловны дан в том же тоне, хотя и от лица рассказчицы, но уже без тени иронии. В простое описание действий героини включаются экспрессивные формы: «раздирали сердце»; «стесняли ей сердце»; «дрожащий голос»; «кинулась в кресла»; «залилась слезами» (ср. — «заплакала», «зарыдала» или другое более обычное обозначение того же действия).

Пушкин сначала говорит о подготовке Марьи Гавриловны к тайному венчанию, затем — Владимира. Переходы от одного описания к другому резко подчеркнуты: «Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, обратимся к молодому нашему любовнику».

Пушкин мог просто перейти к другому эпизоду, но ему нужно подчеркнуть границу. Подчеркнутая незаконченность, обрывистость стала композиционным приемом интригующего повествования. И дальше находим аналогичное пограничное указание: «Но возвратимся к добрым пенарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается».

Повествование последовательно развивается то в одном, то в другом плане. Эти два плана как-то соотнесены, сопоставлены. И не только содержательно, но и стилистически. Это сопоставление осуществляется едва заметно, ненавязчиво, по его можно выявить, сравнив два описания одного и того же явления — метели, которое дается и в первом эпизоде (выезд Марьи Гавриловны в Жадрино), и во втором (выезд туда же Владимира).

Описание метели в первом эпизоде начинается многозначительно. Оно неожиданно включается в лирические рассуждения рассказчицы (однородное перечисление; появляются даже эпитеты, вообще столь редкие у Пушкина). Резкость смыслового перехода подчеркнута многоточием (подразумеваются даже какие-то опущенные смысловые звенья).

«Через полчаса Маша должна была навсегда оставить родительский дом, свою комнату, тихую девческую жизнь... Н а д в о р е б ы л а м е т е л ь...» И для рассказа о метели привлекаются экспрессивные формы (воспринимаемые еще отчасти как олицетворение, во всяком случае не превратившиеся полностью в языковой троп, тем более, что в данном контексте он оживляется): «ветер выл», «стави тряслись». С чьим восприятием связана эта экспрессия? На это прямо указывает автор. Ибо сразу после этого описания следует: «...все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием». И в дальнейшем, когда выбирается как будто обычное обозначение, нейтральное «ветер дул», оно тоже оказывается не нейтральным: экспрессивность придает ему сравнение: «Метель не утихала; ветер дул навстречу, как будто сиюсь остановить молодую преступницу».

Все здесь связано с субъективными ощущениями героини, начиная с того, что ветер «силился остановить», и кончая обозначением «преступница».

Эти субъективно-лирические формы очень неярки сами по себе, они в пределах книжно-литературной речи (даже не разговорной или просторечной). Отчего же они так вы-

разительны? Очевидно, потому, что они ложатся на объективно-спокойный и даже ироничный тон рассказчицы. Таким образом, избегая резких красок, ярких характеристик, тропов, Пушкин тонкими смысловыми и экспрессивно-стилистическими оттенками создает у с и л е н и е пока одного плана — плана, связанного с образом Марьи Гавриловны.

Второй эпизод — это, кажется, предельно бесстрастное описание блужданий Владимира, простое перечисление фактов. В самом деле, рассказчица повествует о том, что «поднялся ветер», что «дорогу занесло», что «Владимир очутился в поле», что «лошадь ступала наудачу...» и т. д.

Но есть одна важная особенность — возвращающееся описание; одни и те же действия рассматриваются как бы несколько раз. И это на 25 строчках. Каковы же эти повторения?

Во-первых, повторяется сообщение о метели. В самом начале сказано: «сделалась... метель», затем в середине описания: «метель не утихала». В начале: «небо слилось с землею», затем в середине: «небо не прояснилось».

Рассказ о блужданиях Владимира тоже повторяется: «Владимир очутился в поле...»; «Владимир ехал полем...»: «полю не было конца...» Далее о лошади: «лошадь ступала наудачу...»; «лошадь начинала уставать...»; «лошадь его чуть ступала...»

Характеристика бездорожья: «лошадь... то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму...»; «ехал полем, пересеченным глубокими оврагами...»; «все сугробы да овраги...»

Описание езды: «... сани поминутно опрокидывались»; «он поминутно был по пояс в снегу...»: «поминутно сани опрокидывались...» И, наконец, регулярный отсчет времени: «...езды всего двадцать минут...»; «... прошло более получаса»; «прошло еще около десяти минут...»; «уже более часа был он в дороге».

И заключительное, обобщенное (когда Владимир уже теряет надежду добраться до Жадрина) «время шло».

Экспрессивность создают синтаксические особенности отрывка. Возвращающееся описание разрушает объективизм рассказчицы. Для объективного описания достаточно было сказать один раз, что «сани опрокидывались» и т. п. Здесь описание метели дано не обобщенно, не абстрактно, а через восприятие героя. Автор (или рассказчица) нигде не говорит о нетерпении, о надежде и разочаровании героя, но

читатель его явно ощущает. Оно выступает и в композиции отрывка, и в лексической и синтаксической организации (экспрессивные лексические и синтаксические повторы в одном предложении или рядом стоящих, противопоставление, модальные слова и частицы, очень экспрессивные инфинитивные, безличные предложения и др.): «Лошадь начинала уставать, а с него...»; «он ехал, ехал, а полю не было конца...»: «прошло более получаса, а он не доезжал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут; рощи все было не видать...» и др.

И далее (уже за пределами рассматриваемого отрывка): «Но он сжал, ехал, а Жадрина было не видать: роще не было конца...»; «Жадрина было не видать...» Так уже только посредством повтора экспрессивной формы нагнетается ощущение тревоги, отчаяния. И сразу же после описания поездки Владимира, после этого эпизода, который неожиданно оборван, снова явственно выступает экспрессия рассказчицы, появляется ирония: «Но возвратимся к добрым непарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается.

А ничего».

Так в непритязательном и, казалось бы, совсем простом рассказе открывается стилистическая перспектива, многослойность и субъектная многоплановость изображения.

Рассказчик. Усложнение структуры «образа автора»

Стилистическая многоплановость является результатом усложнения авторского повествования. Это усложнение достигается не только путем включения субъектной сферы персонажа, но и путем включения образа рассказчика. Конструктивная роль рассказчика представляется очевидной, когда стиль его, его манера рассказа имеет свои особенности, в той или иной степени отклоняется от «повествовательной нормы»⁸, включает диалектные, разговорно-просторечные и иные стилистически окрашенные элементы. Когда же в речи рассказчика нет ничего такого, чего бы не могло быть в обычном, «нейтральном», авторском повествовании, когда рассказчик «сливается», совпадает с автором, может показаться, что значение образа рассказчика

чисто содержательно, а не конструктивно. Но это неверно, в особенности если рассказчик обозначен и охарактеризован. Образ рассказчика в реалистическом повествовании скрывает большие возможности для разностороннего и многообразного освещения действительности.

Так, в повести И. С. Тургенева «Ася» повествование ведется «от первого лица». Рассказчик как культурно-социальный тип сливается с автором. Рассказчик говорит о делах «давно минувших дней». Но сам способ описания не остается неизменным. Обобщенный рассказ о прошлом сменяется в отдельных местах «переживанием момента». Интересно сопоставить разные описания одного и того же — внешности героини. Оно дается несколько раз. Особенно выразительно в сцене любовного объяснения во время последнего свидания рассказчика и героини:

«Я поднял голову и увидел ее лицо. Как оно вдруг преобразилось! Выражение страха исчезло с него, взор ушел куда-то далеко и увлекал меня за собою, губы слегка раскрылись, лоб побледнел, как мрамор, и кудри отодвинулись назад, как будто ветер их откинул. Я забыл все, я потянул ее к себе — покорно повиновалась ее рука, все ее тело повлеклось вслед за рукою, шаль покатила с плеч, и голова ее тихо легла на мою грудь, легла под мои загоревшиеся губы...»

В этом отрывке обращает на себя внимание тот факт, что при описании внешности героини нет столь обычных для стиля И. С. Тургенева определений — прилагательных. Описание строится на глаголах — «губы раскрылись», «лоб побледнел», «кудри отодвинулись», «рука повиновалась», «тело повлеклось», «голова легла» и т. п. Интересно сопоставить, как одно и то же мимическое движение изображается в разных местах. Так, если прежде было сказано: «взор ее внезапно становился глубок и нежен» (смысловой центр тяжести на кратких прилагательных, незначительный глагол-связка «становиться» большой роли не играет), то в данном случае находим «взор ушел куда-то далеко» (где выделяется глагол «уйти»). Глагольность придает известный динамизм («активность») описанию. Тот же динамизм, активность поддерживается и тем, что черты внешности героини обозначаются существительными в именительном падеже, т. е. эти обозначения оказываются в позиции подлежащего, в позиции грамматически активного, ведущего члена. Грамматика взаимодействует с лексикой.

Лексика также подчеркивает активность — «шаль покати-лась»; «кудри отодвинулись»; «взор... ушел... и увлекал...».

Такое же усиление, повторение глагола и в другом случае — «голова... легла... легла...»

Это единственный случай, когда слово «голова» оказывается в именительном падеже.

В других случаях при описании мимического движения, жеста везде: она «качнула головой», «опустила голову», «уронила голову», «покачала головой», «приподняла голову», «отвернула голову», «уронила голову» и т. п. Тем самым нужная автору реакция героини выделяется не только лексически, но и грамматически. Усиление достигается как подбором выразительной лексики, так и посредством сравнительных оборотов: «побледнел, как мрамор», «кудри отодвинулись назад, как будто ветер их откинул». Значительность подлежащих подчеркивается также и тем, что целое расчленяется и каждая часть подается отдельно: «губы», «кудри», «рука». Писатель говорит «лоб побледнел», тогда как в других случаях везде «лицо побледнело» и др. Если проводить аналогии с кино, то можно сказать, что в этом отрывке дан «крупный план».

Интересно сравнить это описание внешности героини с первым, с рассказом героя о первом впечатлении:

«Девушка, которую он назвал своей сестрою, с первого взгляда показалась мне очень миловидной. Было что-то свое в складе ее смугловатого круглого лица с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными светлыми глазами».

При описании внешности героини в конце повести преобладают глаголы, в начале — прилагательные. В обоих случаях перечисляются отдельные черты. Но в конце повести они выделены благодаря расчленению и именительному падежу «крупным планом», в начале все слито, дано единое, цельно, все увидено разом.

Различие функций грамматических форм связано с изменением позиции рассказчика. И этому экспрессивному приближению к изображаемому способствует отбор языковых средств — лексики, грамматики, синтаксиса. Мы нередко готовы признать, что любой взгляд субъективен, кроме собственного. То, что мы видим «собственными глазами», представляется нам объективным, хотя это только впечатления одного из субъектов. Субъективизация, связанная с героем, дает нам изображение, пропущен-

ное сквозь призму «чужого сознания». Субъективизация, связанная с объективированным (близким автору) рассказчиком, представляется читателю как бы свойством самой изображаемой действительности. Диалектическое противоречие объективного и субъективного создает эстетическое напряжение, драматизм изложения. Изменения и переходы в манере повествования здесь менее заметны, чем в том случае, когда в объективное авторское повествование вторгаются «голоса героев». Если в повествовании «от автора» мы говорим о различных ликах «образа автора», то в данном случае можно говорить о ликах «образа рассказчика». В этом отношении чрезвычайно интересен рассказ Л. Н. Толстого «После бала».

В этом рассказе как будто бы все просто. Но видимая простота маскирует тщательность художественного построения, в котором многое оказывается необычным, начиная с названия рассказа. В самом деле — название странное, необычна уже грамматическая его форма. У писателей XIX века основу заглавия образует существительное в именительном падеже, называющее предмет или лицо, о которых повествуется. Например, у Пушкина — «Евгений Онегин», «Гробовщик», «Дубровский», «Выстрел», «Пиковая дама» и т. п. У Гоголя — «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством» (а не просто «Перед Рождеством»), «Тарас Бульба», «Вий», «Шинель» и т. п. Да и у самого Толстого — «Детство», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «Казак», «Рубка леса», «Смерть Ивана Ильича» и т. п. Вполне естественно, что заглавие выделяет то событие, которое является главным, основным в рассказе; то, что случилось с рассказчиком после бала, но вместе с тем это название ничего не называет, оно, скорее, скрывает это главное событие, маскирует его. Известно, что Л. Толстой долго выбирал это название — «После бала».

Н. Н. Куроедова обратила внимание на этот факт: «В ходе работы над рассказом Толстой переменял несколько вариантов заглавий — «Рассказ о бале и сквозь строй», «Дочь и отец», «Отец и дочь», «А вы говорите...», пока нашел наиболее точное и выразительное «После бала», подчеркнув тем самым, что главной частью рассказа является сцена экзекуции, раскрывающая истинное лицо полковника Б. и всего того общества, к которому принадлежал полковник»⁹.

Последний вариант («После бала») самый точный не в

общеязыковом смысле, а потому, что он больше соответствует замыслу писателя и стилю рассказа.

Четкая и строгая архитектоника рассказа позволяет естественно и логично выделить четыре главные части. В-первых, это большой начальный диалог, подводящий к повествованию о бале: во-вторых, сцена бала; далее сцена экзекуции и наконец заключительные реплики. Каждый, кто писал о рассказе, все внимание сосредоточивал на контрастно сопоставленных сцене бала и сцене экзекуции. Но зачем понадобился Л. Толстому столь длинный подводящий диалог, в чем смысл заключительных реплик? Не лучше ли было бы дать в чистом виде сцену бала и сцену экзекуции, так, чтобы ничто не мешало этому контрасту? Интересно, что реплики подводящего диалога построены так, что все время интригуют читателя обещанием рассказа Ивана Васильевича. Рассказ его все время объявляется, но не начинается. То кажется, что он уже вот начался, но потом выясняется, что это еще «прелюдия».

В самом деле, рассказ о бале мог бы начаться сразу после первой реплики, которая оканчивалась такими словами: «... Я вот про себя скажу...» Казалось, он должен начаться после просьбы собеседников — «Вот вы и расскажите». Тем более, что рассказчик соглашается: «Да, — сказал он. — Вся жизнь переменялась от одной ночи, или скорей — утра». И, кажется, рассказ уже, наконец, начался после нетерпеливого вопроса: «Да что же было?», когда Иван Васильевич говорит: «А было то, что я был сильно влюблен...» и т. д. с последующей характеристикой Вареньки Б. Но потом вдруг (в следующей реплике рассказчика) оказывается, что это как бы не имеет отношения к тому, что хочет рассказать Иван Васильевич. Так прямо и сказано:

«— Каково Иван Васильевич расписывает!

— Да как ни расписывай, расписать нельзя так, чтобы вы поняли, какая она была. Но не в этом дело. То, что я хочу рассказать, было в сороковых годах...»

Из следующей реплики опять выясняется, что «не в этом дело. А дело в том, что во время этой моей самой сильной любви к ней был я в последний день масленицы на бале у губернского предводителя...», и начинается собственно рассказ о бале.

Можно было бы легко показать, что эта «сбивчивость», создающая драматическое напряжение диалога, является самым прямым и естественным подходом к рассказу о бале,

но это увело бы далеко в сторону. Важнее сейчас поставить вопрос — в чем смысл этого диалога? Зачем пужно было Толстому «затягивать» рассказ о бале? К сожалению, исследователи не обратили внимания на этот диалог (как, впрочем, и на заключительные реплики). А вопрос этот чрезвычайно важен. И важен не с «формальной» точки зрения, а для понимания как раз основной идеи, идейного содержания рассказа. Это утверждение могло бы показаться претенциозным, если бы на этот счет не было прямого указания самого автора. Дело в том, что Л. Толстой чуть было не вынес в название рассказа слова, которые и начинают и оканчивают рассказ, — «А вы говорите...» (Рассказ начинается словами: «Вот вы говорите, что человек...» и кончается так: «А вы говорите», — закончил он.)

Диалогическое обрамление рассказа — это вторая загадка. Третья — образ рассказчика. Зачем он? В статье Н. Н. Куроедовой читаем: «То, что рассказ ведется от первого лица, придает ему особую убедительность и достоверность». Конечно же, это ничего не объясняет, потому что десятки убедительных и достоверных рассказов, повестей, романов написаны от автора, а не от первого лица. Непонимание роли рассказчика ведет к обычному ошибочному выводу: «Однако Иван Васильевич считает, что дело не в среде, а в случае. Герой, как и автор, не видит правильного пути борьбы с тем злом, которое он увидел, с тем ужасом, который «вошел» в него».

Ведь если быть последовательным, то придется заявить, что «герой, как и автор», не видел не только пути борьбы со злом, но и самого зла, не видел ничего плохого в палочном наказании солдата. Рассказчик говорит об этом достаточно ясно и откровенно: «Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было — дурное дело? Ничуть».

Не считая увиденное «дурным делом», рассказчик мог бы и не высказываться на этот счет, но Толстому этого было мало, он заставляет рассказчика подчеркнуть это. Повидимому, Толстому нужно было, чтобы герой не возмущался, не протестовал, не указывал бы путей к истине, к добру.

Или, может быть, все это только промахи, «недоработки» Толстого? Нет, известно, что Лев Николаевич был очень доволен тем, как у него получился рассказ. Доволен в то время (рассказ написан в 1903 г.), когда он, зрелый мастер, особенно строго оценивал свои произведения. Рассказ счи-

тается одним из шедевров позднего Толстого. Каждый из этих моментов, начиная с заглавия и кончая образом рассказчика, выделяет, эмоционально усиливает сцену экзекуции. Сцена бала также выделяет последний эпизод. Показательно, что в начальный диалог вынесено все не относящееся прямо к описанию бала и экзекуции, что позволило резко противопоставить эти две сцены.

Все, кто писал о рассказе, отмечали эту контрастную противопоставленность: красивая внешность полковника и его отталкивающий внутренний облик; «мотив мазурки» и «жестокая, нехорошая музыка»; «белое» и «розовое» одной сцены и «черное» другой и т. д. Все это очень важно. Но не только «содержательная» противопоставленность создает драматизм, эмоциональное напряжение последней сцены. Гораздо важнее противопоставленность стилистическая. Сцена экзекуции написана совершенно иначе, в другой тональности по сравнению с описанием бала.

Когда читаешь описание бала, то кажется, что рассказчик здесь не нужен, что все это могло бы быть рассказано и в третьем лице, от автора. Конечно, объективность, нейтральность и в этом случае сохранялись бы. Но это была бы, так сказать, нормальная, обычная объективность. Это соответствует представлению о норме повествовательного стиля. С образом же рассказчика связаны представления об особой экспрессивности речи, о «необъективности». Обычный рассказчик (средний тип) должен был бы не просто рассказывать, но и оценивать, выражать свое отношение к рассказанному. Попросту говоря, он должен «возмущаться». Но рассказчик «бесстрастен». Ожидание нарушено. На этом противоречии между формой рассказывания и стилем повествования и держится описание бала. Здесь можно говорить об актуализации формы.

Весь рассказ — это событие одной ночи. Описаны события строго последовательно. Сцена бала дана человеком, для которого все это — далекое прошлое. Рассказ разворачивается постепенно, а главное — обобщенно. Например: «Бал был чудесный...» — это позднейшая оценка, и не какого-то определенного момента, а всего бала вообще. Есть даже прямые обобщающего характера вставки: «Музыканты уже с каким-то отчаянием усталости, знаете, как бывает в конце бала...»

Время рассказа не совпадает со временем действия. Устанавливается дистанция между прошлым и настоящим

(моментом рассказывания). Это достигается отдельными репликами собеседников в подводящем диалоге, непосредственно в описании с помощью вставных замечаний типа: «Мазурку отбили у меня: препротивный инженер Анисимов — я до сих пор не могу простить это ему — пригласил ее, только она вошла...»; «я обнимал в то время весь мир своей любовью...»; «...в этот вечер был очень неучтив с нею» (с немочкой). Об этом же свидетельствует использование глаголов несовершенного вида, обобщающих многократное повторение: «Она, не смущаясь, через всю залу шла прямо ко мне, и я вскакивал, не дожидаясь приглашения, и она улыбкой благодарила меня за мою догадливость. Когда нас подводили к ней и она не угадывала моего качества...» и т. д.

Эти формы речи восходят непосредственно к рассказчику и связываются с его речевой манерой.

Характер отражения и изображения действительности в сцене «после бала» резко меняется. Происходит деформация объективного стиля рассказчика.

В этой части рассказа меняется характер и функции изобразительно-выразительных средств. Описание бала строится главным образом на определениях. Определения и приложения занимают необычайно много места:

«... во время этой моей самой сильной любви к ней был я в последний день масленицы на бале у губернского предводителя, добродушного старичка, богача, хлебосола и камергера. Принимала такая же добродушная, как и он, жена его в бархатном плюсовом платье, в брильянтовой фетроньерке на голове и с открытыми старыми, пухлыми, белыми плечами и грудью, как портреты Елизаветы Петровны. Бал был чудесный: зала прекрасная, с хорами, музыканты — знаменитые в то время крепостные помещика-любителя, буфет великолепный и разливанное море шампанского».

Важную роль играют эмоциональные определения, эпитеты («восторженное, нежное чувство», «ласковые, милые глаза» и др.). Определения напизываются одно на другое, обычны однородные члены, объединенные парами: «выразить весь свой восторг и благодарность»; «в знак сожаления и утешения»; «все смотрели на нее и любовались

ею»; «вальсировал еще и еще и не чувствовал своего тела». Эмоциональное нарастание выражают также синонимы, включенные в конструкции с союзом «не только... но и».

Всеми средствами выражается определенность, конкретность изображаемого.

Совершенно иные средства использованы в сцене экзекуции. Определения здесь единичны. И это не эпитеты, определения предметны («скользкая дорога», «белые зубы», «солдаты в черных мундирах»). Многие из них употреблены для создания контраста. Контраст в содержании бросается в глаза, и о нем много писали. Но гораздо важнее — контраст функционально-стилистический. Контраст создают не только и даже не столько антонимичные прилагательные («белый» — «черный»), сколько те, на первый взгляд нейтральные, предметные, которые были использованы при описании бала и затем повторяются, но уже в иных условиях, в ином окружении при описании экзекуции: «Это был ее отец, с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами».

Такую же роль играют и повторяющиеся «твердый шаг», «высокая, статная фигура, замшевая перчатка» и др. Контраст может быть усилен и сближением антонимичных прилагательных внутри предложения: «... он своей с и л ь - н о й рукой в замшевой перчатке бил по лицу испуганного малорослого, с л а б о г о солдата...»

Меняется и грамматический характер определений: если в описании бала согласованные определения выражены, как правило, прилагательными, то в описании экзекуции большинство определений выражено действительными и страдательными причастиями: «оголенный по пояс человек», «привязанный к ружьям», «под сыпавшимися ударами», «подрагивающей походкой», «сморщенное от страдания лицо» и др.

Если в описании бала доминируют прилагательные (признак), то в описании экзекуции — глаголы; даже в основе признака часто лежит значение действия. Вместо развернутых несогласованных определений — причастные и деепричастные обороты.

С чем же связаны эти изменения? Они обусловлены изменением точки зрения рассказчика:

«Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его, по направлению гулянья, ч т о - т о б о л ь - ш о е ч е р н о е и услышал доносившиеся оттуда звуки

флейты и барабана... Пройдя шагов сто, я из-за тумана стал различать много черных людей. Очевидно, солдаты.

Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне.

При каждом ударе наказываемый... повторял какие-то одни и те же слова».

Кто это видит «что-то большое черное», «что-то страшное»? Кто слышит «какие-то слова»? Рассказчик. Но не тот, который описывал бал, вспоминал о далеком прошлом. В сцене «после бала» передаются впечатления человека, который непосредственно наблюдает события, сейчас, в этот момент! Вот он видит «что-то черное», это «что-то» приближается, он видит «много черных людей» и чуть позже догадывается: «Очевидно, солдаты»; вот он видит «что-то страшное», затем понимает, что это «человек», а из разговора с кузнецом узнает, что «татарина гоняют за побег» (Ведь с позиции рассказчика давать такой диалог было нелепо. Он просто мог сказать что-то вроде: «Это гоняли татарина за побег». Кстати, в рукописи сначала примерно так и было.)

Сквозь объективно-повествовательный стиль рассказчика прорывается голос непосредственного наблюдателя. Дистанция между прошлым и настоящим здесь минимальна, она поддерживается предшествующим повествованием и тем, что формально рассказчик не изменился, ведь повествование по-прежнему идет от лица Ивана Васильевича. Но говорит уже не человек, для которого изображаемое стало далеким прошлым, которого оно уже не волнует; говорит человек, который все это видит впервые, который еще даже и не знает точно, что происходит.

В обобщенный рассказ о прошлом вдаются формы, связанные с непосредственным восприятием и переживанием. Содержательный контраст усиливается контрастом стилистическим. Создается новая субъективная сфера — герой, непосредственно присутствующий при экзекуции. Изображаемое пропускается через призму его сознания. Соотношение «автор — рассказчик» (сцена бала) осложняется при описании сцены «после бала»: «автор — рассказчик — герой (непосредственный наблюдатель)».

Вместе с тем, разумеется, нет непроходимой черты между образом героя, рассказчиком и автором. Образ автора

является тем центром, который объединяет и соотносит субъективные сферы героя и рассказчика при всех их колебаниях, изменениях и отличиях. Образ рассказчика то ближе к герою, то сливается с автором. Показательно, что в самый напряженный момент при описании экзекуции вставляется несвойственная герою оценка: «Он (наказываемый) не говорил, а всхлипывал: «Братцы, помилосердуйте. Братцы, помилосердуйте». Но братцы не милосердовали...»

В связи с изменением субъектно-семантического плана находится изменение в строении сложного синтаксического целого. Строго последовательный характер описания сменяется описанием «спиральным». Принцип возвращающегося описания и определяет синтаксическое строение фраз. Повторяющееся действие — движение наказываемого и полковника — обрastaет постепенно все новыми подробностями, на которые, следовательно, и переносится центр тяжести.

Сначала просто сообщается: «Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный...»

В дальнейшем то, как вели человека, конкретизируется, и опять параллельно: «И не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный».

Далее, все более и более нагнетая детали истязания, опять как будто то же: «... и такой же удар упал на него с другой стороны, и опять с этой, и опять с той. Полковник шел подле...»

И наконец: «Шествие стало удаляться. Все так же падали с двух сторон удары на спотыкающегося, корчившегося человека, и все так же били барабаны и свистела флейта, и все так же твердым шагом двигалась высокая, статная фигура полковника рядом с наказываемым».

В этих условиях каждая деталь приобретает значительный, почти символический смысл. В сущности та же особенность отражается и в строе отдельных предложений.

В данном случае все эти синтаксические приемы — возвращение и повторение, нагромождение деталей и усложнение синтаксической структуры — имеют одну цель: здесь все подчеркивает ту последовательность, ту постепенность, с которой герой воспринимает события, герой видит их все более точно, все более подробно, все определеннее, и вместе

с тем усиливается его душевное смятение. Так передается картина надвигающегося ужаса.

Особенно очевиден этот лик рассказчика («непосредственный наблюдатель») при сравнении окончательного текста рассказа и черновиков. Известно, что правке подверглась в основном вторая часть рассказа. Что же не устраивало Л. Толстого? В содержательном плане изменений нет. Событие осталось то же, а описано оно различно. Писатель искал способ передачи непосредственного впечатления, всего ужаса происшедшего. И правка изменила «образ рассказчика»:

(печатный текст)

Я стал смотреть туда же и увидал посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный в шинели и фуражке, фигура которого показалась мне знакомой. Дергаясь всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад — и тогда унтер-офицеры, ведущие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед — и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И, не отставая от него, шел твердой подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами . . .¹⁰.

(рукописный текст)

Только когда эти люди поравнялись со мною, я понял, что это было. Привязанный к ружьям человек был прогоняемый сквозь строй, сквозь 300 палок, как мне сказали, бежавший солдат татарин. Все солдаты, вооруженные палками, должны были ударять по спине проводимого мимо них человека. Полковник кричал на людей, которые недостаточно крепко били, и бил их за это, угрожая еще жестоким наказанием. Солдаты взмахивали один за другим палками и ударяли по спине волочимого мимо них человека ...

Влекомый на ружьях человек то откидывался назад, и тогда солдаты со средоточенными, серьезными лицами толкали его вперед; то падал наперед, и тогда те же солдаты удерживали его от падения и медленно вели вперед ...¹¹

Какие же изменения произвел Л. Н. Толстой и с какой целью?

Можно провести несколько сопоставлений. Так, например, бросается в глаза появление в печатном тексте (шесть вместо одного) в выразительных деепричастных оборотов, особенно препозитивных; в двух случаях деепричастие прямо заменяет глагол (падал, удерживали). По-

видимому, можно сопоставить стилистические качества глагола и деепричастия, отметить, что деепричастие, сохраняя глагольность, получает дополнительно качественные значения. Можно обратить внимание и на другие отличия деепричастия и глагола. Однако все замечания такого рода, хотя и относятся к рассказу Толстого, неизбежно оказались бы в плане изучения общелитературной, а не художественной речи. Одно лишь сравнение глагола и деепричастия не позволяет ответить на вопрос: почему в данном случае Толстой деепричастия предпочел глаголам? Необходимо проанализировать и другие изменения.

Но связаны ли вообще отдельные изменения текста друг с другом, например нагнетание деепричастных оборотов и устранение указания на 300 палок? Или эти изменения не зависят одно от другого?

Рассмотрим подробнее правку Толстого. Интересны обозначения действующих лиц. Солдат-татарин, которого прогоняли сквозь строй, назван как будто везде одинаково — «человек». В рукописи это слово находится в препозиции, в печатном тексте оно расположено после определяемого слова, но тем заметнее разница. В рукописи слово **человек** лексически опустошено, оно выступает в обобщенно-местоименном значении, близком к значению слова «лицо» в официально-деловом стиле. Основной смысл словосочетания выражается не им, а определением-причастием.

Слово **человек** в тексте употребляется как точное обозначение того, что было описано раньше, — «что-то страшное, приближающееся ко мне». То, что слово **человек** выступает здесь в своем основном словарном значении, доказывается возможностью употребления его в именном сказуемом и без определений: «Приближающееся ко мне был ... человек...» Происходит «узнавание».

В печатном тексте слово **человек**, появившись однажды, больше уже не встречается, оно выступает в ряду других обозначений: «что-то страшное» — «человек» — «наказываемый». Смену обозначений легко заметить и в отношении других лиц. Так, вначале неопределенное **высокий военный** раскрывается: «Это был **свотец...**»; неопределенное **солдаты** конкретизируется — **унтер-офицеры**. Такая смена обозначений оказывается основой приема узнавания. В рукописи этого нет. Наказываемый везде обозначается как **человек**:

«привязанный к ружьям человек»; «проводимого мимо их человека»; «волочимого мимо них человека»; «влекомый на ружьях человек». Нет иного обозначения даже там, где его можно было ожидать. Так, когда уже сказано, что ч е л о - в е к — это «бежавший солдат татарин», все равно неизменно повторяется «человек» с определяемыми словами. Ср., также «безразличное» употребление: «эти люди» — «все солдаты» — «полковник кричал на людей» — «солдаты взмахивали» — «солдаты толкали» — «солдаты удерживали».

Субъективизм восприятия и прямо подчеркнут: в рукописи «я» рассказчика находится вне описываемой картины, не является ее деталью; в печатном тексте вдвинуто в изображаемое: приближающееся к о м н е (дважды), (фигура) показалась м н е знакомой, наказываемый... подвигался к о м н е (в рукописи просто: *вели вперед*).

При переработке текста Толстой устраняет все, что создавало объективизм, деловитость тона. Он устраняет цифры, точное указание на количество ударов, которое должен был получить бежавший солдат («сквозь 300 палок»), указание на источник сведений («как мне сказали»); вместо детализированного «ударять по спине» появляется «неточное» «под сыпавшимися... ударами». Большую деловитость и объективизм создает расчленение действия, достигаемое употреблением однородных сказуемых: «полковник кричал... и бил...», «солдаты взмахивали... и ударяли». Вместо обобщенного сообщения о том, что «солдаты... должны были ударять...», конкретно описано, как это происходило. Обобщенность описания подчеркивают в рукописи местоименные («в с е солдаты») и наречные слова («солдаты взмахивали о д и н з а д р у г и м...»). Всего этого в печатном тексте нет.

В рукописи все описание оказывается как бы иллюстрацией, раскрытием смысла начальной фразы этого отрывка: «... я понял, что это было».

Итак, на первый план (на место обобщенного рассказа о прошлом) выдвигаются формы, связанные с непосредственным восприятием и переживанием героя (точнее, рассказчика-героя). Какой эффект при этом достигнут?

В. В. Виноградов писал: «Изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистический «тон» и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа

и именно благодаря ей, возрастает «объективная» точность, достоверность изображения»¹².

Чередование разных стиливых пластов в литературном произведении отражает изменения в структуре «образа автора». Но стилистические колебания у мастеров слова не разрушают целостность произведения. Важно видеть, что при всех этих изменениях сохраняется единство авторского отношения к изображаемому. Постараемся это показать на примере романа И. А. Гончарова «Обломов».

Художественный образ и стиль (О романе И. А. Гончарова «Обломов»)

Писатель живо представляет человека, образ которого создает. Известно, например, что Достоевский, Тургенев, Чехов ясно «видели» своих героев; Писемскому его образы не давали заснуть; Гофману его персонажи казались настолько реальными, что он просил жену быть рядом, когда он пишет; Л. Андреев сам подражал манерам, привычкам созданных им лиц; когда Диккенс описал смерть ребенка в «Домби и сыне», он от волнения не мог уснуть и всю ночь ходил по улицам со слезами на глазах; Флобер, изображая сцену отравления Эммы Бовари, испытал все признаки отравления — вкус мышьяка во рту, реакцию желудка, его мучила рвота.

Образы, созданные большим писателем, и нам кажутся яркими, живыми, настолько живыми, что мы иногда забываем, что это образы. И мы начинаем судить о них, как о реальных личностях, разбираем их характеры и поступки так же, как действия наших друзей и знакомых. Но художественный образ, как бы значителен он ни был, всегда является только деталью в общей картине, только одним из средств выражения художественной идеи писателя. Вырвав образ из общего контекста, мы нередко не можем выпутаться из противоречий.

Много споров вызывал и вызывает образ Обломова. Одни авторы пособий и учебников оценивают его отрицательно: Обломов — лентяй, эгоист, безразличен ко всему, это человек бесхарактерный, безвольный, не умеющий ничего делать. Другие считают Илью Ильича человеком скорее положительным. Так, в школьном учебнике «Русская литература» А. А. Зерчанинова и Д. Я. Райхина, по ко-

торому училось не одно поколение школьников, читаем: «Обломов — человек со многими положительными качествами, способный вызвать искреннюю симпатию окружающих». Действительно, все главные герои романа отзываются об Обломове чуть ли не восторженно, высоко ставят его честность, порядочность, доброту. Сторонники Обломова считают, что автор, положительно относясь к герою (пишут о «сердечном снисхождении и симпатии автора к своему герою»), разоблачил и осудил не Обломова, а обломовщину. Третьи говорят о «двойственности авторской оценки Обломова». Первым идею о «двух Обломовых» развивал А. В. Дружинин.

Но сам И. А. Гончаров отмечал цельность образа и его «верность характеру»: «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед... Работа, между тем, идет в голове, лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться.

Мне, например, прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова — в себе и в других — и все ярче и ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека — и пока этого инстинкта довольно было, чтобы образ был верен характеру».

В основе противоречивых суждений, противоположных выводов лежит один и тот же материал. Обращаясь к роману, мы видим, что обе точки зрения могли найти в нем обоснование. В самом деле, вот Обломов требует человечности, призывает: «Протяните руку падшему человеку, чтобы поднять его...», а через несколько страниц с барским высокомерием отчитывает Захара за сравнение с «другими», глумится над «голюю окаянной», т. е. над «человеком необразованным», которого «нужда мечет из угла в угол». Подобных сопоставлений можно провести немало.

Как же рисует И. А. Гончаров Илью Ильича Обломова? Какие языковые средства использует? Просмотрев те места (особенно в первой части), где автор характеризует Обломова, мы замечаем частое использование лексики книжной, высокой, торжественной.

Вот И. А. Гончаров рассказывает о том, что Обломов, которому не понравилось «ежедневное хождение в долж-

ность» (а был он мелким чиновником, коллежским секретарем), бросил службу. Но писатель не говорит «бросил службу», он констатирует: «Так кончилась — и потом уже не возобновлялась — его государственная деятельность». Рассказывая о том, что Обломов не любил читать, что «серьезное чтение утомляло его», автор заключает: «Мыслителям не удалось расшевелить в нем жажду к умозрительным истинам». Обломов не умел и не любил трудиться, зато «сгорал от жажды труда». О герое, который с трудом кончил учебное заведение, который «волей-неволей проследил курс наук до конца», читаем: «Так совершил свое учебное поприще Обломов. То число, в которое он выслушал последнюю лекцию, и было геркулесовыми столпами его учености...» Затем мы узнаем, что Обломов вернулся в деревню, так ничему и не научившись: «... И он воротился в свое уединение без груза знаний...» Что же он делал в деревне? А ничего, как известно: ел, спал, мечтал, лежал на диване. Но автор, показывая нам все это, говорит о другом: «Что же он делал? Да все продолжал чертить узор собственной жизни. В ней он, не без основания, находил столько премудрости и поэзии, что и не исчерпашь никогда без книг и учености».

Итак, сначала «учебное поприще», затем «государственная деятельность», притом же «жажда к умозрительным истинам», «жажда труда», бездна «премудрости и поэзии», а если взять другие примеры, то и «горизонт деятельности», «огонь жизни», «простирает ученые стремления», «наслаждения высоких помыслов» и т. п.

Так можно было бы характеризовать идеальную, деятельную патуру. В отношении же Обломова это убийственная ирония, острая сатира. Смысл высокого, положительного обозначения все время разрушается показом действительных фактов, действий, суждений героя. Контраст «обозначающего» и «обозначаемого», контраст высокого обозначения и низкой реалии, контраст «слова» и «факта» проводится И. А. Гончаровым последовательно. В отдельных местах контраст особенно резок. Естественно, что это могло быть достигнуто усилением патетического, возторженного тона даваемой характеристики, т. е. нагнетением экспрессивной, стилистически окрашенной лексики и фразеологии. Такова, например, характеристика: «Ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в

глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал неизвестные, безыменные страдания...

Случается и то, что он исполнится презрения к людскому пороку, ко лжи, к клевете, к разлитому в мире злу и разгорится желанием указать человеку на его язвы, и вдруг загораются в нем мысли... вырастают в намерения, зажгут всю кровь в нем... намерения преобразуются в стремления...»

Посмотрите, как густо накладываются эмоционально-экспрессивные краски: во-первых, книжно-риторическая, высокая лексика и фразеология («наслаждения высоких помыслов», «бедствия человечества», «испытывать страдания», «исполниться презрения», «разгореться желанием», «загораются мысли», «вырасти в намерение», «зажечь кровь», «указать человеку на его язвы»), фразеология по преимуществу метафорическая; во-вторых, эпитеты: «высокие помыслы», «человеческая скорбь», «неизвестные, безыменные страдания», «разлитое зло», «сладкие слезы» и другие выразительно-изобразительные средства, например находящееся здесь же сравнение («... загораются в нем мысли, ходят и гуляют в голове, как волны в море...»), не говоря уже о ритмико-интонационной организации всего отрывка.

Напряжение нарастает. И как же оно разрешается? «...Мысли... вырастают в намерения... намерения преобразуются в стремления (выразительно даже это двоеточие — читатель ждет результата, реакции героя.— В. О.) он, движимый нравственную силою, в одну минуту быстро изменит две-три позы....»

Такой же неожиданный переход, такой же контраст между патетическим описанием «внутренней вулканической работы пылкой головы» и реакцией, действием (вернее, бездействием) героя находим и в других случаях¹³.

Например, И. А. Гончаров много раз напоминает о том, что Обломов «несколько лет неутомимо работает над планом» (реконструкции имения). Как же проходит эта напряженная работа, где Обломов «сам творец и сам исполнитель своих идей»?

«Он, как встанет утром с постели, после чая ляжет тотчас на диван, подопрет голову рукой и обдумывает, не щадя сил, до тех пор, пока, наконец, голова утомится от тяжелой работы и когда совесть скажет: довольно сделано сегодня для общего блага.

Тогда только решается он отдохнуть от трудов и пере-

менить заботливую позу на другую, менее деловую и строгую, более удобную для мечтаний и неги».

Выразительно здесь сопоставление антонимов: «как встанет... тотчас ляжет»; разнообразие указаний на характер активной деятельности: «не щадя сил», «тяжелая работа», «утомится», «отдохнуть от трудов»; использование книжной лексики и фразеологии: «совесть скажет», «общее благо», «обдумывать», «труды», «мечтания», «нега».

Ср. также: «В горькие минуты он страдает от забот, перевертывается с боку на бок...» и многие другие подобные моменты ¹⁴.

Роман пронизан иронией. Но не противоречит ли этот вывод распространенному представлению о стиле, художественной манере И. А. Гончарова как о способе изображать жизнь спокойно, объективно, бесстрастно?

Н. А. Добролюбов в замечательной статье «Что такое обломовщина?» так характеризовал писательскую манеру И. А. Гончарова: «... Спокойствие и полнота поэтического мирозерцания. Он ничем не увлекается исключительно или увлекается всем одинаково. Он не поражается одной стороною предмета, одним моментом события, а вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления и тогда уже приступает к их художественной переработке. Следствием этого является, конечно, в художнике более спокойное и беспристрастное отношение к изображенным предметам, большая отчетливость в очертании даже мелочных подробностей и ровная доля внимания ко всем частностям рассказа» ¹⁵. Д. И. Писарев также отметил «объективность» тона И. А. Гончарова и решительно осудил за это писателя. В статье «Писемский, Тургенев и Гончаров», напечатанной в № 11 «Русского слова» за 1861 г., критик писал: «Гончаров останется на анализе мелочей потому, что у него нет побудительной причины перейти к чему-либо другому; он холоден, его не волнуют и не возмущают крупные нелепости жизни...» И приходил к выводу о том, что «Обломов» как нравоописательный роман не что иное, как «шлифование подробностей» и даже что «весь «Обломов» — клевета на русскую жизнь» ¹⁶.

Действительно ли Гончаров равнодушно фиксирует происходящее? И каким же образом можно совместить сатиру и протокол? Целесообразно пойти путем анализа конкретных примеров.

В первой части описывается, по словам Н. А. Добро-

любова, как «Обломов лежит на диване», точнее, как он пытается встать с него. Сначала просто сообщается: «Он, как только проснулся, тотчас же вознамерился встать...» Показательно здесь подчеркивание решимости героя: «как только», «тотчас же». И затем дальше: «Так и сделал. После чаю он уже приподнялся с своего ложа и чуть было не встал; поглядывая на туфли, он даже начал спускать к ним одну ногу с постели, но тотчас же опять подобрал ее».

Ср. позже: « — Да, да! — торопливо заговорил Илья Ильич, — сейчас, сию минуту!

Обломов быстро приподнялся и сел на диване, потом спустил ноги на пол, попал разом в обе туфли и посидел так; потом встал совсем и постоял задумчиво минуты две».

Описание как будто бы совершенно объективно, бесстрастно; авторское отношение, кажется, нигде не проявляется. Но внимем в структуру этого описания. Автор сообщает о самом обычном факте. Естественно, каждый человек просыпается утром, встает, умывается, одевается и т. д. Изображая события, в которых участвует герой, писатели проходят мимо таких обычных действий или сообщают о них вскользь. Гончаров же не только рассказывает об этом, он детально описывает. Простое действие, обозначаемое достаточно точно глаголом «встал», расчленяется: «приподнялся» — «сел» — «спустил ноги» — «попал в туфли» — «посидел» — «встал совсем» — «постоял». А в первом из наших примеров еще и дополнительное членение как бы на «полудействия»: «приподнялся» — «чуть было не встал» — «начал спускать» — «спускать одну ногу».

Писатель сосредоточивает особое внимание, придает особую значительность простому действию, подает его «крупным планом». И снова справедливо будет говорить об авторской иронии; создается она здесь противоречием между явлением и структурой его подачи. «Любовное шлифование подробностей» оборачивается едкой насмешкой автора. Беспристрастие не есть бесстрастие. Было бы неправильно думать, что подобная детализация вообще нравится Гончарову, что его привлекают подробности сами по себе. Достаточно сопоставить описание «вставания» в разных частях романа. Там, где показано временное нравственное пробуждение Обломова, никакой детализации этого действия нет.

Вот начало пятой главы второй части: «Теперь или никогда!» — явились Обломову грозные слова, лишь только

он проснулся утром. Он встал с постели...» Ср. дальше: «Встает он в семь часов, читает, посит куда-то книги». В другом месте: «Завтра утром Обломов встал бледный и мрачный...» и т. п.

Отношение автора к изображаемому, кажется, все время меняется. То он откровенно пропизирует, то бесстрастно описывает все детали картины, то как будто восторгается изображаемым. Если то, чем автор восхищается, нам кажется отрицательным, мы относим это к «объективности» или «снисходительности» автора. Но все подобные изменения тона — это различные внешние формы одного и того же «образа автора», одного «угла зрения».

Автор восхищается «невозмутимым спокойствием», царствующим в Обломовке; восхищается тем, как заботились о пище («главная жизненная забота») в Обломовке («Какие телята утучнялись там к годовым праздникам! Какая птица воспитывалась! Сколько тонких соображений, сколько забот и забот в ухаживанье за нею!» и т. п.); восхищается нравами и обычаями обломовцев («Кого где посадить, что и как подать, кому с кем ехать в церемонии, примету ли соблюсти — во всем этом никто никогда не делал ни малейшей ошибки в Обломовке.

Ребенка ли выходить не сумеют там? Стоит только взглянуть, каких розовых и увесистых купидонов несут и водят за собой тамошние матери...

Они отступятся от весны, знать ее не захотят, если не испекут в начале ее жаворопка...» и т. д.).

Все это очень похоже на Гоголя, на его восхищение чиновниками и дамами губернского города в «Мертвых душах». Но только у Гончарова сатира завуалирована, прикрыта «объективным» описанием подробностей. Постараемся показать особенности юмора Гончарова на самом нейтральном предмете, как будто не могущем быть объектом иронии, сатиры, — разберем описание природы, пейзаж, из главы, где дается развернутая характеристика обломовцев, в знаменитом «Сне Обломова».

Глава начинается описанием окрестностей Обломовки, которое выдержано в эмоционально-лирическом тоне. Автор любит природу этого места: «чудный край», «благословенный уголок земли», «мирный уголок», «избранный уголок», «благословенный богом уголок», «ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей». Эта оценка раскрывается собственно описанием, насыщенным тро-

пами — метафорами, эпитетами, сравнениями: «небо там... жмется к земле... чтоб обнять ее покрепче, с любовью»; «река бежит весело, шала и играя...»; «резвые ручьи, под журчанье которых сладко дремлется»; «зима, как неприступная, холодная красавица»; «... но лето, лето особенно упоительно в том краю»; «звезды так приветливо, так дружески мигают с неба»; «дождь ли пойдет — какой благотворный летний дождь»; «солнце уже опять с ясной улыбкой любви осматривает и сушит поля и пригорки; и вся страна опять улыбается счастьем в ответ солнцу...» и т. д.

Можно было бы поверить автору... Но это описание дополняется другим. Писатель показывает нам детали картины. Что же вызывает его восторг? Небольшая «речка», «мелкий кустарник», «искривленный овраг»; «деревенька... в которой... безмолвные избы отворены настежь; не видно ни души; одни мухи тучами летают и жужжат в духоте»; луна, которая «очень походила на медный вычищенный таз», и т. п.

Но больше всего иронию автора выдает сопоставление двух пейзажей: обломовскому пейзажу противопоставляются картины «в швейцарском или шотландском вкусе», «картины, которыми так богато населило наше воображение перо Вальтер Скотта». Ирония создается контрастным сопоставлением этих пейзажей, описание которых дано в одной тональности.

Начиная описание Обломовки, писатель восклицает: «Что за чудный край!» и затем перечисляет те моменты, которые традиционно составляют картину в духе В. Скотта: «Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого, угрюмого». В дальнейшем ирония выступает все более явно, автор рассуждает как бы с позиций обломовцев: «Да и зачем оно, это дикое и грандиозное? Море, например? Бог с ним! Оно наводит только грусть... Сердце смущается робостью...» и т. п. «Горы и пропасти созданы тоже не для увеселения человека. Они грозны, страшны...» и т. п.

Это описание пейзажа нужно автору, конечно же, для разоблачения взглядов, психологии обломовцев; показательно включение элементов диалога — вопросов, восклицаний.

Иронический контраст двух картин поддерживается в дальнейшем сопоставлением отдельных деталей, частных:

«Там надо искать свежего, сухого воздуха, напоенного — не лимоном и не лавром, а просто запахом полыни, сосны и черемухи...»

Если бы было просто сказано: «Сухой воздух напоен запахом полыни», иронии бы не было. Включение экзотических «лимона» и «лавра» разрушает внешнюю объективность повествования.

«С о л о в ь е в тоже не слышать в том краю, может быть оттого, что не водилось там тенистых приютов и роз; но зато какое обилие перепелов!» И продолжение в том же ироническом ключе: «... перепел — птица, уставом в пищу не показанная. Она там у сл а ж д а е т людской слух пением».

Ср. также: «... не водится там ядовитых гадов; саранча не залетает туда; нет ни львов рыкающих, ни тигров ревущих, ни даже медведей и волков... По полям и по деревне бродят только в обилии коровы жующие, овцы bleющие и куры кудахтающие».

Анализ стиля романа «Обломов» выявляет сатирическую направленность писательской манеры Гончарова. Ироническая топальность особенно резко выступает в первой части, она во многом предопределяет восприятие всего произведения.

Сатирическое изображение основывается на сдвиге — семантическом, стилистическом или структурном. Гончаров использовал все эти типы и в чистом виде, и в комбинациях. Но все они применяются им в рамках одного приема. Это и обеспечивает единство авторской точки зрения, единство «образа автора» при довольно значительной амплитуде стилистических колебаний.

Суть приема заключается в следующем: сатирик может разоблачить человека, не любящего читать, временно как бы перейдя на его точку зрения, говоря о том, что от чтения портятся глаза, слабеет здоровье, что лучше бегать и резвиться на свежем воздухе, чем сидеть в помещении, и т. п. При этом сатирик сохраняет тон объективного (а возможно, и восторженного) повествования, подключает семантические или стилистические средства усиления, но читатель вполне понимает замысел автора.

Гончарова часто сопоставляют с Гоголем. Действительно, в их стиле много общего. Но если у Гоголя «видный ми-

ру смех», откровенная сатира, то у Гончарова, так сказать, скрытый смех, смех, прикрытый объективностью.

И образ Обломова необходимо оценивать в общем контексте произведения с учетом того, как он показан автором. Одного стилистического анализа, конечно, недостаточно, чтобы вполне оценить характер героя. Но все же стилистический анализ ведет нас к такому пониманию образа Обломова, которое гениально уловил и показал Н. А. Добролюбов. Приводя слова Штольца об Обломове (в конце романа) о том, что на Обломова «всюду и везде можно положить», что «Обломов не поклонится идолу лжи», что не пристанет к нему грязь, что «это хрустальная, прозрачная душа» и т. д., Н. А. Добролюбов резко возражал: «Но, помилуйте, в чем же на него можно положить? Разве в том, где ничего делать не нужно? Тут он действительно отличится так, как никто. Но ничего-то не делать и без него можно. Он не поклонится идолу зла! Да ведь почему это? Потому, что ему лень встать с дивана. А стащите его, поставьте на колени перед этим идиолом: он не в силах будет встать. Не подкупишь его ничем. Да на что его подкупать-то?... Грязь к нему не пристанет! Да, пока лежит один, так еще ничего, а как придет Тарантьев, Затертый, Иван Матвееч — брр! какая отвратительная гадость начинается около Обломова»¹⁷. Время показало, что из всех персонажей русской классической литературы Обломов едва ли не самый живой. Это оказалось возможным благодаря тому, что Гончаров мастерски изобразил сложный, но цельный и законченный характер.

Таким образом, литературное произведение — это сложная структура, элементы которой упорядочены под определенным углом зрения. Академик Д. С. Лихачев писал: «Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система формы и содержания».

Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения. Художественный стиль объединяет в себе общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он себе ставит»¹⁸.

Диалог — самостоятельная, замкнутая структура. Но диалог и не самостоятелен, диалог входит в повествование, зависит от повествования и обуславливается им. Важно вскрыть основной структурный стержень диалога, но гораздо важнее осознать обусловленность его общим композиционно-стилистическим принципом. Строение диалога во многом определяется строением авторского повествования. Рассматривая диалоги повести, романа, мы обращаем внимание на то, что они очень различны: диалог-спор соседствует с вопросно-ответным диалогом, диалог-характеристика сменяется диалогом-описанием и т. п. Да и по языковому составу диалоги одного и того же произведения нередко различаются: в одном случае может быть использована книжная лексика, в другом — разговорная; в одном синтаксическая структура реплик может быть сложной, в другом — очень простой. Различия бросаются в глаза, труднее увидеть структурное единство. Но о функции отдельных черт, языковых особенностей диалога можно судить, учитывая общий структурный принцип, который организует все диалоги вместе и каждый в отдельности ¹.

Вопрос о диалоге настолько сложен, включает столько разнообразных проблем, что исследователи обычно рассматривают какую-то одну особенность (или «некоторые особенности») диалога. Все виды соотношений (части и целого, бытового разговора и диалога, разных типов и т. п.) пока не изучены ². Затруднения вызваны отсутствием строгих границ и четких категорий. Даже основная единица диалога — реплика — может быть любой и по величине, и по составу, и по функции.

Не ставя перед собой задачи решить все эти проблемы, необходимо все же попытаться охватить диалог целиком, проанализировать его как целостную художественную структуру, обнаружить главный принцип его организации.

Прежде всего в отношении художественного диалога возникает вопрос: в чем вообще секрет его выразительности? Что делает его живым и естественным?

С одной стороны, обычно отвечают: диалог жив и естествен тогда, когда в диалоге проявляется характер, когда диалог движет действие, когда в нем выражается идея, авторская мысль. Но тогда сам собой встает вопрос — зачем писателю диалог? Почему ту или иную сценку он дает диалогически, используя прямую речь? Разве нельзя охарактеризовать персонаж, развивать действие, двигать сюжет, выражать мысли в авторском повествовании, в иных, недиалогических, формах? А главное — это слишком общие ответы, они не вскрывают сам механизм действия диалога. Скажите начинающему писателю, который никак не может естественно передать слова персонажа: «Чего ты мучаешься, все очень просто, сделай так, чтобы в реплике проявился характер — и все будет в порядке». А как это сделать?

С другой стороны, говорят: в литературе все слово и все выражается посредством слова. Естественность диалога достигается с помощью народно-разговорной речи, бытовой лексики и разговорного синтаксиса. Пушкин, Л. Толстой и другие первоклассные писатели подслушивали разговоры простых людей. Но вот П. А. Вяземский как-то заметил: «Пушкин призывал учиться языку просвирен, сам же им редко пользовался».

А. Н. Толстой рассказывал о своих творческих поисках: «Я пробовал заводить записные книжки и подслушивать фразы. Когда я клеивал их затем в ткань рассказа, получалось почти то же, как если бы живописец приклеил к портрету нос, отрезанный у покойника»³.

Разговорные фразы подобрать легко, но живости, естественности не будет. Более того, как уже отмечалось, средства, яркие и выразительные сами по себе, трудно согласовать в художественном ансамбле. В «Станционном смотрителе» Пушкина характер Ваньки создается целиком диалогом, характер мальчика, и притом крестьянского мальчика, выступает явственно, а в речи Ваньки нет специфически крестьянских или детских слов. Единственное диалектное слово «сопелки» («Он выучил меня сопелки вырезать») Пушкин заменяет в окончательном тексте на «дудочки». Яркую народную речь Пушкин вводит в диалоги, не играющие большой роли в композиции повести. Все

такие диалоги (например, диалог Владимира с мужиком в «Метели», диалог с бабой в «Стапционном смотрителе» и др.) у него иллюстративны. Насыщенный просторечием («небось», «вишь» и др.) диалог Акулины с Алексеем в «Барышне-крестянке» — иллюстрация, дополнение Лизиного маскарада. Да и то диалектных слов в нем нет, самое народное — «баишь» — не связано с каким-то определенным говором, общекрестянское. Показав однажды ее речь, Пушкин в дальнейшем уже не дает диалога. Разговор передан косвенно: «Лиза призналась, что поступок ее казался ей легкомысленным, что она в нем раскаивалась, что на сей раз не хотела она не сдержать данного слова, но что это свидание будет уже последним и что она просит его прекратить знакомство, которое ни к чему доброму не может их довести. Все это, разумеется, было сказано на крестянском наречии...»

Постараемся на примере произведений Пушкина показать принципы организации диалога.

Почему же для выяснения общих свойств диалога Пушкин особенно интересен? Да потому, что в нем диалог у Пушкина удивительно традиционен. Например, в прозе («Выстрел», «Метель») это монолог — рассказ персонажа о прошлом, несколько подводящих реплик, несколько как будто «пустых» реплик-восклицаний, даже ремарки однообразны («сказал», «воскликнул», «спросил», «ответил»). У А. Бестужева, например, в «Ревельском турнире» 27 разных глаголов речи в ремарках, тогда как во всех «Повестях Белкина» только десять. Дюжинами встречались такие диалоги до Пушкина, диалог заменял авторское повествование, представляя собой просто чередующиеся монологи, реплика занимала несколько страниц, диалог выполнял повествовательные либо иллюстративные задачи.

У Пушкина все так и не так. Поэтому характер пушкинского диалога легче выявить на фоне предшествующих ему стилистических исканий.

Диалог русской художественной прозы XVIII века

Общий характер диалога определяется в значительной степени тем, какое место занимает проза в литературе того или иного периода. Известно, что в XVIII веке художественная проза находилась на периферии литературы, если

не за ее пределами. В «Кратком руководстве к красноречию» (1747) М. В. Ломоносов правоучительным вымыслом древних противопоставлял бездумные и пустые «французские сказки»: «Французских сказок, которые у них романами называются, в числе сих вымыслов положить не должно, ибо они никакого правоучения в себе не заключают и от российских сказок, какова о Бове составлена, иногда только украшением штиля разнятся, а в самой вещи такая же пустошь, вымышленная от людей, время свое тщетно препровождающих, и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях»⁴.

В этих условиях диалог не мог быть характерологическим, ибо принципиально не отличался от авторского повествования. В этом отношении может быть показательно заявление одного из лучших писателей того времени, Ф. Эмина, в «Предисловии к обществу» в романе «Приключение Фемистокла» (СПб, 1763): «... Не для того в сем моем сочинении изображены гражданския, философическия и прочия разные разговоры, но для той единственно притчины, дабы сообщить публике мои мысли...»

Вся история русской прозы XVIII века — это история структурно-функционального выделения диалога, его обособления от авторского повествования. Писатели стремятся сделать диалог естественнее, живее, занимательнее.

В 70—80 годах XVIII века диалогу уделяется все большее внимание. К тому же многие прозаики, известные зачастую как авторы драматических произведений, во многих случаях оказываются не в состоянии преодолеть драматической инерции и создают нечто среднее между драмой и романом, когда повествование становилось своеобразной развернутой ремаркой, связывающей отдельные сцены между собой. Как раз в эти годы получила большое распространение «театрализованная повесть» (М. Веревкин, В. А. Левшин и др.).

М. Веревкин в «Небылице» (СПб., 1778) вводит очень интересный момент — указание на реакцию, поведение одного из собеседников в словах другого: «... Ты молчишь, дорогая мучительница! Задумываешься, вздыхаешь, очи твои влагою покрываются... Конечно, она плачет, и подымлется вздохами ея грудь...» С «театрализованной повестью» связано и еще одно нововведение — использова-

ние многоточия и черточек⁵ (одной или нескольких) для показа взволнованности персонажа.

Появляются черточки и для отделения реплик друг от друга. Введение (вместо ремарки) тире в диалог русской художественной прозы связано с именем подражавшего Мармонтелю и переводчика его «Нравоучительных сказок» Павла Фонвизина (брата Дениса). В «Известии» (т. е. примечании переводчика) к переводу (1764) П. Фонвизин предупреждал: «В сей книге при описании разговора двух особ слова: «сказал он», «отвечала она», «прервал он» и тому подобныя уничтожаются для сделания повествования живее и стремительнее. Сей способ изображать быстрые речь покажется только труден сперва; но как к тому привыкнешь, то он оказывает дарование хорошаго чтеца; а для лучшаго вразумления в тех местах, где один пересекает речь у другога, поставлены линейки».

Это уже было признаком отделения ремарки от реплики, осознание самостоятельности ремарки, ее выразительных возможностей. Ремарка отрывается от реплики, она оформляется как самостоятельное предложение и предшествует («возвещающая ремарка») реплике: «сказала громогласно таким образом»; «Валерия начинает речь свою таким порядком» и др. — либо следует за ней: «так говорила Краса»; «так ответствовала неоцененная Роза»; «так говорил я сам себе, приведенный в удивление...» и др.

В эти же годы обращается внимание и на стиль реплик. Едва ли не первый намек на социально-типологическую дифференциацию речи персонажей (проблема индивидуализации тогда еще не стояла и не могла стоять) находим в повести В. Левшина «Два брата — соперники»: «Другая девица, сестра первой, смотрела тогда в окно. Каковое действие имела первая на Угрюма, равное произошло между последнею и Невзором, только не приказным слогом, а по-солдатски: то есть без приложения слова «понеже», и несколько живее».

Вообще же (если не считать развившегося уже в самом конце XVIII века приема «языковых масок») подобных различий не существовало. В «Российской Памеле» П. Ю. Львова речь крестьянки даже более изысканна, чем речь ее госпожи. Показательно, что скоро Львову пришлось защищать и оправдывать язык и свойства выводимых им поселян. В предисловии к другой повести — «Роза и Любим» (СПб., 1790) — он писал: «Я уверен, что некоторые

читатели, может быть, скажут и о Петре, отставном солдате, деревенской старухе, матери Розы, то же, что иные говорят о Филиппе, отце Российской Памелы, что я, описывая их свойства, удалился от нашего вкуса и нравов и что у нас нет столь сведущих однодворцев, солдат и стариков.

Я для того всем бедным и пожилым людям, в моих повестях описуемым, хотя людям и непросвещенным, давал свойства людей просвещенных, ведая, что **шужда** и опыты в их состоянии более, нежели в других царствующие, суть такие строгие наставники (к коим ежели присоединится еще и чтение), то не токмо умного изострают, но и глупого соделывают рассматрительным, осторожным, кротким, сведущим в путях жизни человеческой и несколько сокровенным.

Но неужто это значит удалиться от нравов и вкуса, ежели станешь выражать природное суждение, великость души и все неиспорченные здравомыслия сих деревенских жителей не теми только словами, которыми они изъясняются и открывают сии внутренния свои сокровища и которыя многим были бы непонятны; ибо во всяком городе есть не токмо разность в обрядах с другими городами, но даже и в языке? — мне весьма удивительно то, как многие сыны божественной России думать могут, что у нас нет высоких душ, обширных умов, нежных чувствований в людях незнатных, или, простее сказать, в людях низкого состояния!»

При всех изменениях диалогических форм оставалось главное — иллюстративно-повествовательный характер диалога. И эта неразграниченность, однотипность художественных функций диалога и повествования, их одноплановость, естественно не допускала никаких различий между лексико-синтаксическим составом как высказываний персонажей, так и авторского повествования; развитый период, нагромождение сочинительных и подчинительных конструкций, иногда логически и синтаксически разорванных, латино-немецкий порядок слов, «высокая», абстрактно-эмоциональная лексика, часто значительно архаизированная, обычны в репликах героев.

В первой четверти XIX века диалог прозы значительно приблизился к живой речи, но по-прежнему диалогическое развитие протекало в одной плоскости, в одной субъектной сфере. Только на эту плоскость ложились различные узоры, которые и определили формальное разнообразие типов диалога.

Пушкинская реформа диалога была подготовлена всем ходом развития русской литературы и продолжала его. Работа Пушкина принципиально отличается от формально-стилистических нововведений XVIII и начала XIX века: не иллюстрация повествования, а углубление социально-речевой характерологии стало основной задачей диалога. Совсем иной принцип на пути к живости, естественности диалога.

Слово и жест

Каким же путем это было достигнуто? Какие внутренние изменения (при внешней традиционности пушкинского диалога) могли трансформировать диалог? Ответив на эти вопросы, мы тем самым отчасти поймем, в чем вообще секрет выразительности диалога.

Может быть, ответ заключен в формуле А. Н. Толстого. «Искусство диалога идет от виденья жеста...»

«Художественная фраза, — говорил А. Н. Толстой, — появляется как выражение системы жестов. Строя художественную фразу, нужно видеть нечто, если это предмет или движение предметов, нужно эмоционально ощущать нечто, если это идея, понятие, чувство»⁶

Это целая концепция, хотя, может показаться, и не определенная («нечто»). Как писатель, А. Н. Толстой очень верно схватил суть дела. Он выделяет два типа жестов — безусловный и условный. Безусловный — это жест, прямо выраженный, обозначенный словом, «непосредственный жест, связанный с отношением к реальному предмету». Условный — это жест, спрятанный в слове, нечто тонкое, неуловимое, но несомненно существующее в истинно художественном слове.

Это нечто отметил у Пушкина А. Слонимский⁷, который писал о «Евгении Онегине»: «... Все действие романа разворачивается мимически — в жестах и движениях».

И приводил такие примеры: «Даже второстепенные сцены проникнуты этим красноречивым мимизмом, где каждое движение значительно. Онегин несколько не удивлен, когда к нему утром приезжает Зарецкий.

Тот после первого привста,
Прервав начатый разговор,
Онегину, о с к л а б я в з о р,
Вручил записку от поэта
(Глава шестая, строфа VIII)

Вся эта мимика показывает огромное удовольствие, с каким Зарецкий передает вызов Ленского. Он надеется озадачить столичного героя, но Онегин сразу понимает его намерение:

К окну Онегин подошел
И про себя ее прочел...

И затем:

О б о р о т я с ь без лишних слов,
Сказал, что он *всегда готов*.

(Строфа IX)

Озадачить Онегина оказалось не так-то легко. Здесь целая мимическая сцена».

Это достаточно обычные случаи, когда автор прямо указывает на жест и движение персонажа. Останавливает внимание одно удивительное наблюдение А. Слонимского:

«Прощание Ленского с Ольгой перед дуэлью изображается мимически:

Она глядит ему в лицо.
«Что с вами?»— Так.— И на крыльцо.

(Глава шестая, строфа XIX)

Это «так» не фраза, а чистая мимика, понятная в связи с удивленным взглядом Ольги ему в лицо (он отводит глаза)».

У Пушкина ничего не сказано о поведении Ленского, вообще отсутствует ремарка. Пушкин нигде не говорит, что Ленский «отводит глаза», но А. Слонимский прав.

Таких «реplik-жестов» можно привести немало: характерно начало третьей главы:

«Куда? Уж эти мне поэты!»

(После продолжительной беседы Ленский вдруг порывается уйти.) Или в разговоре о двух сестрах:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что?..

(Ленский резко поворачивается к Онегину; в его взгляде пастороженное недоумение.)

Следовательно, жест может быть не назван автором, а читатель улавливает его из соотношения реплик, а также

других элементов диалога. Этот «условный», внутренний жест, конечно, не всегда может быть точно определен, но он ощущается читателем, и именно благодаря такому построению диалога, такому взаимодействию реплик возникает диалогическое напряжение, создается выразительность, живость диалога.

В качестве примера рассмотрим обычный диалог (где нет однословных реплик, «реплик-жестов»), разговор Онегина с князем:

«Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послом испанским говорит?»
Князь на Онегина глядит.
— Ага! давно ж ты не был в свете.
Постой, тебя представлю я.—
«Да кто ж она?»— Жена моя.—
«Так ты женат! не знал я ране!
Давно ли?»— Около двух лет.—
«На ком?»— На Лариной.— «Татьяне!»
— Ты ей знаком?— «Я им сосед»...

(Глава восьмая, строфы XVII—XVIII)

Кажется, что это обычный вопросно-ответный диалог. Встретив впервые Татьяну в свете, Онегин вспоминает «забытые черты». Он спрашивает о ней у князя, который отвечает, что это Ларина, его жена. При этом выясняется, что Онегин «им сосед». Князь подводит к жене «родню и друга своего». Вот как будто и все содержание этой сцены. Но откуда взволнованность и напряженность, драматизм диалога? Присмотримся внимательнее к этому небольшому разговору. Увидев Татьяну, Онегин не верит своим глазам, мысль его начинает метаться:

«Ужели» думает Евгений:
Ужель она? Но точно... Нет...
Как! из глуши степных селений...»

Наконец он решается проверить свою догадку. Но ему не просто это сделать, прежнее не прошло для него бесследно. В его душе смятение. Он уже не «стоит безмолвный и туманный», равнодушный к мельканию чужих лиц. Нет, теперь «неотвязчивый лорнет он обращает поминутно» на

Татьяну, «законодательницу зал». Татьяна или нет — вот что мучит Онегина. Его вопрос к князю как бы притор-можен повторенною просьбою, выдает его нерешительность:

«Скажи мне... не знаешь ты...»

И затем:

«Кто там в малиновом берете...»

Он боится спросить прямо, он избегает даже общего обозначения Татьяны (типа: «кто эта женщина» и т. п.), а называет только второстепенные признаки. Он маскирует (и тем самым выдает) свою заинтересованность: он спрашивает об этой женщине как будто не потому, что она произвела на него столь сильное впечатление, не потому, что она привлекла его, а потому якобы, что она говорит с испанским послом. В ответной реплике, однако, нет ответа на вопрос. Она в иной плоскости, в сфере князя. Как правильно отметил А. Слонимский, восклицание —

— Ага! давно ж ты не был в свете...

выражает гордость и самолюбие мужа прекрасной женщины. Князь понимает вопрос Онегина по-своему и рад угодить:

Постой, тебя представлю я...

Князь доволен, что Татьяна произвела впечатление даже на скучающего Онегина. Но тому другое нужно, ему не терпится проверить, Татьяна это или не Татьяна. Поэтому реплика князя вызывает резкую реакцию Онегина:

«Да кто ж она?»

Выразительность этого вопроса заключается в том, что он наполовину (два слова из четырех) состоит из средств экспрессивного усиления (частица «ж» и присоединительный союз) при отсутствии знаменательных слов.

И вдруг инверсивно выделенный короткий ответ: — «Жена моя». И хотя это в самом деле ответ на вопрос «Кто там...», но ответ лишь отчасти, поскольку он не вышел еще из сферы князя, движется в той же плоскости, что и первая реплика князя. Ведь Онегин желает удостовериться в другом, что и отразит позже его вопрос — «На ком?»

Таким образом, вопросно-ответная форма разрушается изнутри: ответная реплика не просто соотносится с вопросом; вторые реплики героев соотносятся с их же первыми. Происходит скольжение по разным, но активно взаимодействующим плоскостям.

И когда на вопрос «На ком?» князь отвечает «На Лариной», второй план, сфера сознания Онегина, наконец выступает открыто в его неожиданном признании: «Татьяне!»

Диалог строится на противоречивом взаимодействии реплик, каждый из героев как бы понимает реплики по-своему, вкладывает в них несколько иной смысл.

Князь подводит Онегина к Татьяне.

...Она спросила,
Давно ль он здесь, откуда он
И не из их ли уж сторон?

Контраст потрясенного Онегина и внешне спокойной Татьяны выражен сильно. Пушкин приводит слова Татьяны, не выделяя их, как бы мимоходом: вопросы даны подряд, просто сообщается, о чем она его спрашивала, содержание ее реплик. Ср. позднейшее замечание:

Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?

Так уже сами формы (прямая — косвенная речь) резко усиливают противопоставленность двух героев. Невозможно без сильнейшего искажения смысла сцены изменить форму передачи разговора, т. е. дать слова Онегина косвенной речью, а вопросы Татьяны — прямой⁸.

Такая же семантико-стилистическая двуплановость реплик подчиняет себе всю структуру заключительного и содержащего развязку диалога в поэме «Домик в Коломне»:

Обедня кончилась; пришла Параша.
— «Что, маменька?» — «Ах, Пашенька моя!
Маврушка...» — «Что, что с ней?» — «Кухарка наша...
Опомниться досель не в силах я...
За зеркальцем... вся в мыле...» — «Воля ваша,
Мне право ничего понять нельзя,
Да где ж Мавруша?» — «Ах, она разбойник!
Она здесь брилась!.. точно мой покойник!»

Содержание можно передать так: Параша расспрашивает мать о причине ее расстройства, но на ряд вопросов Параша следуют лишь бессвязные объяснения, из которых до самого последнего момента «ничего понять нельзя». Но диалог не сумма реплик, а смысл его извлекается не из суммы слов, но из их связей и взаимоотношений как между собой внутри диалога, так и с предыдущим изложением, авторским повествованием. Резкое включение диалога усиливает драматизм ситуации. Параша входит и сразу видит: что-то случилось («Что, маменька?»). Следующая реплика Параша после восклицания матери, из которого ясно, что случилось нечто с «Маврушкой», звучит взволнованно (показательно повторенное «что»). Подобно тому как вторая реплика Параша соотносится с ее первой репликой (а не столько с предшествующей репликой матери), вторая реплика матери соотносится с первой ее репликой. Примечателен параллелизм:

в репликах Параша

«Что, маменька?»

«Что, что с ней?»

в репликах матери

«... Маврушка... »

«Кухарка наша... »

Реплики каждого из персонажей продолжают одна другую.

Ясно, что волнение Параша вызвано упоминанием имени «Маврушки» матерью. Контраст усилен третьей репликой Параша: «...Да где ж Мавруша?» (Показательно противопоставление форм имени.) По-разному Параша спрашивает все об одном и том же, она упорно добивается ответа о судьбе кухарки. Поэтому она и не улавливает связи в словах матери. Ведь ее интересует происшествие в определенном плане: раскрылся обман или нет — вот чего она опасается. Эта заботливость ее о кухарке (а не о матери) и вызывает злую реакцию старушки («Ах, она разбойник!»).

Важной особенностью таких диалогов оказывается противоречивость и разнонаправленность реплик, отсутствие не только прямых, формальных показателей их связи, но и очевидное движение реплик по двум разным плоскостям, разным сознаниям. Хотя все реплики Параша вопросительны, нельзя говорить о вопросно-ответной форме диалога, ибо нет ни одного прямого ответа на вопрос. Старушка понимает вопросы дочери по-своему, поэтому и от-

вет идет в другом плане, мимо цели. Налицо лишь отдельные точки соприкосновения. Такое противоречивое построение помогает выявить разные субъектные сферы, что и воспринимается как реакция, жест персонажа. Все время при внешней стройности диалога создается своеобразное взаимное непонимание, происходит как бы недоразумение.

Эту особенность пушкинского диалога великолепно почувствовал А. Слонимский. Анализируя разговор Татьяны с няней в третьей главе «Евгения Онегина», он писал: «Книжным мечтам Татьяны противопоставляется трезвая правда «простонародной» няни. Рассказ няни о своем замужестве служит как бы ироническим опровержением идеальных понятий, заимствованных Татьяной из французских сентиментальных романов:

...«Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?»
— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слышали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь...
(Глава третья, строфы XVII—XVIII)

Характерен этот вопрос, обращенный к няне: «Была ты влюблена тогда?» Так может спрашивать именно только «барышня с французской книжкой в руках». И няня вполне естественно заменяет сентиментальное «влюблена» (французское *amoureuse*, связанное с семантикой французских романов) русской реалистической «любовью». Этим самым вопрос Тани переносится в прозаическо-бытовой крестьянский план. Речевая сфера Татьяны сталкивается с речевой сферой няни: получается нечто вроде комического недоразумения...»⁹

В примечании к этой строфе Пушкин рассказал такой анекдот: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж?» — «По страсти, родимый, — отвечала она. — Приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить». В старину свадьбы как суды обыкновенно были пристрастны».

Очевидно, Пушкина сильно занимали возможности подобного каламбурного разговора. Однако такой диалог (в стиле А. Бестужева) разрушал бы логику характеров и

был чужд стиливой структуре романа. Каламбурность же стала средством усиления субъектно-стилистической противопоставленности.

В. В. Виноградов отметил, что основным приемом, который используется Пушкиным при создании диалога, является «прием несоответствия с формами театральной изобразительности; принцип контраста между стилем реплик и экспрессией мимики, жеста персонажа»¹⁰.

Столкновение речевых сфер

В диалогах «Барышни-крестьянки» народный характер в одном случае создается включением народной речи (Акулина), в другом — без такого включения (Настя), экспрессивность речи создается литературным просторечием. В первом случае диалог иллюстративен, во втором характерологичен. Характерологичность достигается особым построением диалога. Это строение определяется целями, которые ставит перед собой автор. К чему же стремился Пушкин? (Конечно, к правдивости, реалистичности и т. п., но попытаемся дать ответ не в общем плане, а в плане диалогической техники.)

По-видимому, Пушкину важно было объяснить завязку, показать, как рождается идея Лизино маскарada, как и почему барышня решила превратиться в крестьянку. Вывод должен быть предельно закономерным и естественным. Этого невозможно достигнуть через авторское повествование, авторские объяснения, ибо они несут с собой элемент практического смысла, рассудочности, логичности. А если уж так говорить, то решение стать крестьянкой, чтобы сблизиться с Алексеем, было для Лизы бесперспективным, необдуманным. Хорошо, что развязка удачна, но ведь она и случайна. В жизни так поступать не стоило. У нее были десятки способов познакомиться с Алексеем.

Но дело не в этом. Нас интересует то, как справился Пушкин с главной трудностью, как удалось ему превратить монолог — рассказ Насти — в живой, напряженный диалог.

Пушкин и этот диалог строит на резком противопоставлении двух субъектных сфер, на принципе противоречивого взаимоотношения реплик. Грубо говоря, Настя хочет рассказать о себе, себя поставить в центр рассказа, в то

время как Лиза все время стремится повернуть разговор так, чтобы центром стал молодой Берестов. Только Берестов ее и интересуется, а все остальное, все «подробности» ей кажутся поэтому лишними. («Ах, Настя, как ты скучна с вечными своими подробностями!»), тогда как для Насти они-то являются основным в рассказе. «Комическое недоумение» начинается буквально с первой реплики.

Когда вечером, входя в комнату, Настя говорит Лизавете Григорьевне, что она «... видела молодого Берестова; нагладелась довольно; целый день были вместе», то двусмысленность этой фразы вызывает недоуменный вопрос Лизы «Как это?» и затем повторенное приказание: «Расскажи, расскажи по порядку». Настя соглашается: «Извольте-с...» Иллюзия «взаимопонимания», совпадения двух планов быстро разрушается. Рассказ Насти: «... пошли мы, я, Анисья Егоровна, Ненила, Дунька...» (Строгий иерархический порядок создается уже самими формами имен: называние по имени и отчеству, затем нейтральная форма имени, в конце — пренебрежительная; в черновике сначала было перечисление: «Анисья Егоровна, мама, Ненила».) Казалось бы, безразлично, кого и в какой последовательности перечислить (эти лица в повести вообще не появляются), но для Пушкина даже форма имени и порядок следования играют важную структурно-стилистическую роль. И понять смысл каждого отдельного элемента можно только в структуре целого. Вот почему нельзя анализировать какие-то особенности диалога изолированно: сначала лексику, потом синтаксис, сначала реплики, потом ремарки и т. п. Например, забегаая вперед, можно заметить, что Настя так характеризует Берестова: «бешеный». Рассматривая только лексику диалога, можно сказать, что слово «бешеный» означает «горячий», «страстный», «необузданный»; можно сказать, что это слово разговорно-просторечное; можно сопоставить его с синонимичными ему словами: «буйный», «неистовый», «безудержный», но все это не объяснит, почему в данном случае Пушкин выбрал именно его. Объяснение может дать анализ диалогической структуры.

Как же реагирует Лиза на рассказ Насти «по порядку»? Она ее обрывает: «Хорошо, знаю. Ну потом?» Противоречивость семантического движения реплик, противоположность субъектных планов подчеркнуты тем, что требование (высказанное Лизой) «рассказать по порядку» появляется

теперь в реплике Насти: «Позвольте-с, расскажу все по порядку».

Течение Настиного рассказа отличается и связностью, и последовательностью. Если из четырех первых реплик Насти устранить «подробности», то получается такой ряд: «пошли мы...» — «вот пришли мы...» — «вот мы сели за стол...» — «вот вышли мы из-за стола...» Но каждая из реплик Насти остается незаконченной, прерывается репликами Лизы. Лиза старается повернуть разговор по своему.

Присутствие Лизы, ее реакция выражается не только прямо, репликами или ремарками (здесь редкими), но и косвенно, отражается в строении реплик Насти.

Например, после реплики Лизы: «Ах, Настя, как ты скучна с вечными своими подробностями!» следует реплика Насти: «Да как же вы нетерпеливы! Ну вот вышли мы из-за стола... а сидели мы часа три, и обед был славный; пирожное блан-манже синее, красное и полосатое... Вот вышли мы из-за стола и пошли в сад...» В этом отходе от основной линии (усиление подробностей) и последующем возвращении к началу (повторение целого предложения) нельзя не видеть реакции Лизы, ее жеста, движения, заставивших Настю отказаться от «подробностей». То, что в предыдущей реплике выражено эксплицитно (открыто, прямо, словами), здесь передано имплицитно (строением реплики, ее лексикой и синтаксисом).

В дальнейшем, когда речь уже зашла о Берестове, противопоставленность двух речевых сфер выступает еще более явно, большую роль при этом играет лексико-стилистический контраст.

На следующий затем вопрос Лизы об Алексее: «Ну что ж? Правда ли, что он так хорош собой?» Настя отвечает подтверждением: «... хорош...» (иллюзия совпадения точек зрения, но чем полнее совпадение, тем сильнее выступает двойственность смысла). Настя не просто повторяет, но и усиливает значение слова «хорош», сопровождая его наречием, обозначающим едва ли не высшую степень качества, — «Удивительно хорош...» Мало того, она еще больше идет навстречу Лизиной мысли, подыскивая другое характеристическое слово: «Удивительно хорош, красавец, можно сказать». Вводное «можно сказать» указывает даже на нежелание далеко отходить от Лизиной оценки. Следующие затем определения «Стройный, высокий...» еще более

маскируют тот факт, что мысль уже в иной субъектной сфере. Тем резче звучит последнее: «... румянец во всю щеку...», вызывающее удивление Лизы: «Право? А я так думала, что у него лицо бледное». Открывается столкновение смыслов (народно-крестьянское и дворянско-романтическое представление о красивом). Снова возникает «комическое недоразумение».

На лексико-стилистическом контрасте строятся и последующие реплики. Например, когда на другой вопрос Лизы об Алексее: «Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив?» Настя, отвечая: «Что вы? Да этакого бешеного я и сроду не видывала», не только исправляет романтическое Лизино представление о «байроническом» соседе, но решительно его ломает. Действительно, можно было сказать как-нибудь иначе — «живой», «оживленный», «веселый», «жизнерадостный», т. е. подобрать любой стилистически пейтральный антоним словам «печален», «задумчив», но только просторечная экспрессия слова «бешеный» окончательно разрушает их смысл.

Обнаружив основной композиционно-стилистический принцип диалогов Пушкина, можно объяснить особенности использования языковых элементов в диалоге, в частности лексические особенности.

Народно-разговорная речь в диалогах пушкинской прозы

Оставаясь в кругу индивидуальной пушкинской стилистики и не рассматривая ряда важных проблем, связанных с историей русского литературного языка, необходимо ответить на вопрос, как, какими способами Пушкин, не прибегая к ярким краскам нелитературного просторечия и диалектной лексики, воссоздает живую народную речь.

Пушкин нашел выход в создании контраста, основу которого составляло противоречивое, двуплановое построение диалога. Противопоставление или сопоставление элементов разных стилистических рядов подчеркивает их различие, их своеобразие и индивидуальные особенности. Разумеется, это противопоставление может принимать разные формы, выполнять разные художественные задачи.

Самым показательным является прямое, открытое противопоставление, каламбурный параллелизм стилистичес-

ки отдаленных синонимических выражений. Такова, например, стилистическая трансформация «важного» замечания Швабрина в «Капитанской дочке»: «— Василиса Егоровна прехрабрая дама,— заметил важно Швабрин.— Иван Кузмич может это засвидетельствовать.

— Да, слышь ты,— сказал Иван Кузмич,— баба-то не робкого десятка».

Подобная словесная игра может приобретать и более широкий размах. Ср. приказание Гринева Савельичу: «...вынь ему что-нибудь из моего платья. Он одет слишком легко. Дай ему мой з а я ч и й т у л у п».

— Помилуй, батюшка Петр Андреевич! — сказал Савельич.— Зачем ему твой з а я ч и й т у л у п? Он его пропьет, собака, в первом кабаке.

— Это, старинушка, уж не твоя печаль,— сказал мой бродяга,— пропью ли я или нет. Его благородие мне жалует ш у б у с о с в о е г о п л е ч а: его на то барская воля, а твое холопье дело не спорить и слушаться.

— Бога ты не боишься, разбойник! — отвечал ему Савельич сердитым голосом.— Ты видишь, что дитя еще не смыслит, а ты и рад его обобрать, простоты его ради. Зачем тебе б а р с к и й т у л у п ч и к? Ты и не напаялишь его на свои окаянные плечища».

Указанный параллелизм может поддерживаться противопоставлением прямая — косвенная речь. Например, в «Дубровском»:

«— Подойди сюда, Маша: скажи ты этому мусье, что так и быть, принимаю его; только с тем, чтоб он у меня за моими девушками не осмелился волочиться, не то я его, собачьего сына... переведи это ему, Маша.

Маша покраснела и, обратясь к учителю, сказала ему по-французски, что отец ее надеется на его скромность и порядочное поведение».

Но чаще встречаются случаи более тонкого противопоставления: очевидный параллелизм разных субъектно-семантических сфер обусловлен не прямыми синонимическими, а сложными, идущими в разных направлениях ассоциативными связями. Так, в очень строго и симметрично построенном диалоге Владимира Дубровского и Антона книжно-деловой характер реплик первого образует своеобразный фон для просторечия реплик кучера: «— Скажи, пожалуйста, Антон, какое дело у отца моего с Троекуровым?

— А бог их ведает, батюшка Владимир Андреевич... Барин, слышь, не поладил с Кирилом Петровичем, а тот и подал в суд, хотя по часту́ он сам себе судия...

— Стало быть, вы не желаете перейти во владение Троекурову?

— Во владение Кирилу Петровичу! Господь упаси и избави: у него часом и своим плохо приходится...»

Чрезвычайно показательна правка этого диалога Пушкиным. Естественно, в репликах Владимира нужно было усилить элемент книжно-деловой, в репликах Антона — просторечный:

В т е к с т е

[Владимир] Какое дело у отца моего

Правда ли, что

[Антон] Барин, слышь, не поладил, а тот и подал

Не наше холопье дело разбирать барские воли

У него часом и своим

В ч е р н о в и к а х

Какое дело у батюшки

Правда, что

Слышно, барин побранился и тот подал

... барские дела

У него и своим порою...

Важно, наконец, отметить те случаи, когда противопоставление подразумевается, когда народная речь (особенности народного восприятия и выражения) проецируется на отсутствующий нейтральный фон. Наиболее яркий пример — рассказ капитанши о дуэли Швабрина: «Швабрин Алексей Иванович вот уж пятый год как к нам переведен за смертоубийство. Бог знает, какой грех его попутал; он, изволишь видеть, поехал за город с одним поручиком, да взяли с собою шпаги, да и ну друг в друга пырять; а Алексей Иванович и заколот поручика, да еще при двух свидетелях! Что прикажешь делать? На грех мастера нет».

Ср. далее (гл. IV): «Я в коротких словах объяснил ему, что я поссорился с Алексеем Ивановичем, а его, Ивана Игнатьича, прошу быть моим секундантом. Иван Игнатьич выслушал меня со вниманием, вытараща на меня свой единственный глаз. «Вы изволите говорить, — сказал он мне, — что хотите Алексея Ивановича заколоть и желаете, чтоб я при том был свидетелем?..»

Употребление народно-разговорной речи в пушкинских произведениях диктовалось не дидактико-натура-

листическими, а художественно-характерологическими задачами. И в диалоге едва ли не самой важной из них оказывается проблема индивидуализации речей персонажей.

Язык персонажей и речевая индивидуализация

В школе обычно, говоря об индивидуализации речей героев, в качестве доказательства приводят отдельные слова и выражения: если персонаж из крестьян, то — народные или диалектные; если из солдат, то солдатские обороты речи и т. п. Но такие примеры подтверждают только социально-типологическую характеристику, а не индивидуально-характерологическую. Вообще такой метод (доказывающий, что крестьянин говорит по-крестьянски, дворянин — по-дворянски и др.) применим только к анализу «языковых масок» и ничего не открывает в реалистической литературе. К сожалению, в этом вопросе еще очень много неясного.

Правда, опорой могут служить глубокие суждения Г. О. Винокура, высказанные им в статье «Горе от ума» как памятник русской художественной речи: «Индивидуализация отдельных образов комедии средствами языка в описанных общих рамках имеет три разных направления. Во-первых, она отчасти сказывается... в самом объеме данных языка, заключающихся в репликах разных действующих лиц...

Другое дело собственно языковая характеристика отдельных сценических образов... В ряде случаев она достигается тем, что данному персонажу придаются свойства речи, в той или иной мере разобщающие его с остальными персонажами, причем принадлежащие ему как нечто постоянное и неременное, сопровождающие его в любом его поступке или жесте. Это такой метод языковой характеристики, который может быть назван методом языковой маски, потому что здесь языком характеризуется персонаж как таковой, самый образ его, независимо от условий действия, в которых он развивается...

Однако существо драматического произведения вовсе не требует того, чтобы отдельные действующие лица

говорили непременно по-своему, не так, как говорят остальные, и имели свою собственную языковую маску. Задача индивидуализации изображаемого, выдвинутая в особенности драмой реалистической, в несомненно большей степени имеет своим предметом не столько портрет персонажа, сколько его характер, как он раскрывается в сценическом движении и в его отношениях к другим персонажам. В этом случае индивидуализация образа средствами языка состоит не в том, что персонажи говорят по-своему и обладают неизменной и им только свойственной манерой речи, а в том, что они говорят соответственно их характеру и положению в ходе сценического действия.

Здесь индивидуализация образа сливается с индивидуализацией сценического положения, и достигается она не применением каждый раз особых специфических средств языка, а только тем, что от случая к случаю одни и те же средства языка даются в новом сочетании, в иной формальной связи, в той комбинации, которая именно данным случаем порождается и оправдывается¹¹.

Таким образом, необходимо, по-видимому, четко различать язык персонажа как совокупность присущих ему лексико-синтаксических элементов и речевую индивидуализацию как специфическую систему отношений этих элементов, особого рода их сочетание и взаимодействие как между собой в структуре диалога или монолога, так и с авторским повествованием.

Как же структура диалога помогает проявиться характеру? Рассмотрим с этой точки зрения диалоги «Станционного смотрителя».

Основу «Станционного смотрителя» образует описание трех приездов рассказчика на станцию. В соответствии с этим симметрично располагаются три главных диалога, одним из участников которых и является рассказчик. Первый диалог знакомит читателя с героями: две реплики — вопрос, ответ — содержат краткую характеристику Дуни, первые сведения о ней («...да такая разумная, такая проворная...»); после него — история блудного сына.

После второго диалога — рассказ о Дуне, третий (как и заключительные диалоги других «Повестей Белкина») дает развязку.

Выразительность «подводящего» к рассказу зрителя диалога заключается в первую очередь в том, что многочисленные смысловые нити связывают его не только с повествованием, но и с первым диалогом, с которым он прямо сопоставлен.

Восприятие второго диалога подготовлено описанием изменений в обстановке и внешности зрителя («...все кругом показывало ветхость и небрежение...» и т. п. и «...как он постарел...» и т. д.), описанием, соотношенным с тем, что увидел рассказчик в первый приезд на станцию. И в диалогах вместо бодрого, словоохотливого зрителя выступает хмурый, неразговорчивый старик. Интересно, как меняется обозначение Вырина: в рассказе о первом приезде — «...закричал с м о т р и т е л ь..., — спросил я с м о т р и т е л я» и т. д.; во второй раз — «...С т а р и к нахмурился», «С т а р и к притворился...» и т. д. Слово «зритель» употреблено только для контраста: «Зритель спал... Это был точно Самсон Вырин; но как он постарел!»

Диалог должен был начинаться, по первоначальному замыслу Пушкина, с вопроса: «Здорова ли твоя Дуня?» И для обычного «подводящего» диалога это нормальное начало: быстрее всего подводит к рассказу о Дуне. Однако подобное начало, выдвигавшее на первый план героиню, в повести, где главным действующим лицом оказывается старый зритель (хотя речь идет все время о Дуне и ее судьбе), противоречило основной художественной задаче. Индивидуальность зрителя, его отношение к дочке, печальная его участь после ухода Дуни воспринимаются так живо именно потому, что оба диалога контрастно сопоставлены.

Уже в первом диалоге слова Вырина «...да такая разумная, такая проворная...» характеризуют не только и не столько Дуню, сколько его самого.

Это подчеркивается повторенным усилением («такая... такая») и пояснением («вся в покойницу мать»), а также всем строем реплики: дело в том, что на вопрос «Это твоя дочка?» точно и полно отвечает первая часть реплики зрителя: «Дочка-с...», а продолжение («да такая...») вызвано другими причинами, т. е. уже такое строение реплики дает дополнительную информацию (в данном случае сказывается отношение зрителя к Дуне); и ремаркой: «...отвечал он с в и д о м д о в о л ь-

ного самолюбия...» Ремарка очень важна. Черновики показывают, как долго Пушкин подыскивал эту ремарку, как тщательно обрабатывал реплику: «а) отвечал он, переписывая мою подорожную; б) отвечал он, начиная вписывать в книгу мою подорожную. Какая же она красавица? — Да-с, отвечал он, улыбнувшись: вся в покойницу мать».

В. В. Виноградов, анализируя эти черновики¹², отметил, что «переписывая... подорожную» и т. п. устраняется Пушкиным, так как обнаруживало несоответствие между официальным занятием зрителя и последующим его отношением к Дуне; деепричастие совершенного вида «улыбнувшись» вносило нежелательный оттенок некоторого лукавства зрителя; двусмысленно звучало также прилагательное «вострая» («Да она же у меня такая вострая, такая догадливая»).

Таким образом, хотя разговор все время идет о Дуне, сфера зрителя оказывается выдвинутой вперед в обоих диалогах. Показательно, что разговор с Дуней не дан вовсе: «...я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости...»

То, что этот диалог, по мысли Пушкина, преодолевал обычную иллюстративность, объясняет также и тот факт, что в нем не нашли места такие, например, фразы: «— (Верите). Поверите ли вы, что с ней и (фельдъегеря) курьеры заговариваются...» «— А давно ли ты хозяйку схоронил? — Да, вот уже четвертый год пошел...» и др.

Если в первом диалоге реплика зрителя «открыта», идет навстречу реплике рассказчика, его ответ значительно более полон, чем того требовал вопрос, то во втором диалоге реплики зрителя «закрыты», подчеркивается нежелание его вести разговор. Показательно, что не только нет ответа ни на одну реплику рассказчика («да» или «нет»; «нет» тоже ответ), но нет даже и соответствующего количества реплик: трем вопросным репликам рассказчика соответствуют лишь две реплики зрителя; отсутствие третьей объясняется, но не мотивируется: «Старик притворился, будто бы не слышал моего вопроса...»

Такое положение отражается и на строении реплик. В первом диалоге — полное совпадение, повтор («Дочка-с!» в черновике было более официально: «Дочь-с», в соответствии с вопросом: «Это дочь твоя?»); в других черновых репликах, не вошедших в окончательный текст, обязатель-

ное утверждение — «Да» и т. д.), а во втором — ни одного совпадающего слова, даже там, где этого можно было бы ожидать; например: «...мы с тобою с т а р ы е з н а к о м ы е» и «...м н о г о п р о е з ж и х у м е н я п е р е б ы в а л о...»; и вместо утверждения (или отрицания) неопределенное «Может статься» и «А бог ее знает». Единственный случай повтора («М о я Д у н я! а бог ее знает») исключен. Он сильно менял всю экспрессию фразы и, выдавая заинтересованность зрителя, нарушал бы контраст двух диалогов.

Как и реплики, ремарки образуют сплошной контрастирующий фон: ср. в первом — «с видом довольного самолюбия», во втором — «угрюмо», «нахмурился».

Этот контраст подчеркнут. Показательно, что замечание «Старик нахмурился» вынесено за пределы ремарки и формально обособлено.

Показательно также обрамление диалогов. В первом Пушкин старательно убрал «сопутствующее» действие: зритель начинает переписывать подорожную после разговора с А. Г. Н.; зато второму предшествует: «Покамест собирался он переписать мою подорожную, я смотрел...» и т. д. и заканчивает: «Старик притворился, будто бы не слышал моего вопроса, и продолжал шепотом читать мою подорожную».

Таким образом, особенность этого «подводящего» диалога в том, что в нем нет никакого «подведения».

В заключительном диалоге переход к рассказу о Дуне сделан незаметно. После утвердительного ответа Ваньки на вопрос: «Знал ты покойника?» естественно спросить, остался ли зритель в памяти других. Сначала Пушкин так прямо и написал: «А помнят ли его...», но это было слишком неопределенно. Нужно было, сохраняя общий и как будто бы неопределенно широкий смысл, быстрее подвести к рассказу о Дуне. Поэтому добавлено: «А п р о е з ж и е помнят ли его» и затем заменяется более экспрессивным: «А проезжие вспоминают ли его?»

Разговорность следующей реплики Ваньки возникла не сразу: книжное «однако заседатель...» заменяется на «разве заседатель...»; книжное «да тому до мертвых дела нет» — на разговорное «да тому не до мертвых»; «ходила на его могилу» — на более разговорное «ходила к нему на могилу».

О самом главном говорится как бы между прочим,

просто «...проезжала барыня...» Подробности, бывшие в черновике, устранились: «заезжала сюда барыня в зеленой карете».

Эти подробности превращали реплику в монолог, создавали неизбежную при этом повествовательность, так как не были вызваны вопросом.

Кроме того, неоправданную многозначительность создавало, во-первых, упоминание о зеленой карете и, во-вторых, глагол «заезжала», выдававший преднамеренность визита. Маленькая на первый взгляд разница («заезжала» — «проезжала») оказывается весьма существенной для данного диалога.

На фоне этого многословного (16 слов), но незначительного и как бы случайного упоминания барыни тем резче падает короткий вопрос рассказчика: «Какая барыня?», подчеркнутый к тому же дополнительно ремаркой «...спросил я с любопытством». Это тем более выразительно, что остальные реплики или сопровождаются нейтральными ремарками, или идут вообще без ремарок. Столь резкий поворот необходим, чтобы вывести диалог на «последнюю прямую»: речь зашла о Дуне, о ее судьбе. Теперь уже, понятно, становятся необходимыми и подробности: «...ехала она в карете в шесть л о ш а д е й, с тремя маленькими барчатами...» и т. д. Это место очень важно, и Пушкин тщательно его обрабатывает: сначала было «с тремя ребятами», это вполне подходящее для крестьянского мальчика замечание неопределенно с точки зрения общей композиции и диалогического задания, ведь автор должен был показать, что Дуня барыня.

Предпушкинский диалог был в сущности монологом: реплики располагались в одной плоскости, каждая последующая добавляла к предыдущей определенную часть информации, однопольным было и последовательное подчинение реплик. Реплики в значительной мере самостоятельны и грамматически почти никак не связаны.

В диалогах Пушкина ни о какой самостоятельности реплик говорить не приходится. Они соединяются не только по смыслу, но и грамматическими средствами: одни и те же лексические единицы повторяются, варьируются от реплики к реплике. Реплики образуют сложную художественную структуру, ни один из элементов которой не может быть устранен, заменен, передан в иной форме. Диалог воспринимается как единое целое. Диало-

гическая мысль движется как бы по спирали, вращается вокруг одного семантического центра, снова и снова возвращаясь к одному и тому же моменту, но уже на ином уровне, углубляя и полнее раскрывая его, освещая с разных точек зрения, с разных сторон. Несколько раз говорится об одном и том же: «Вот летом проезжала барыня... и ходила к нему на могилу». «...Она заплакала и сказала детям: «Сидите смиренно, а я схожу на кладбище»...

— И барыня приходила сюда?..

— Приходила,— отвечал Ванька,— я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго» и т. д.

У Пушкина ни одна из сторон не остается пассивной, обе субъектные сферы активно взаимодействуют. Ответ не только и не просто соотносится с вопросом, но и с остальными репликами; диалог сразу выступает как клубок сложно переплетенных смысловых нитей. Не только ответ относится к вопросу, зависит от него или рождается из него, но и сам вопрос исходит из предыдущего ответа. Вопрос и ответ образуют взаимно-коррелирующую пару. Можно говорить об активизации вопросно-ответной формы.

В диалоге явственно выделяется сфера сознания крестьянского мальчика.

Во-первых, характерное усиление разговорного просторечия, получающего свою значимость только благодаря контрасту с лирическим стилем рассказчика *; «...а он нас орешками и наделяет...!» «..все, бывало, с нами возится...»; «...да ноне мало проезжих»; «...и как ей сказали...»; «...а там барыня пошла в село и призвала попа..» и др.

Во-вторых, в своеобразной манере рассказа, т. е. без установления прямых отношений с предшествующим изложением (не названо даже имя барыни), в прямой,

* Лирическая линия к концу повести значительно усиливается. Показательно, что именно при сообщении о последнем приезде на станцию впервые дается описание пейзажа, выдержанное в мрачных и грустных красках (характерно сгущение эпитетов): «Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев». И далее: «Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом. Отроду не видал я такого печального кладбища».

непосредственной передаче увиденного, без его объяснения, мотивации и т. п.: «... и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала...»; «А барыня сказала: Я сама дорогу знаю»; «Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала...»

В-третьих, в определенной «направленности» рассказа мальчика; грубо говоря, у него вполне определенное намерение — получить пятак, соответственно и освещаются события. Наиболее ярко это проявляется в обогащении особого смысла восклицания «Прекрасная барыня..!» позднейшими замечаниями типа: «И дала мне пятак серебром — такая добрая барыня!..»; «...а мне дала пятак серебром — славная барыня!» И заключительное: «И я дал мальчишке пятак...» и т. д. (Показательно здесь и противопоставление слов «пятак» в репликах мальчика и «пятачок» в словах рассказчика. Сначала и в словах мальчика было — «и дала мне пятак...»; «пятачок серебряный...», что противоречило намеченному противопоставлению двух субъектных сфер.)

Следовательно, анализ «сценического положения» предполагает в первую очередь анализ диалогической структуры.

Зависимость структуры диалога от повествования

Среди рассказов Л. Н. Толстого «Утро помещика» один из самых «диалогичных». Диалоги здесь разнообразны, занимают много места. Можно даже сказать, что весь рассказ построен на диалоге, так как в диалогах сосредоточено действие. Повествовательная часть содержит описание места действия, внешности персонажей и т. п., т. е. представляет собою как бы развернутую ремарку.

Это легко объяснить исходя из содержания рассказа и замысла автора. В рассказе речь идет о том, что молодой добродетельный помещик князь Нехлюдов приезжает в деревню, как он сам говорит, «заботиться о счастье» мужиков. Л. Н. Толстой и показывает нам его в действии, показывает (внешне строго объективно), как Нехлюдов пытается осчастливить мужиков. Он, кажется, все делает для этого, а мужики не понимают и не принимают барских

благодеев. Помещик строит новые благоустроенные («каменные герардовские избы») жилища, а крестьяне ни за что не хотят туда переезжать, хотя их избы готовы вот-вот развалиться; помещик заводит больницу, а крестьяне не идут туда лечиться; помещик устраивает школу, а крестьяне не пускают туда ребятишек и т. д. Одним словом, Толстой показывает (не говорит об этом, а именно показывает), что барин и мужики «говорят на разных языках». «Разные языки» удобнее всего показать в диалоге, где можно сопоставить, столкнуть разные системы мышления и выражения.

В тексте рассказа можно найти и прямые указания на эти различия «субъектных сфер» барина и мужиков.

Ср. «...вся действительность эта была так несообразна со всем воспитанием его, складом ума и образом жизни, что он против воли забывал истину...»¹³

Такое общее суждение как будто мало что доказывает. Но вот целый ряд неясных («чего-то», «почему-то»), неопределенных замечаний непосредственно в ремарках: «Нехлюдов стал было доказывать мужику, что переселение, напротив, очень выгодно для него, что плетни и сараи там построят, что вода там хорошая и т. д., но тупое молчание Чуриса смущало его, и он почему-то чувствовал, что говорит не так, как бы следовало».

Нехлюдов убеждает мужика отдать сына в школу: «...мальчик твой уж может понимать, ему учиться пора. Ведь я для твоего же добра говорю. Ты сам посуди, как он у тебя подрастет, хозяином станет, да будет грамоте знать и читать будет уметь, и в церкви читать — ведь все у тебя дома с Божьей помощью лучше пойдет», — говорит Нехлюдов, стараясь выразиться как можно понятнее и вместе с тем почему-то краснея и заминаясь.

Действительно, речь помещика, кажется, максимально приближена к крестьянской — и лексика, и синтаксис просты, разговорны и даже просторечны: «для твоего добра говорю», «сам посуди», «стать хозяином», «грамоте знать», «все дома лучше пойдет» и др. И тем не менее автор подчеркивает непонимание, смущение собеседников.

Такой комментарий понятен, когда барин говорит на чуждом мужикам книжном языке, когда он патетически изливает свои чувства: «Я говорил вам всем на

первой сходке, что я поселился в деревне и посвятил свою жизнь для вас; что я готов сам лишиться себя всего, лишь бы вы были довольны и счастливы — и я перед Богом клянусь, что сдержу свое слово», — говорил юный помещик, не зная того, что такого рода излияния неспособны возбудить доверия ни в каком, и в особенности в русском человеке...»

Но Толстой указывает и на неуместность даже самых, казалось бы, простых и естественных вопросов и замечаний Нехлюдова:

«— Что, вы уж обедали? — наконец спросил он.

Под усами Чуриса обозначилась насмешливая улыбка, как будто ему смешно было, что барин делает такие глупые вопросы; он ничего не ответил».

Так обозначившиеся расхождения, естественно, резко всего проявились в диалоге. Столкновение разных «субъектных сфер», разных сознаний достигается и семантически, и стилистически.

Непонимание создается, во-первых, логическим несоответствием в разных его формах. Например, Нехлюдов убеждает мужика не чинить избу, а строить заново. Мужик соглашается с доводами, с аргументами барина, но отрицает тезис:

«— Как же из старого? Ведь ты сам говоришь, что все у тебя старо и гнило: нынче этот угол обвалился, завтра тот, послезавтра третий... Ты скажи мне, как ты думаешь, может твой двор простоять нынче зиму, или нет?

— А кто е знает!

— Нет, ты как думаешь? Завалится он — или нет?

Чурис на минуту задумался.

— Должон весь завалиться, — сказал он вдруг.

— Ну, вот видишь ли, ты бы лучше так и на сходке говорил, что тебе надо весь двор пристроить, а не одних сошек. Ведь я рад помочь тебе...

[Иллюзия полного согласия, единства мнений].

— Много довольны вашей милостью... [Кажется, что соглашение достигнуто, но неожиданно следует]; ...Мне хоть бы бревна четыре, да сошек пожаловали...

«Нелогичность» (с точки зрения барина) мужика подчеркивается и в дальнейшем. Вот начало пятой главы:

«— Да я еще хотел сказать тебе, — сказал Нехлюдов, — отчего у тебя навоз не вывезен?

— Какой у меня навоз, батюшка, ваше сиятельство! И возить-то нечего. Скотина моя какая? Кобыленка одна да жеребенок, а телушку осенью из телят дворнику отдал...

— Так как же у тебя скотины мало, а ты еще телку из телят отдал? — с удивлением спросил барин.

— А чем кормить станешь?

— Разве у тебя соломы-то неостанет, чтоб корову прокормить? У других достаёт же.

— У других земли навозные, а моя земля глина одна, ничего не сделаешь.

— Так вот и навозь ее...

— Да и скотины нету, так какой навоз будет?»

Логическую основу диалога раскрывает сам писатель: «Это странный *sercle vicieux*, — подумал Нехлюдов, но решительно не мог придумать, что посоветовать мужику».

Ответы и возражения мужика кажутся нелогичными, но Толстой показывает, что нелогичны они с точки зрения барина; Толстой разнообразно указывает, что у мужика своя логика, что это внешняя нелогичность, которая имеет свой особый, мужицкий смысл.

Вывод о том, что барин и мужик говорят на разных языках, подсказывается читателю не только в его переносном смысле, но и в буквальном. Это особенно очевидно тогда, когда в диалоге противопоставляется лексика литературного языка и диалектная.

Вот характерный пример.

Мужик говорит о своей жене: «...Она точно и от роду х в о р а я.

— Что ты, б о л ь н а? — спросил Нехлюдов у бабы...

— Все вот тут н е п у щ а е т м е н я, да и шабаш, — отвечала она, указывая на свою грязную, тощую грудь.

— Опять!.. Отчего же ты б о л ь н а, а не приходила сказаться в больницу?..»

Общелитературное «больна» обыгрывается двумя его диалектными синонимами: «хворая», «не пускает».

Но особенно выразительны те случаи, когда используются, так сказать, семантические диалектизмы, т. е. диалектные слова, внешне, в «плане выражения», совпадающие с общелитературными, но имеющие иное значение, иной «план содержания». Вот начало приведенного только что диалога: «— ...Намедни и то накатина с потолка мою бабу убила!

— Как убила?» (Барин понимает слова мужика по-своему, в общелитературном смысле: «убить» — лишить жизни; тогда как вся реплика Чуриса насыщена диалектизмами и просторечными словами: «намедни», «нака-тина», «баба», «убила», т. е. сильно ударила).

В ответе Чуриса на удивленный вопрос барина сначала повторяется то же слово:

«Да так, убила, ваше сиятельство...» и затем разъясняется: «...по спине как полыхнет ее, так она до ночи замертво пролежала». Показательно, что и здесь использован такой же диалектизм — «полыхнет».

«Что же, прошло?» На этот вопрос барина Чурис отвечает утвердительно, даже подчеркнуто, с повтором: «Прошло-то прошло...»

И вдруг продолжение реплики вскрывает особый смысл этого «прошло»: «Прошло-то прошло, да все хворает. Она точно и от роду хвора..» и т. д. Ср. аналогичный пример (даже по структуре — переспрос-повтор):

«— ...Невестка с работы и з в е л а с ь...

— Как и з в е л а с ь? — недоверчиво спросил Нехлюдов.

— С натуги, кормилец, как бог свят, и з в е л а с ь... Так и з в е л а с ь в лето, сердечная, что к покрову и сама кончилась...»

Арина далее говорит о своем сыне:

— ...Не иначе, как и с п о р т и л и его злые люди...

— Какой вздор ты говоришь, Арина! к а к м о ж н о и с п о р т и т ь?» Просвещенный князь не может допустить суеверного предположения Арины. Но его риторический вопрос Арина понимает по-своему и отвечает:

«— И, отец ты мой, так испортят, что и навек нечеловеком сделают! Мало ли дурных людей на свете! По злобе вынет горсть земли из-под сле-ду...»

Ср. также просьбу Арины:

«— О б д у м а й ты нас как-нибудь, родимый, — повторила убедительно Арина: — что ж нам делать?»

— Да что же я могу о б д у м а т ь?..

— Кто ж нас о б д у м а е т, коли не ты?..»

Таким образом диалог оказывается удобным для показа противоположности, различия способов мышления и выражения персонажей.

Такую же зависимость структуры диалога от повествования мы видим и в произведении с «образом рассказчика». Например, в повести Пушкина «Метель» сначала изображено бегство героини из дому, затем блуждания Владимира. Говорится попеременно то об одном, то о другом; действие развивается то в одном плане, то в другом. Читатель видит начало одной и другой сцены, но конец ему неизвестен. Конец должен быть необычным, на это все время намекается. Уже в конце второго эпизода: «Владимир... поехал на двор к священнику. На дворе тройки его не было. Какое известие ожидало его!» Это известие пока загадка для читателя, так же как загадочным остается поведение Владимира, его «полусумасшедшее письмо», поведение Марьи Гавриловны и др. И только в конце повести два плана (план Марьи Гавриловны и противопоставленный ему план Владимира — Бурмина) должны сблизиться, совпасть, и тогда-то все объяснится. Повествование (во второй части повести) строится так, что второй план выступает все заметнее. Ср.: «Мать иногда уговаривала ее выбрать себе друга; Марья Гавриловна к а ч а л а г о л о в о й и з а д у м ы в а л а с ь».

Возможное предположение о надеждах, связанных с Владимиром, отбрасывается: «Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов».

Далее второй план, начинающий уже было ясно выступать, маскируется; повествование уводит в сторону, подсказывается возможное объяснение, хотя прямо не говорится ничего: «Память его к а з а л а с ь священной для Маши...» Происходит колебание то в одну, то в другую сторону, поддерживается неясность, загадочность: «...по к р а й н е й м е р е она берегла все, что могло его напомнить... Соседи, узнав обо всем, дивились ее постоянству и с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы».

Ирония явно усиливается, и, направляясь на «соседей» («обо всем» — это меньше, чем известно читателю), снова приоткрывает загадочный второй план.

Появление на сцене Бурмина обостряет восприятие неизвестного, скрытого. Характерно, что «обыкновенной задумчивости» Марии Гавриловны противопоставлено «молчание» Бурмина, причем это сделано с нажимом, выделено использованием сразу разнообразных и лексических, и син-

таксических средств (и повтор, и усиление, и многоточие, и скобки, и инверсия, интонация и др.): «Но б о л е е в с е г о... (более его нежности, более приятного разговора, более интересной бледности, более перевязанной руки) м о л ч а н и е молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение».

Но даже этого усиленного намека кажется Пушкину мало. Риторический ход рассказчицы впервые прямо выдвигает второй план: «Она не могла не сознаться в том, что она очень ему нравилась; вероятно, и он, с своим умом и опытностью, мог уже заметить, что она отличала его: К а к и м ж е о б р а з о м д о с и х п о р не видела она его у своих ног и еще не слыхала его признания?..»

То же происходит с другой стороны: «Она п р и у г о т о в л я л а развязку самую н е о ж и д а н н у ю и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения. Т а й н а, какого роду ни была бы, в с е г д а т я г о с т н а ж е н с к о м у с е р д ц у».

Понятно, почему в момент объяснения «после первых вопросов Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением».

Так подготавливается двуплановое восприятие диалога. Что касается его содержания, то оно без такой подготовки вполне может быть прочитано только в одном плане, и при этом исключается малейшая нелогичность. Все будет ясно, все будет понято, правда, понято неверно по, во всяком случае, логично.

В самом деле, признаваясь в любви, Бурмин сообщает при этом, что женат. Это удивляет Марию Гавриловну. Она просит Бурмина продолжать. Он охотно рассказывает об обстоятельствах своего «странного» вепчания. На вопрос Марьи Гавриловны о последствиях Бурмин ничего не может ответить. Он ничего не знает, ничего не помнит. И тут выясняется, что женой его стала как раз Мария Гавриловна.

Если бы было так, то это был бы обычный вопроспо-ответный одноплановый диалог. Но исчезло бы, конечно, диалогическое напряжение и характерологическая естественность, создаваемая взаимодействием реплик.

Реплики героев явно не равны ни по содержанию, ни по величине, ни по строению, ни по экспрессии. Десятками

встречаются такие диалоги в художественной прозе XVIII и начала XIX веков, диалоги, в которых реплики второго персонажа только внешне разнообразят повествовательный монолог героя (т. е. выражают удивление, восхищение и т. п.) или побуждают к продолжению рассказа.

И в «Метели» длинный рассказ (включая и объяснение) Бурмина прерывается несколькими короткими репликами (восклицаниями или риторическими вопросами), как будто даже совершенно бессодержательными и ничего не говорящими: «Что вы говорите?»; «как это странно!»; «Боже мой!» и т. п. — или прямодвигающими рассказ Бурмина, заставляющими его продолжать монолог: «Продолжайте... но продолжайте, сделайте милость».

Но в действительности традиционная схема разрушается изнутри. Диалог движется по двум взаимодействующим и все время соотносящимся плоскостям. Находящиеся сначала в противоречивых отношениях друг с другом, эти плоскости сближаются и наконец совпадают, противоположность точек зрения исчезает, диалог заканчивается.

Собственно «подводящая» к диалогу реплика, первая реплика Бурмина, не дана: «...потребовал минуты внимания. Марья Гавриловна закрыла книгу и потупила глаза в знак согласия». Так вводится диалог, новая самостоятельная и в известной степени замкнутая часть повести.

«Я вас люблю, — сказал Бурмин, — я вас люблю страстно...» (Марья Гавриловна покраснела и наклонила голову еще ниже.)

Второй собеседник и в дальнейшем все время присутствует.

«Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...» и т. д.

Вся эта реплика Бурмина выдержана в стиле того обычного «романического объяснения», которого ожидала героиня. Изысканность стиля здесь бросается в глаза. Примечательна книжно-романтическая фразеология: «противиться судьбе», «предаваться привычке»: «образ будет мучением и отрадою жизни»: «исполнить обязанность»; «открыть ужасную тайну»; «положить преграду» и др.

Типичны повторы, подхваты, нагнетение однородных членов: «Я вас люблю... я вас люблю страстно...»: «...предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать...»;

«...воспоминание об вас, ваш милый, несравненный образ...»
и т. д.

Инверсия: «судьбе моей», «жизни моей».

Отрицательные определения: «неосторожный», «несравненный», «непреодолимый».

Инфинитив в роли определения: «привычка видеть и слышать...» и др.

К тому же весь отрывок очень ритмичен и укладывается в почти правильный стихотворный размер. Все как будто должно убедить в том, что перед нами обычное любовное объяснение. В том же направлении идет и авторское комментирование: («Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux.»)

Объяснение как будто не только банально, но и формально. Ведь и тот, и другая знали о взаимных чувствах. «Я вас люблю», поставленное впереди, должно бы исчерпать или кончить объяснение. Здесь это тривиальное выражение начинает новую, важную тему. И слова Бурмина не объяснение, а необходимое вступление к его рассказу.

В конце реплики Бурмина сгущается романтическая патетика! «...Но мне еще остается исполнить тяжелую обязанность, открыть вам ужасную тайну и положить между нами непреодолимую преграду...»

Последнее слово этой реплики (и даже весь смысл ее) уже попадает и в сферу сознания Марьи Гавриловны. Планы соприкоснулись, но не совпали: «Она всегда существовала, — прервала с живостью Марья Гавриловна...» (Ремарка здесь чрезвычайно существенна: во-первых, она, указывая на характер произнесения слов, подчеркивает начавшееся диалогическое движение уже в другом плане: занятая приуготовлением развязки самой неожиданной, Марья Гавриловна никак не реагирует на его пышное вступление и, возражая, не отвечает.)

Продолжение этой реплики (после ремарки): «...я никогда не могла быть вашей женою...» (это в сущности конкретизация, уточнение ее начала) свидетельствует о желании Марьи Гавриловны все рассказать, объяснить свое поведение. Но следует многоточие, Бурмин обрывает, перебивает ее. Автор, вероятно, намеренно не говорит о чувствах, о состоянии героини, когда она вдруг слышит: «— Знаю, — отвечал он ей тихо...», но из дальнейшего ясно, что он знает совсем не то, что хотела рассказать героиня.

Грубо говоря, каждый из собеседников старается высказать свое, считая возражения другого несущественными и не вникая в их смысл.

Слово «знаю» как бы заключает в себе два смысла, повернуто в разные стороны.

Иллюзию движения к сфере сознания героини поддерживает и глагол речи в ремарке «отвечал он...» (особенно в сопоставлении с предшествующим «прервала»), и контраст реакции (она — «с живостью», он — «тихо»). Это движение продолжается и после ремарки: «Знаю, — отвечал он ей тихо, — «знаю, что некогда вы любили, но смерть и три года сетований...»

Реплика Бурмина, не успев развернуться, прерывается. Многозначие, смысловая незаконченность, отсутствие сказуемого — сигналы обрыва. А затем обращение к героине: «Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня...» Реплика начинается снова. Это как бы две реплики. Обрыв и начало на этот раз не вызваны ответной репликой, возражением. Нет даже никаких прямых указаний на реакцию собеседницы. Но на фоне противоречивого предшествующего движения реплик в этом изломе реплики Бурмина ясно видна реакция Марьи Гавриловны, ее попытка возразить ведь его «знаю» оказывается не тем, которого ждала она. Ее реакцию можно уловить и в словах Бурмина: «...н е с т а р а й т е с ь лишить меня...»

Желая высказаться, Марья Гавриловна, несмотря на просьбу Бурмина, вновь прерывает его. Теперь перерыв еще более резок, так как фраза останавливается не на относительно законченном смысловом участке, не в конце синтагмы, а сразу после подчинительного союза, который указывает на пропавшее и долженствующее за ним следовать придаточное условное: «...Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня последнего утешения: мысль, что вы бы согласились сделать мое счастье, если бы...»

Собственно, дано только понятие условия, но не раскрыто. Разгадка снова отодвинута, диалогическое напряжение возросло.

Многозначие, прерывистость речи — прием традиционный. Но у Пушкина этот прием не просто знак волнения, он органически входит в структуру диалога, указывает на взаимодействие субъектных сфер. Он указывает и на

реакцию, поведение героини. В данном случае и прямо сообщается о попытке Марьи Гавриловны заговорить: «...молчите, ради бога, молчите. Вы терзаете меня».

То, что эта попытка заговорить была попыткой возразить, отрицать предположение Бурмина о любви к Владимиру (очевидно, это отражала мимика, жесты, движения героини), доказывается тем, что окончание реплики Бурмина звучит как усиленное, повторенное утверждение: «Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но — я несчастнейшее создание... я женат!» И когда Марья Гавриловна восклицает: «Что вы говорите?.. как это странно!», то ясно, что это удивление не только в связи с тем, что Бурмин женат и не знает на ком, но и с тем, что сама она хотела рассказать о том же: «...Продолжайте: я расскажу после... но продолжайте, сделайте милость».

Плоскости сближаются и совпадают. В последней реплике впервые наконец открыто и явно выступает второй план, сфера сознания героини: «...так это были вы!»

«Это была я» было бы в одной плоскости с рассказом Бурмина.

Б. М. Эйхенбаум писал о «Метели»: «Здесь особенно интересно накопление веса к концу. Прием этот не мотивирован ничем — обнажена игра с сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельных, которые к концу внезапно сходятся»¹⁴.

Ремарки отражают движение реплик по разным плоскостям. Так, ремарки к репликам Марьи Гавриловны образуют ряд: «прервала с живостью» — «воскликнула» — «закричала». Особенно выразителен глагол речи в последней ремарке. В момент развязки, в момент наивысшего напряжения появляется вдруг нейтральное «сказала», появляется на фоне и в одном ряду с ремарками, обозначающими постепенное изменение тона, громкости голоса, все большее отклонение от нормального, спокойного. Ремарки несли определенную информацию: отмеченная линия («прервала с живостью» — «воскликнула» — «закричала») заставляла ждать продолжения. Того же прямо требовала и сама реплика (структурно вначале она повторяет предыдущую, но более экспрессивна; укажу хотя бы на удвоение восклицания — «боже мой, боже мой!»). Поэтому Марья Гавриловна тут должна была бы (скажем, у А. Бестужева) не то что «закричать», но «взопить».

Если б появился подобный глагол речи, то, несомненно, это было бы нормальным развитием, продолжением указанной линии. Но такая ремарка ничего не прибавила бы к эмоционально уже и без того очень выразительной реплике, т. е. ослабила бы ее. Судя по рукописям, Пушкин думал было сначала вообще не давать никакой ремарки. Но тогда пропадала выразительность фона. Нужно было дать что-то, что бы разрывало эту нормальную линию. И таким средством оказался предельный нейтральный глагол речи — «сказать».

Таким образом, общий конструктивный принцип определяет характер всех форм и типов речи в художественном произведении. Характер их различен, сами формы нуждаются в типологическом изучении. Но важно понимать язык художественного произведения. Это особый язык, «язык искусства». Очевидно все же, что в основе этого «языка искусства» лежит общий, обычный язык, точнее, особые виды и способы соотношений языковых элементов, строго организованных и подчиненных замыслу автора.

* * *

Художественное произведение может изучаться с разных сторон. Различным может быть и подход к стилю, само понимание стиля. Многое зависит от тех целей, которые ставит перед собою исследователь. Когда же в центре внимания оказывается собственно речевое мастерство писателя, важно отнестись к литературному произведению как законченному, целостному построению, как словесно-художественной структуре. При этом на первый план при стилистическом анализе выступают не только те или иные особенности языковых средств, но их связи и отношения между собою, их роль в структуре «образа автора». Другими словами, стилистический анализ — это выявление конструктивного назначения, функции отдельных элементов.

С. М. Эйзенштейн писал: «Однако именно в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, входящую в это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же базисные принципы будут питать любую

область, проступая в каждой из них своими собственными качественными отличиями»¹⁵.

И основные части (повествование и диалог), и отдельные элементы (лексические, грамматические) организуются этими базисными принципами, сложно соотносясь и взаимодействуя. Характер этого взаимодействия и создает оригинальный, неповторимый стилистический рисунок, язык произведения.

Введение

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 147—148.

² Д. И. Писарев. Пушкин и Белинский. Д. И. Писарев. Сочинения, т. 3, М., 1956, стр. 337.

³ Еще П. Катенин писал: «У великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вредя духу сочинения; связь их неразрывна, и искажение одного необходимо ведет за собой утрату другого ...» — «Сын Отечества», 1822, т. 76, № 9, стр. 306.

⁴ Г. А. Гуковский. Изучение литературного произведения в школе. М.-Л., 1966, стр. 100—101.

⁵ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 62, М., 1953, стр. 269.

⁶ «Русское слово», 1852, № 2, стр. 69.

⁷ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 155.

⁸ Г. А. Гуковский. Изучение литературного произведения в школе, стр. 88.

⁹ Там же, стр. 109.

¹⁰ В. Г. Белинский. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. Цитируется по сб.: «Русские писатели о языке». Л., 1954, стр. 159.

¹¹ Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. 13, М., 1950, стр. 7.

¹² Н. Н. Страхов в пояснительной записке к первому отдельному изданию «Анны Карениной» вспоминал о работе Л. Толстого над романом: «...Я довольно скоро убедился, что поправки Льва Николаевича всегда делались с удивительным мастерством, что они проясняли и углубляли черты, казавшиеся и без того ясными, и всегда были строго в духе и тоне целого. По поводу моих поправок, касавшихся почти только языка, я заметил еще особенность, которая хотя не была для меня неожиданностью, но выступала очень ярко. Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на всю кажущуюся небрежность и неровность его слога, он обдумывает свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца». Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 642—643.

¹³ «Русские писатели о языке», Л., 1955, стр. 281.

¹⁴ «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 784—785, 782.

- ¹⁵ А. Блок. Собрание сочинений, т. 11. М.—Л., 1962, стр. 639.
- ¹⁶ См. Р. А. Будагов. Литературные языки и языковые стили. М., 1967, стр. 165—196. (глава «О художественном стиле и его индивидуальных признаках»).
- ¹⁷ Эта простота, привычность слова позволяет некоторым критикам утверждать, что материалом литературного произведения является образ. При этом упускается из виду, что сам образ создается словом.
- ¹⁸ А. Блок. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 315.
- ¹⁹ Г. Флобер в письме к мадемуазель Леруайе де Шантпи 18 марта 1857 г. писал «И все же главную трудность для меня составляет стиль, форма, та не поддающаяся определению Красота, которая является следствием самой концепции ...» Г. Флобер. Избранные сочинения, М., 1947, стр. 594.
- ²⁰ «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова ...» Б. М. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, стр. 321.
- ²¹ Л. Н. Толстой. Собрание сочинений, т. 30, стр. 18—19.
- ²² «Литературное наследство», т. 37—38, стр. 525.
- ²³ Л. Толстой. Собрание сочинений, т. 46, стр. 182.
- ²⁴ Ф. Шиллер. Собрание сочинений, т. 7. М., 1957, стр. 473.
- ²⁵ А. Франс. Собрание сочинений, т. 8. М., 1960, стр. 229.
- ²⁶ И. Эренбург. Перечитывая Чехова. М., 1960, стр. 9.
- ²⁷ «Пушкин в мировой литературе», М., 1924.
- ²⁸ А. Фадеев. Собрание сочинений, т. 1. М., 1959, стр. 646.
- ²⁹ А. Толстой. Собрание сочинений, т. 13, М., 1949, стр. 593.
- ³⁰ Статья Ю. Н. Тынянова «Как мы пишем» напечатана в книге «Ю. Тынянов» (М., 1966), вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей».
- ³¹ С. М. Брейтбург. Фактические ошибки в художественной литературе и роль редактора в их устранении.— «Книга. Исследования и материалы», т. XIV. М., 1967. См. также Б. В. Томашевский. Писатель и книга. М., 1959.
- ³² «Документальность надо понимать не в смысле свойств самого материала, а в смысле отношения его к общему повествованию». Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, стр. 321.
- ³³ Ср. «Куприн о литературе», Минск, 1969, стр. 277.
- ³⁴ В. В. Виноградов. О языке художественной прозы. М., 1959, стр. 154.

Авторское повествование

- ¹ Ср. П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1960.
- ² Сб. Русские писатели о языке. М.—Л., 1954, стр. 301.
- ³ М. Горький. Сказки об Италии. М., 1970.
- ⁴ Этому в последнее время посвящены работы А. В. Чичерина, например его статья «Заметки о стилистической роли грамматических форм» в книге «Слово и образ» (М., 1964); а также раздел «Содержательность поэтической формы» в его книге «Идеи и стиль» (М., 1968); См. также Д. Н. Шмелев. Слово и образ. М., 1964.
- ⁵ В. Виноградов. Русский язык. М., 1947, стр. 563.

⁶ А. Архангельский. Пародии. М., 1939, стр. 10—12.

⁷ А. Фадеев. Разгром. М., 1954.

⁸ В. Д. Левин. Литературный язык и художественное повествование. — «Вопросы языка современной русской литературы». М., 1971.

⁹ Н. Н. Куроедова. Рассказ «После бала». — Л. Н. Толстой. Кустанай, 1961, стр. 106.

¹⁰ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 34, М., 1952, стр. 123.

¹¹ Там же, стр. 488.

¹² В. В. Виноградов. О языке Л. Н. Толстого. — «Литературное наследство», т. 35—36. М., 1939, стр. 172.

¹³ Эти слова писателя об Обломове, если не ошибаюсь, авторы учебника «Русская литература» А. А. Зерчанинов и Д. Я. Райхин приняли всерьез. Они пишут: «Автор отмечает у него богатую внутреннюю жизнь, «внутреннюю вулканическую работу пылкой головы, гуманного сердца» (А. А. Зерчанинов и Д. Я. Райхин. Русская литература. М., 1963, стр. 51). Но нельзя не обратить внимание на то, что эта характеристика следует сразу после рассказа о том, что Обломов «любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу...

Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры; толпа гоняется за ним...» и т. д. Такую «вулканическую» работу проделывал и Манилов.

¹⁴ П. И. Прутков в статье о романе И. А. Гончарова

писал: «Слияние комического с патетическим — существенная черта в обрисовке Обломова». — «История русского романа», т. 1. М. — Л., 1962, стр. 550. Это очень верно, если считать комическое и патетическое сторонами одного явления, считать патетическое средством создания комического.

¹⁵ Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М. — Л., 1948, стр. 77.

¹⁶ См. «И. А. Гончаров в русской критике». М., 1958, стр. 126, 127, 136.

¹⁷ Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. М. — Л., 1948, стр. 92.

¹⁸ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 35.

Диалог

¹ Диалог изучали М. Бахтин, А. Белецкий, М. Борисова, Л. Боровой, Р. Будагов, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур и др.

² В. В. Виноградов указывал на то, что методология анализа художественного диалога у нас не разработана.

³ А. Толстой. Собрание сочинений, т. 13, М., 1949, стр. 359.

⁴ М. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7. М. — Л., 1952, стр. 222—223. См. также: «История русского романа», т. 1. М. — Л., 1962, стр. 47—48.

⁵ Эта особенность получила большое распространение в произведениях сентиментализма. Ср. позднейшую пародию: «Я удостоверился, что сентиментальный путешественник имеет право в дорожных записках своих ставить без числа знаки восклицательные !!!!! вопросительные ???? черточки чувствительные - - -

- точки меланхолии гинес-
хондрии мечтательнос-
ти..... таинственности ... »
(«Литературные прибавления
к «Русскому инвалиду» на
1833. СПб., стр. 4).
- ⁶ А. Толстой. Собрание сочи-
нений, т. 13, М., 1949,
стр. 360, 370.
- ⁷ А. Слонимский. Мастерство
Пушкина, М., 1963, стр. 336.
- ⁸ «Думаю, что ни в коем слу-
чае нельзя передать взвол-
нованность, произнося от-
дельные реплики действующ-
щих лиц как абсолютно
объективную косвенную
речь». А. Шварц. В лабора-
тории чтеца. М., 1960, стр. 149.
- ⁹ А. Слонимский. Мастерство
Пушкина, стр. 349—350.
Эту черту отметил и С. М.
Бонди: «Все время мы видим,
как сквозь простой и прямой
смысл реплик просвечивает
другой, более глубокий пси-
хологический план, как под-
линные скрытые желания,
чувства и мысли говорящих
образуют как бы второй
диалог, сопровождающий
речи, ведущиеся вслух». —
С. М. Бонди. «Драматургия
Пушкина и русская драма-
тургия XIX века». В кн.
«Пушкин — родоначальник
новой русской литературы».
М.—Л., 1941, стр. 404—405.
- ¹⁰ В. В. Виноградов. Стиль Пуш-
кина. М., 1941, стр. 582.
- ¹¹ Г. О. Винокур. Избранные ра-
боты по русскому языку.
М., 1959, стр. 296—299.
- ¹² В. В. Виноградов. К изуче-
нию языка и стиля пушкин-
ской прозы. — «Русский язык
в школе», № 3, 1949.
- ¹³ Л. Н. Толстой. Полное соб-
рание сочинений, т. VI.
М.—Л., 1932, стр. 134.
- ¹⁴ Б. М. Эйхенбаум. Сквозь ли-
тературу. Л., 1924, стр. 166.
- ¹⁵ С. М. Эйзенштейн. Избран-
ные статьи. М., 1956, стр. 243.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Стилистический анализ художественного произведения	3
Авторское повествование	20
Субъектная многоплановость и конструктивные схемы	20
Автор и герой. Субъективизация повествования	31
Рассказчик. Усложнение структуры «образа автора»	37
Художественный образ и стиль (О романе И. А. Гончарова «Обломов»)	51
Диалог	61
Диалог русской художественной прозы XVIII в.	63
Слово и жест	67
Столкновение речевых сфер	74
Народно-разговорная речь в диалогах пушкинской прозы	77
Язык персонажей и речевая индивидуализация	80
Зависимость структуры диалога от повествования	87
Примечания	100

Виктор Васильевич Одинцов

О ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Повествование и диалог

Утверждено к печати редколлегией серии научно-популярных изданий Академии наук СССР

Редактор издательства Е. И. Володина.

Художественный редактор В. Н. Тикунов. Художник Е. Н. Суматохин.

Технический редактор Н. Н. Плохова

Сдано в набор 28/VIII 1973 г. Подписано к печати 27/XI 1973 г. Формат 84×108^{1/32}. Вумага № 1. Усл. печ. л. 5,46. Уч.-изд. л. 5,9. Тираж 43000 экз. Т-18340. Тип. зак. 2855. Цена 21 коп.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я тип. издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

«НАУКА»

ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ

КНИГА:

ГИЛЛЕЛЬСОН М. И. Пушкин и арзамасское братство. 12 л. 75 к.

В «Арзамасское общество безвестных людей» входили виднейшие писатели начала XIX века—Пушкин, Жуковский, Д. Давыдов, Батюшков, Вяземский и др. В книге даны литературные портреты арзамасцев, оказавших заметное влияние на молодого Пушкина. История «Арзамаса» показана в динамике: в начале стремление сочетать буффонаду с серьезными критическими разборами, затем попытка новых членов (М. Орлова, Н. Тургенева, Н. Муравьева) направить деятельность общества в русло нарождавшегося декабристского движения. В заключительных главах книги рассказано об отношениях Пушкина с арзамасцами в годы, предшествовавшие восстанию декабристов. Издание рассчитано на широкий круг читателей.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу:

117463 Москва, В-463, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига» 197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайшие магазины «Академкнига».

Адреса магазинов «Академкнига»:

480391 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97; 370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13; 320005 Днепропетровск, проспект Гагарина, 24; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 664033 Иркутск, 33, ул. Лермонтова, 303; 252030 Киев, ул. Ленина, 42; 277012 Кишинев, ул. Пушкина, 31; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 192104 Ленинград, Д-120, Литейный проспект, 57; 199164 Ленинград, Менделеевская линия, 1; 199004 Ленинград, 9 линия, 16; 103009 Москва, ул. Горького, 8; 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22; 630076 Новосибирск, 91, Красный проспект, 51; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700029 Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73; 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18; 450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49; 450075 Уфа, проспект Октября, 129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.