

КОЖЕВНИКОВА Н. А.

О СООТНОШЕНИИ ТИПОВ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

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

Типы повествования в художественном произведении организованы обозначенным или необозначенным субъектом речи и облечены в соответствующие речевые формы. Зависимость между субъектом речи и типом повествования носит, однако, непрямой характер. В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и необозначенному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности.

Мера определенности повествователя колеблется даже в рамках одного произведения. Единое «я» может объединять и точку зрения, близкую авторской, и точку зрения, ей противоположную. Совмещение противоположных точек зрения характеризует, например, гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [1, с. 219—224] или «Современную идиллию» Салтыкова-Щедрина [2, с. 193—194].

Однако и в тех случаях, когда повествование сохраняет свое единство, связь между ним и соответствующим типом повествования может отсутствовать. Так, само по себе наличие рассказчика еще не предопределяет форм речи. Об этом свидетельствует одновременное существование сказа и книжного повествования от первого лица — форм, равным образом связанных с рассказчиком, но резко отличающихся друг от друга речевым обликом. По фразе типа *Вот что он рассказал*, а иногда и по прямому обращению к слушателю еще нельзя предугадать тип повествования, который при всей, казалось бы, его заданности, обнаруживается только в конкретном речевом выражении. И напротив, определенные формы речи вызывают представление о рассказчике, если даже он не обозначен. Это относится прежде всего к анонимному сказу, в котором формы речи не заданы, образ и социальный тип рассказчика создается речью, угадывается по ней. В этом отношении показателен рассказ Л. Н. Толстого «Записки маркера», состоящий из двух частей, каждая из которых выдержана в своем стилистическом ключе, так что неназванные повествователи угадываются по характеру речевых средств.

Формообразующая роль речи обнаруживается и в том, что речь не только создает определенный образ повествователя, но одновременно может разрушать или размывать заданный его образ. Так происходит с хроникерами Достоевского, с пушкинским Белкиным, образ которого «сближается с образом „издателя“, с образом изощренного, гениального художника» [3].

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

Соотношение и взаимодействие разных типов повествования внутри произведения и создает в конце концов «образ автора» как некий организующий центр, «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [2, с. 118]. Соотношение разных повествовательных типов исторически изменчиво, так же как и сам их набор.

Для сентиментализма и романтизма «характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду» [4]. Развиваются и культивируются разные способы субъективного авторского повествования, с наибольшей полнотой воплощенного в прозе Н. М. Карамзина. Формы выражения субъективного авторского начала разнообразны и по-разному участвуют в организации таких конструктивных элементов произведения, как рассуждение и собственно повествование. Средством выражения авторских оценок и эмоций становятся лирические отступления, прямые характеристики персонажей, риторические вопросы и восклицания, сентенции и т. п. Особо следует выделить обращения к неодушевленному предмету или понятию, с одной стороны, и обращения к герою, с другой.

Собственно повествование в свою очередь испытывает на себе воздействие субъективного авторского начала. Это выражается прежде всего в обращениях к читателю, которые образуют своего рода композиционные швы, отмечая переходы от одного предмета речи к другому, введение определенных тем и героев и т. п. В более сложных случаях повествование строится в форме обращения к читателю, который как бы включается в изображаемое и становится участником действия.

Приемы выражения субъективного авторского начала необычайно устойчивы (некоторые из них дошли до современной прозы), но роль их в литературе допушкинского периода и реалистической литературе XIX—XX вв. резко не совпадает.

Одна из характерных особенностей реалистической литературы состоит в том, что в ней последовательно применяется «принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды, в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных „голосов“ как в формах диалога, так и в формах „чужой“ или непрямой речи в структуре повествования» [5]. Этот общий принцип воплощен в разных типах повествования, организованных неавторской точкой зрения. Точка зрения рассказчика организует книжное повествование от первого лица и сказ, представляющий собой «художественную имитацию монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [6].

Роль персонажа в произведении специфична. Персонаж выражает себя не только в диалоге, но и в самом повествовании. Автор как бы устранивается из повествования, передоверяя организующую роль персонажу, на точку зрения которого ориентированы отдельные фрагменты текста. Точка зрения персонажа может присутствовать в повествовании в двух качествах — как точка зрения наблюдателя, очерчивающая поле зрения персонажа и зависящая от его положения в пространстве, и как точка зрения данного конкретного персонажа, обусловленная его возрастными, социальными, культурными, психологическими и т. п. особенностями.

Точка зрения персонажа может организовывать собственно повествование и описание, с одной стороны, и изображение сознания и речи персонажа, с другой, по-разному преломляясь в каждой из этих сфер. Разным художественным задачам соответствуют и разные типы повествования. Типы повествования, организованные точкой зрения персонажа, при сходстве функций отличаются друг от друга и сферой распространения внутри произведения, и способами передачи точки зрения персонажа. Разным формам проявления точки зрения персонажа соответствуют и раз-

ные речевые средства, часть которых находится в пределах авторской речи, часть — связана со словоупотреблением персонажа.

Часть разновидностей повествования связана с воспроизведением ситуации речи — произнесенной или внутренней (косвенная, несобственно-прямая, прямая, которая передает не только диалог, но и внутренние монологи).

Точка зрения и словоупотребление персонажа не замкнуты теми типами повествования, которые воспроизводят ситуацию речи. Они проникают и в повествование в узком смысле этого слова, но выражаются в нем по-иному. Отдельные фрагменты повествования, иногда очень развернутые, могут быть организованы пространственной точкой зрения персонажа. Этот тип повествования не связан с формами речи персонажа и располагает очень ограниченным набором средств (это неопределенные местоимения и наречия, указательные частицы, модальные слова со значением предположения, заключения и т. п.). Независимость средств, организующих этот тип повествования, от словоупотребления персонажа делает его универсальным, подходящим для передачи точки зрения любого персонажа — вне зависимости от его социального положения, возраста, речи и т. п. А это в свою очередь объясняет активность и устойчивость повествования с пространственной точки зрения персонажа, которое применяется в русской литературе на протяжении полутора веков и как самостоятельный тип повествования, и в сочетании с другими его типами, передающими точку зрения персонажа.

Кроме того, в литературе XIX—XX вв. развивается несобственно-авторское повествование, в котором точка зрения персонажа передана в повествовании и описании в формах словоупотребления персонажа, не связанных с ситуацией речи. Если повествование, организованное пространственной точкой зрения персонажа, устойчиво и независимо от личности персонажа и его речи, несобственно-авторское повествование, напротив, очень подвижно и связано с типом персонажа, его характером и т. п. Несобственно-прямая речь воспроизводит ситуацию речи, передавая точку зрения определенного персонажа, но может быть оторвана от его словоупотребления, несобственно-авторское повествование, оторванное от ситуации речи, связано со словоупотреблением и оценками персонажа. Эти два типа повествования в зависимости от их стилистического воплощения могут сближаться друг с другом так, что их трудно разграничить, но могут и противостоять друг другу.

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

История повествования в литературе XIX в. связана с ограничением роли субъективного авторского начала и развитием повествования, передающего точку зрения персонажа и изображаемой среды. Однако план персонажа, сколь бы подробно он ни был разработан, не вытесняет полностью авторское субъективное повествование из большинства художественных систем, своеобразие которых определено не только тем, какими средствами передан в них план персонажа, но и тем, какие приемы авторского субъективного повествования в них присутствуют.

Произведение может быть одноплановым, вмещаюсь в рамки одного повествовательного типа (например, рассказ от первого лица), и может выходить далеко за рамки определенного типа, представляя собой многослойное иерархическое построение. Разные типы повествования отличаются друг от друга степенью своей самостоятельности и конструктивной значимости в произведении: одни из них, сколь бы малое место они ни занимали, организуют текст в целом (объективное повествование), другие закрепляются за определенными его фрагментами (несобственно-прямая речь). Таким образом, разные повествовательные типы оказываются явля-

ниями разных уровней, стоящими на разных ступенях внутренней иерархии художественного произведения.

Типы повествования в больших эпических построениях вступают в разнообразное сочетание друг с другом, создавая сложную неоднородную структуру текста. При сходстве отдельных приемов, при однородности их художественной роли в произведении системы повествования, в которые они включаются, могут быть разнотипными, и это создает богатство индивидуальных вариантов организации повествования. Связи и соотношения между разными типами повествования внутри произведения относительно закреплены, поскольку они заданы повествователем и представляют собой некую норму организации повествования. Та или иная позиция повествователя предполагает (или допускает) использование одних типов повествования и исключает (или ограничивает) возможности использования других.

Так, повествование от лица объективного всезнающего автора предполагает свободное выражение точки зрения персонажа или персонажей, в какой бы форме она ни проявлялась, — т. е. организацию повествования пространственной точкой зрения персонажа, и все способы передачи чужой речи — произнесенной или внутренней. Позиция всезнающего автора проявляется в двух формах — объективной и субъективной. Передавая отношение к персонажам, к изображаемой действительности, к форме повествования, к читателю, субъективные формы авторского повествования тесно связаны с объективным повествованием, как бы надстраиваясь над ним. Поэтому все способы передачи чужой точки зрения и чужой речи возможны и при этой форме организации повествования.

В зависимости от того, в какую форму, объективную или субъективную, облекается авторское повествование, в зависимости от конкретных форм выражения субъективного начала, которые могут встречаться и самостоятельно (например, обращения к читателю), и в комплексе, и, наконец, в зависимости от того, какие именно способы выражения чужой точки зрения и речи используются в произведении, складываются разные типы произведений. В этих типах произведений, необычайно свободных и широких по своим возможностям, ограничения касаются лишь некоторых проявлений авторского «я» — например, автор не может становиться героем собственного произведения.

Поскольку первое лицо неоднозначно, разные его проявления обладают и разными возможностями совмещения с разными типами повествования. Чем более конкретно «я» повествователя-наблюдателя или «я» рассказчика, тем больше ограничений с ним связано. Эти ограничения касаются типов повествования, передающих точку зрения и внутреннюю речь персонажа. Если всезнающий автор обладает подвижной точкой зрения, которая в одних типах повествования проявляется как внешняя, в других как внутренняя [7, с. 72], то и наблюдатель, и рассказчик обладают лишь внешней точкой зрения. Поэтому их выходы за пределы возможного знания об окружающем специально мотивируются. Однако такие соотношения между разными типами повествования, которые в современной прозе приобретают почти обязательный характер, сложились далеко не сразу.

Способы объединения разных типов повествования не только закреплены, но и относительно свободны. При этом одни способы имеют более, другие менее условный характер. Условный характер отношений между субъектом повествования и формами его выражения проявляется в осложнении связей между разными типами повествования внутри произведения, в частности, в объединении разных, как бы взаимоисключающих типов повествования.

Русская классическая литература знает множество примеров осложнения иерархических отношений между разными типами повествования. Эти способы осложнения структуры произведения, в большей или меньшей степени характерные для разных писателей XIX в., устойчивы и типизированы.

Как уже говорилось, разные повествователи отличаются друг от друга разной мерой знания того, о чем они повествуют. На одном полюсе «от-

влеченно-всеобъемлющий автор», как писал Г. А. Гуковский [см. 1, с. 47], на другом — конкретный рассказчик, который не может быть всезнающим. Если объективное повествование строится так, что вопрос об источнике знаний повествователя просто не возникает, то конкретный повествователь находит нужным указывать на то, откуда почерпнуты его знания о персонажах и изображаемых событиях. Указания такого рода содержатся, например, в некоторых рассказах из «Записок охотника» Тургенева: «Всех мальчиков было пять: Федя, Павлуша, Илюша, Костя и Ваня. (Из их разговоров я узнал их имена и намерен теперь же познакомить с ними читателя)» (Бежин луг).

Осложнение структуры повествования связано с тем, что эти противопоставленные позиции могут в той или иной мере совмещаться. В некоторых произведениях всезнающий автор не всегда пользуется своим всеведением. В субъективном повествовании автор, не обладающий чертами конкретности, может указывать на ограниченность своего знания о внутреннем мире персонажей, об их прошлом. К этому приему прибегает, например, Тургенев, заканчивая роман «Дворянское гнездо» серией вопросов, комментирующих сцену в монастыре: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо». Такие и подобные им указания на фоне преобладающего повествования от лица всезнающего автора — одно из важных проявлений субъективного начала в прозе XIX в.

И, напротив, права конкретного рассказчика расширяются, и он приближается к всезнающему автору. В литературе XIX в. повествование от первого лица в этом отношении свободнее, чем в XX в., грань между возможным и невозможным для конкретного рассказчика постоянно переступается. Это прежде всего выражается в том, что повествователь, ограниченный в своих возможностях, знает неизмеримо больше, нежели позволяет его позиция, но эта его осведомленность никак специально не мотивируется. В «Пропавшей грамоте» Гоголя рассказчик не был ни свидетелем, ни участником событий, он передает рассказ с чужих слов. В «Вечере накануне Ивана Купала» не были ни участниками, ни свидетелями некоторых событий и те, с чьих слов повествует рассказчик. Опосредованность рассказа не мешает, однако, ни в том, ни в другом случае изображать события, удаленные от рассказчика во времени и преломленные через несколько субъектных призм, как непосредственно происходящие.

В некоторых рассказах Лескова рассказчик, представленный как участник и свидетель событий, ограниченный в своих знаниях о внутренней жизни персонажа, рассказывает о том, чему не мог быть свидетелем, передавая диалоги, слышать которые он заведомо не мог, без каких бы то ни было мотивировок и указаний на источник знания (например, в рассказах «Тупейный художник», «Железная воля»). Значительная часть повести Лескова «Островитяне» организована точкой зрения конкретного рассказчика — участника и свидетеля описываемых событий. Двадцать первая глава повести начинается словами «Переносимся на короткое время далеко в Германию...», вслед за которыми идет повествование о событиях, протекавших вне поля зрения рассказчика. Повествователь не только знает то, чему он не был свидетелем, но и комментирует события.

Кроме того, повествование от первого лица, исключающее повествование с точки зрения персонажа, тем не менее может включать его в себя. Соответственно в сказе и книжном повествовании от первого лица появляется план персонажа, организованный повествованием с пространственной точки зрения персонажа и несобственно-прямой речью. В повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала», оформленной как сказ, принадлежащий конкретному рассказчику, «дьячку ***ской церкви» Фоме Григорьевичу, в повествование проникает точка зрения персонажа, Петра. Некоторые фрагменты отражают его непосредственное восприятие: «Я думаю, куры так не дожидаются той поры, когда баба вынесет им хлебных зерен, как дожидался Петрусь вечера. То и дела, что смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко,

и что далее, тем нетерпеливей. Экая долгота! видно, день божий потерял где-нибудь конец свой. Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне... Примеркает, примеркает и — смерклось. Насилу!»; «Оглянулся: Басаврюк! у! какая образина! Волосы — щетина, очи — как у вола!».

Довольно большой отрезок текста, таким образом, выпадает из общей манеры повествования. Отдельные части этого обширного повествовательно-описательного фрагмента затем возникают в сознании Петра, который все забыл: «Смотрит: два мешка с золотом. Тут только, будто сквозь сон, вспомнил он, что искал какого-то клада, что было ему одному страшно в лесу... Но за какую цену, как достался он, этого никаким образом не мог понять»; «Иной раз, когда долго сидит на одном месте, чудится ему, что вот-вот все сызнова приходит на ум... и опять все ушло. Кажется: сидит в шинке; несут ему водку; жжет его водка; противна ему водка. Кто-то подходит, бьет по плечу его... но далее все как будто туманом укрывается перед ним». Возвращается и сцена убийства. Одно и то же описывается дважды и оба раза с точки зрения персонажа, сначала как непосредственно происходящее, затем — как воспоминание, в форме внутренней речи.

В «Заколдованном месте» временная дистанция, которая подчеркивается в начале рассказа, исчезает — все, что происходит с дедом, изображается, во-первых, как непосредственно происходящее, во-вторых, с точки зрения деда. В «Пропавшей грамоте» изображение деда и его поступков чередуется с отрезками текста, отражающими его впечатления и мысли. В организации плана персонажа принимают участие более разнообразные средства, нежели в «Вечере накануне Ивана Купала». Здесь и указательные местоимения, фиксирующие смену его впечатлений: «Вот и обожженное дерево и кусты терновника! Так, все так, как было ему говорено; нет, не обманул шинкарь»; «Вот и мостик!»; неопределенные местоимения, указывающие на ограниченность знания персонажа: «Вот и чудится ему, что из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги»; «Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь»; оценки, принадлежащие деду: «...проклятая дремота все туманила перед ним»; «...еще отроду не видывал он, чтобы проклятые шипы и сучья так больно царапались»; «...дрянь такая лезет, что дед и руки опустил». Повествователь передает и мысли деда.

В «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте» план персонажа выдвинут в центр, в других произведениях Гоголя, например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Старосветских помещиках», он свернут, точка зрения персонажа используется как побочный способ изображения. Благодаря отклонениям от возможностей конкретного рассказчика повествователь в значительной мере утрачивает свою определенность. Повествование колеблется между противопоставленными манерами, которые то приобретают известную самостоятельность, то совмещаются друг с другом. План персонажа в более или менее развернутом виде присутствует и в некоторых рассказах Лескова и Чехова, оформленных как повествование конкретного рассказчика [8]. Как последовательный принцип повествования переход на точку зрения персонажа применен, например, в рассказе Чехова «Шуточка» [9].

Тяготение повествователя к тождеству то со всезнающим автором, то с заданным рассказчиком с предельной свободой и отчетливостью проявлено в художественной системе Достоевского, который больше чем кто бы то ни было из русских писателей смещал устойчивые формы и нарушал устойчивые связи. Известный пример объединения взаимоисключающих форм повествования — романы Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы». Повествователь-хроникер, в «Бесах» он же и действующее лицо, то указывает на источник своего знания о событиях и людях, передавая разнообразные сплетни, слухи и тем самым расширяя круг точек зрения, с которых освещается персонаж или событие, то берет на себя функции всезнающего автора, рассказывая о том, чему свидетелем он не был и быть не мог, и, в частности, изображая внутреннюю скрытую жизнь пер-

сонажей, их мысли, прибегая к организации повествования их точкой зрения (например, в «Бесах» некоторые главы организованы пространственной точкой зрения Ставрогина, в «Братьях Карамазовых» — точкой зрения Алеши) [7, с. 142, 128—131]. Хроникальное изложение внешних фактов сопровождается и прерывается внутренними комментариями персонажа — например, в сцене допроса Дмитрия Карамазова: «Николай Парфенович что-то долго не возвращался, „истязательно долго“, „за щенка меня почитает“, скрежетал зубами Митя. „Эта дрянь прокурор тоже ушел, верно из презрения, гадко стало смотреть на голого“... Он мрачно замолчал и стал спеша одеваться. Заметил только, надевая платье, что оно богаче его старого платья и что он бы не хотел „пользоваться“. Кроме того, „унизительно узко. Шута, что ли, я горохового далжен в нем разыгрывать... к вашему наслаждению!“».

Последовательная смена повествователей в романах Достоевского свидетельствует о том, что он не только не стремился преодолеть условность объединения разных позиций повествователя и привести в соответствие друг с другом разные типы повествования, но, напротив, последовательно углублял возможные диссонансы и противоречия. С этой точки зрения интересно сравнить повествователя в «Идиоте» и в «Бесах». Если в «Идиоте» только что отмеченные особенности позиции повествователя (прежде всего изображение с точки зрения персонажа) принадлежат некоему достаточно отвлеченному «я» («мы»), то в «Бесах» повествователь вполне и подчеркнуто конкретен, т. е. нарочито ограничен в своих возможностях и знаниях о персонажах.

Конкретный повествователь привносит в романы Достоевского ту хроникальность и документальность, на которой писатель так настаивает, в то время как обезличенное «я» создает известную дистанцию между повествователем и событием, придавая повествованию большую эпичность.

Путь Достоевского можно схематично представить как движение от повествования от 1-го лица (рассказа-исповеди) к повествованию всезнающего автора, пронизанному точкой зрения персонажа («Преступление и наказание», которое первоначально мыслилось как повествование от первого лица), а затем — к сложному синтезу противостоящих форм при изменении роли рассказчика, который говорит не о себе, использующему возможности каждой из них и одновременно преодолевающему их ограниченность («Бесы», «Братья Карамазовы»).

Благодаря смещениям перспективы изображения единство субъектного плана разрушается, а в произведении сочетаются типы повествования, заданные субъектом повествования, и типы, которые указывают на другой субъект повествования и формируют новый субъект повествования, отличный от заданного. На месте заданной введением рассказчика иерархии типов повествования возникает другая, более сложная иерархия, в которой рассказчик становится одной из подчиненных величин. Таким образом, возможности конкретного рассказчика оказываются расширенными до возможностей всезнающего автора.

Всезнающий автор со своей стороны ограничен в своих возможностях: он не должен быть лицом конкретным, участником и свидетелем изображаемых событий. Однако и это ограничение нарушается.

В повести Карамзина «Бедная Лиза» история героини изложена с позиции всезнающего автора. Обрамлена же она повествованием, рисующим образ конкретного рассказчика, который находит нужным указать на свое знакомство с одним из персонажей повести и вместе с тем на источник своих знаний о героях: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле».

Повествователь «Мертвых душ» Гоголя обладает правами всезнающего автора. Одно из проявлений повествователя противоречит этому облику — он ведет себя как конкретное лицо, находящееся рядом с персонажем. Разговор с воображаемыми читателями прерывается следующим замечанием: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш,

спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно».

А. Белый, внимательно изучавший Гоголя, использует некоторые его приемы, в том числе и этот. Всезнающий повествователь «Петербурга», как будто свободный от реальности, лежащей за пределами романа, и перекраивающий эту реальность в соответствии со своими задачами, одновременно и участвует в ней: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты — мучитель жестокосердый: но ты — непокойный призрак: ты, бывало, года на меня нападал; бегал и я на твоих ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост... О, большой, электричеством блестящий мост! О, зеленые, кишачие бактериями воды! Помню я одно роковое мгновенье; чрез твои сырые перила сентябрьскою ночью я перегнулся; и миг: тело мое пролетело б в туманы». Вмешательство конкретного лица характерно и для других мест романа. Течение повествования прерывается таким, например, замечанием: «Учреждение — есть. В нем есть Аполлон Аполлонович: верней „был“, потому что он умер... — Я недавно был на могиле...».

В романе широко используются традиционные формулы, отмечающие переход от одной темы к другой, типа *мы оставили..., вернемся к...*. В некоторых главах эти формулы переосмысливаются — происходит неожиданное преобразование повествователя в действующее лицо: «Мы оставили Николая Аполлоновича у магазинной витрины; но мы его бросили; меж сенаторским сыном и нами закапали частые капельки...».

Всезнающий автор может переходить не только на точку зрения конкретного повествователя, но и на точку зрения повествователя, обладающего биографическими чертами писателя. Такое проявление авторского «я» использовано в повести Л. Толстого «Поликушка»: «Я недавно видел, как лорд Пальмерстон сидел, накрывшись шляпой, в то время, как член оппозиции громил министерство, и, вдруг встав, трехчасовую речь отвечал на все пункты противника; я видел это и не удивлялся, потому что нечто подобное я тысячу раз видел между Егором Михайловичем и его барыней».

В только что рассмотренных случаях единство заданной формы в конечном итоге сохраняется. Форма, противоречащая основной, включена в нее. Возможно и иное соотношение разных обликов повествователя, а именно переход от одного образа повествователя к другому. Движение при этом идет в разных направлениях. Исходная точка — повествователь, обладающий чертами конкретности, конечная точка — всезнающий автор. Разные позиции повествователя могут быть четко отделены друг от друга. В повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат» повествование от авторского «я», организующее пролог к повести, сменяется объективным повествованием всезнающего автора: «И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе». В других случаях переход от одной позиции к другой происходит незаметно и специально не мотивируется. Такая смена позиций характерна для повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». При иной исходной точке повествование, принадлежащее всезнающему автору, переходит в повествование от лица конкретного рассказчика (например, в «Импровизаторе» В. Ф. Одоевского).

Всезнающий автор, которому открыт внутренний мир персонажа, и автор как конкретная личность сосуществуют в произведении и в современной прозе. Иногда такой конкретный повествователь только предваряет повествование (Ф. Абрамов, Пряслины), иногда принимает непосредственное участие в событиях и становится героем собственного произведения, в котором все события освещаются с точки зрения персонажа. В неразвернутом виде такие отношения между разными авторскими позициями существуют в повести Ю. Трифонова «Обмен».

Совмещение и в разной мере выраженное столкновение двух разных способов организации повествования, по-видимому, вызваны не только определенными художественными задачами, но и в какой-то мере отражают

разные этапы движения литературы от автора-рассказчика к безличному повествователю, которому «все дозволено».

Еще один тип осложнения иерархических связей внутри произведения касается способов выражения времени повествования и также связан с использованием типов повествования, передающих точку зрения персонажа.

Если описываемые события относятся к далекому прошлому, в произведении могут присутствовать две временные плоскости: время повествования и время событий; точка зрения автора-историка и точка зрения персонажа-участника. Временная перспектива при этом может колебаться, и события изображаются то как удаленные во времени, то как непосредственно происходящие.

В «Тарасе Бульбе» Гоголя совмещается повествование с двух временных позиций: с точки зрения современности и с точки зрения, синхронной изображаемому событию. Неоднократно подчеркивается дистанция между временем повествования и временем изображаемых событий: «Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы...»; «Эта странная республика была именно потребностью того века»; «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века» и т. д. С другой стороны, временная дистанция то и дело преодолевается, и в повествование включаются конструкции, типичные при передаче непосредственных восприятий персонажа или персонажей: «Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. Вот она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вот она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем»; «В воздухе вдруг заглохло; они почувствовали близость Днепра. Вот он сверкает вдали и темною полосой отделился от горизонта».

Кроме того, в повествование включены фрагменты несобственно-прямой речи персонажей: «Уходя к своему полку, Тарас думал и не мог придумать, куда девался Андрий: полонили ли его вместе с другими и связали сонного? Только нет, не таков Андрий, чтобы отдался живым в плен».

И наконец, в повести встречаются обращения автора к персонажу, предполагающие присутствие и сопереживание автора: «Козаки, козаки! не выдавайте лучшего цвета вашего войска!»; «Разлетелась медная шапка, зашатался и грянулся лях, а Шило принялся рубить и крестить оглушенного. Не добивай, козак, врага, а лучше поворотись назад! Не поворотился козак назад, и тут же один из слуг убитого хватил его ножом в шею».

Временное раздвоение, позволяющее осмыслить события и с точки зрения их непосредственных участников, и в далекой временной перспективе, характеризует роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», пролог к которому написан с точки зрения автора, удаленного от событий столетием и видящего их в исторической перспективе, а основная часть романа передает то точку зрения Грибоедова, то — хотя и реже — точки зрения других действующих лиц, т. е. вся собственно историческая часть изображается как непосредственно происходящее. Структура этой части осложняется тем, что в нее включаются замечания автора, комментирующего и оценивающего изображаемое с точки зрения человека XX века: «Генералы знали: война выиграна бездарно... Генералов в двадцатом веке назвали бы пораженцами»; «Иван Григорьевич Бурцов был либерал. Умеренность была его религией. Не всегда либералы бывали мягкотелы, не всегда щеки их отвисали и животы их были дряблы, — как то обыкновенно изображали позднейшие карикатуристы».

Как неоднократно отмечалось, две временные точки зрения присутствуют в романах Достоевского, где не только хроникер забегаает вперед, совмещая взгляд из будущего с изображением по горячим следам, это делает и сам всезнающий автор [10]. Изображение непосредственное, прикованное к восприятию персонажа в определенный момент времени и ограниченное им, включает в себя указания на то, что изображается и не непосредственное происходящее, и не воспоминание персонажа, прикрепленное к определенному моменту времени, а давно прошедшее, притом временная точка не определена конкретно. Так строится «Преступление и наказание»,

в котором способ описания с точки зрения персонажа, передающий его непосредственные впечатления, связанные с конкретным моментом, выдерживается очень последовательно. Как писал сам Достоевский: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту...» (речь идет о Раскольникове) [11]. Повествование ориентировано не только на пространственную точку зрения Раскольникова, но и включает фрагменты его внутренней речи, которые иногда присоединяются непосредственно к авторскому информативному повествованию: «Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться... В полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет! Останутся, все пропало, пропустят, тоже все пропало: запомнят. Они уже сходились; между ними оставалась всего одна только лестница — и вдруг спасение! В нескольких ступеньках от него, направо, пустая и настезь отпертая квартира, та самая квартира второго этажа, в которой красили рабочие, а теперь, как нарочно, ушли. Они-то, верно, и выбежали сейчас с таким криком. Полы только что окрашены, среди комнаты стоят каючки и черепок с краской и с мазилкой. В одно мгновение промгнул он в отворенную дверь и притаился за стеной, и было время: они уже стояли на самой площадке».

Тем не менее роман развивается в двух временных планах — непосредственно разворачивающиеся события освещаются взглядом из будущего, который появляется в нескольких ответственных сценах романа. Эти выходы за пределы конкретного времени связаны с Соней (сцена признания Раскольникова Соне), Лебезятниковым (сцена с деньгами), но прежде всего с Раскольниковым, в повествование о котором часто врывается память о будущем (подслушанный разговор между Лизаветой и мещанином, из которого Раскольников узнает, когда старухи не будет дома, появление Миколки в конторе Порфирия): «Впоследствии Раскольникову случилось как-то узнать, зачем именно мещанин и баба приглашали к себе Лизавету. Дело было самое обыкновенное и не заключало в себе ничего такого особенного... Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений».

Взгляд из будущего нарушает прикрепленность действия к моменту происшествия и временную замкнутость всей композиции, придавая всем событиям характер предопределенности. Неопределенность временной точки зрения побуждает искать ее в эпилоге, который не заканчивает роман, а заставляет вернуться к его началу, и воспринять роман сразу в двух планах — не только как непосредственно развивающееся действие, но и как заново переживаемое, как внутренний путь к воскресению Раскольникова.

Временное раздвоение используется не только как последовательный принцип организации текста, но и как эпизодический прием на фоне повествования, передающего непосредственное восприятие персонажа: «Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее расстоянии, и долго потом, через несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и на который он не ответил ей, мучительным стыдом резал ее сердце» (Л. Толстой, Анна Каренина); «Теперь Егорюшка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорела жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было» (А. Чехов, Степь).

События прошедшего изображаются как непосредственно происходящие и тогда, когда передаются воспоминания персонажа. В «Вешних водах» Тургенева план настоящего и план прошлого четко разграничены («Вот что он вспомнил»), но авторское повествование о прошлом содержит в

себе множество сигналов, указывающих на непосредственное восприятие и переживание персонажа, в том числе и таких, которые и в современной прозе, в гораздо большей степени соотношенной с субъектным планом персонажа, чем проза Тургенева, встречаются не часто: «Санин услышал за собою легкие шаги, легкий шум женской одежды... Он обернулся: она!»; «...он услышал, что его зовут... Он тотчас бросился к окну... Джемма!». Сохраняется и хронологическая последовательность событий. Если в романах Достоевского постоянно присутствует взгляд из будущего, то здесь будущее как бы намеренно игнорируется, воспоминание превращается в переживание запово.

Опыт русской литературы XIX—XX вв., а в особенности опыт классической литературы, убеждает в том, что чистота типов повествования и логическая мотивированность их объединения нарушаются довольно свободно.

Сложнение иерархии типов повествования идет в определенных направлениях и приобретает устойчивый характер, отвечая потребностям литературы выйти за пределы имеющихся форм повествования, преодолеть их ограниченность.

На основе объединения элементов разных, в чистом своем виде противоположных и противопоставленных систем возникают более сложные системы, в которых сосуществуют взаимоисключающие элементы, примиренные по «принципу дополнительности» [12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гукковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959.
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.
3. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 563.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 343.
5. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 475—476.
6. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике.— В кн.: Поэтика. I. Л., 1926, с. 33.
7. Успенский В. А. Поэтика композиции. М., 1970.
8. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 129.
9. Магомедова Д. М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А. П. Чехова «Шуточка».— В кн.: Жанр и проблемы диалога. Махачкала, 1982, с. 76—83.
10. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 323—332.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1973, т. 7, с. 146.
12. Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя).— В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973: Доклады советской делегации. М., 1973, с. 97.