

## СОДЕРЖАНИЕ

О ПРОЗЕ .....	5
«Пальма в Сибири не водится...» Поэтика первой фразы.....	5
Тынянов и Добычин (к истории одной пародии).....	13
Лирический эпос Юрия Казакова .....	25
«Свет слова...» (поэтика рассказов Ю. Казакова: «Свечечка», «Во сне ты горько плакал...») .....	39
О «польском хронотопе» в прозе Юрия Казакова.....	47
Автор и рассказчик в малой прозе В. М. Шукшина.....	54
«Освобожденное слово». Поэтика прозы Сергея Довлатова.....	62
I. Повествовательная речь: поэтика авторского слова .....	63
II. Речь как предмет художественного изображения: поэтика «живого разноречия» .....	70
«...Великий лад с окружающим...» художественный мир Михаила Тарковского .....	78
О СТИХАХ .....	89
«Погоня» Ф. Глинки и «Погоня» В. Высоцкого: поэтика типологических схождений .....	89
Типология форм ролевой лирики в русской поэзии .....	96
Эпиграф как способ маркирования ролевой лирики.....	101
Ролевая лирика Павла Васильева: проблемы типологии ....	114
Вокруг «земной оси»: С. Нельдихен и О. Мандельштам.....	124
О формах ролевой лирики в поэзии Анны Барковой.....	131
Из наблюдений над семантикой метра в лирике Анны Барковой.....	141
О «персональной коммуникативной форме» в русской поэзии .....	148
«Казачья колыбельная песня» в истории русской поэзии .....	158

Проблемы типологии субъектных структур в лирике О. Мандельштама .....	169
Типология субъектных структур в лирике А. Платонова .....	176
Стихотворение В. Набокова «Football»: становление оппозиции <i>я / другие</i> .....	185
«Война! Чей близкий контур мерцает ныне...»: военная лирика Георгия Оболдуева .....	193
Субъект сознания в стихах Г. Сапгира для детей.....	200
Лирический субъект поэзии Дмитрия Александровича Пригова .....	209
«Поэтическое многоголосие» в лирике Инны Кабыш .....	216
Слово как лирическая тема: поэтологические тексты Сергея Бирюкова.....	224
Иосиф Бродский как «автор рэпа» .....	234
Мандельштам в «стишках» Умки (Анны Герасимовой) .....	243
«Ямбы» А. Верницкого: «провокативная поэтика» .....	252
«Иль башку с широких плеч...»: о «лермонтовском» стихотворении Л. Лосева.....	261
<b>В ПОМОЩЬ ШКОЛЬНОМУ УЧИТЕЛЮ .....</b>	<b>270</b>
«Бородино» М. Ю. Лермонтова в свете исторической поэтики.....	270
«Прошедшим я живу...» стихи В. Набокова о России .....	289
Анализ лирического стихотворения .....	298
Анализ эпического и драматического произведения .....	316

## О ПРОЗЕ

### «Пальма в Сибири не водится...» Поэтика первой фразы

Так, но с чего же начать,  
какими словами?

*Саша Соколов*  
*«Школа для дураков»*

С чего начать, «какими словами» — вопрос для писателя далеко не праздный. Значимость первой фразы в художественном произведении обусловлена самой природой словесного творчества. Развитое эстетическое сознание читателя отвергает «упаковочный материал» (Л. В. Щерба) в составе художественного целого и настроено на содержательность всех его уровней — от звуковой организации текста до выбора имени героя или заголовка. И если любой элемент художественного текста должен быть «опрокинут в содержание» (Г. Винокур), то совершенно очевидна семантическая и эмоциональная нагруженность зачина, первой фразы.

Только неискушенному читателю кажется, будто писатель волен начать своё произведение «как угодно» — ну, например, так: «Он поёт по утрам в клозете» («Зависть» Ю. Олеси). На самом же деле начало определяется «поэтикой Целого» — художественным заданием автора. Поэтому даже самая необычная и причудливая начальная фраза оказывается функциональной, так или иначе заданной — «преднаходимой»!

Наиболее очевидные случаи подобной заданности — это, конечно, «жанровая» форма начала. Вспомним «жили-были» русской сказки и соответствующие канону начальные фразы стилизаций народного слова. Например, в цикле «Русские женщины» у Алексея Ремизова: «Жил-был старик со старухой и внучат двое: внук да внучка» («Жалостная»); «Жила-была одна девица, умер у ней отец, умерла и мать» («Робкая»); «Жил-был один человек богатый и было у него двое детей: сын да дочь»

(«Оклеветанная»). Ср.: «Жила-была баба, Ксенией звали» (И. Бабель, «Сказка про бабу»); «У Студёного моря, в богатой Двинской земле, жили два друга юных, два брата названных, Кирик да Олеша» (Б. Шергин, «Любовь сильнее смерти») и т. п.

Обычно устойчивые типы начальных фраз обусловлены эпической природой повествовательных жанров, то есть рассказыванием о каких-то событиях. Весьма характерны для художественной прозы зачины, воссоздающие саму ситуацию рассказывания — «беседы со слушателями». Классический образец такого начала — гоголевские произведения. См. в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Так вы хотите, чтобы я вам ещё рассказал про деда?» («Пропавшая грамота»); «Ей-богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, и отвязаться нельзя!» («Заколдованное место»). Ср. у С. Писахова: «Послушай, кака оказия с Перепилихой приключилась» («Пирог с зубаткой»). См. доведение этого приема до необходимого минимума у С. Довлатова: «В нашем районе произошла такая история» («Иностранка») и у Евг. Попова: «Буду рассказывать, как помер наш завхоз» («Обстоятельства смерти Андрея Степановича»).

Другим типичным случаем повествовательного начала является фраза-формулировка, постулирование какого-либо «тезиса», подтверждением или опровержением которого и становится произведение. Подобные зачины плодотворно «работают» как в малых, так и в больших повествовательных формах, как в юмористических, так и в «серьезных» жанрах. Например, у Н. С. Лескова: «У нас многие думают, что «художники» — это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других не хотят и почитать за художников» («Тупейный художник»; см. у него же первые фразы в произведениях «Неразменный рубль», «Леди Макбет Мценского уезда»). Ср. у М. Зощенко: «И какой такой чудака сказал, что в Питере жить плохо?» («Лялька Пятьдесят»); «Некоторые думают, что оправдомом быть — пустое дело» («Весёлая масленица»); «Любит русский человек побранить собственное отечество» («Европа»). Наконец, типично «довлатовское», по лапидарности и безапелляционности, утверждение: «В Грузии — лучше» («Блюз для Натэллы»).

Нередко подобные «сентенции» становятся выражением действительно глубокой мысли, приобретают подлинно афористическую форму. Вспомним начало бунинского рассказа «Сны Чанга» («Не всё ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле»), в современной прозе — зачин романа Ф. Искандера «Человек и его окрестности»: «Юмор — последняя реальность оптимизма». Не удивительно, что первая фраза иногда «перерастает» рамки своего конкретного (в этом тексте) бытования. Пожалуй, самый знаменитый пример — начало «Анны Карениной» (подряд две фразы, ставшие «крылатыми!»): «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Всё смешалось в доме Облонских».

Традиционным же зачином оказывается фраза, обозначающая время, место, а нередко и суть описываемых событий. Яркий пример подобного начала, сразу помещающего читателя в «мир героев» — романы Тургенева. См.: «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцова, в один из самых жарких летних дней 1853 года лежали на траве два молодых человека» («Накануне»); «10 августа 1862 года, в четыре часа пополудни, в Баден-Бадене, перед известною «Conversation» толпилось множество народа» («Дым»; ср. также начало романов «Отцы и дети», «Новь»). Подобная «хронотопическая» точность вообще отличает тексты «классического реализма», претендующие на точность и «адекватность» изображения (ср. начало «Обломова» у И. А. Гончарова, «Преступления и наказания» у Ф. М. Достоевского и т. п.). Показательно в этой связи пародирование реалистического хронотопа у «постмодерниста» Саши Соколова: «Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний» («Между собакой и волком») — подробная фиксация «точного времени» происходящего (месяц — число — год) оборачивается манифестацией абсолютной неопределенности, не говоря уже о каламбуре «месяц ясен», вдруг вызывающем в памяти знаменитое «мартобря» или «досвишвецию» в «Поединке» А. И. Куприна.

В малой повествовательной форме — с лёгкой руки Пушкина! (см. в «Выстреле»: «Мы стояли в местечке \*\*\*»; ср. позже в рассказе «Афонька Бида» И. Бабеля: «Мы дрались под Лешнювом») «стартовая фраза» нередко сразу «завязывает» действие.

Например, начало повести «Хозяйка» Достоевского: «Ордынов решил наконец переменить квартиру». Ср. у Зоценко: «Поймали Гришку Жигана на базаре, когда он старостину лошадь купчику уторговывал» («Гришка Жиган»); «Кустарь Илья Иванович Спиридонов выиграл по золотому займу пять тысяч рублей золотом» («Богатая жизнь»). Или даже так: «На санитарной линейке умирает Шевелёв, полковой командир» (И. Бабель, «Вдова»). В рассказах же В. Шукшина первая фраза либо становится полноценной завязкой: «Всё началось с того, что Мона Квасов прочитал в какой-то книжке, что вечный двигатель — невозможен» («Упорный»); «Кузнец Филипп Наседкин — спокойный, уважаемый в деревне человек, беспрекословный труженик — вдруг запил» («Залётный»); «По воскресеньям наваливалась особенная тоска» («Верую!»), либо, проявляя своеобразную «композиционную экспансию», концентрирует в себе всю фабулу произведения. Например: «Всю неделю Макар Жеребцов ходил по домам и обстоятельно, въедливо учил людей добру и терпению» («Непротивленец Макар Жеребцов»); «Эта история о том, как Михаил Александрович Егоров, кандидат наук, длинный, сосредоточенный очкарик, чуть не женился» («Привет Сивому»).

Последние примеры, кстати, обнаруживают важнейшее свойство собственно *эпического* освоения мира — несовпадение времени рассказывания о событиях и времени их свершения. Повествуется о прошедшем — уже свершившемся, так что для автора всегда существует возможность «предугадать» излагаемое. Поэтому первая фраза нередко содержит намек на ход развития последующих событий:

«Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера» (Л. Н. Толстой, «Дьявол»); «Погода вначале была хорошая, тихая» (А. П. Чехов, «Студент»); «Начинается эта ужасная история весело, просто и гладко» (И. А. Бунин, «История с чемоданом»). См. в современной прозе: «С течением времени все его мечты могли исполниться, и он мог бы соединиться с любимой женщиной, но путь его был долог и ни к чему не привел (Л. Петрушевская, «Я люблю тебя»); «История гвардейского офицера Николая Ивановича Симинькова, которую я сейчас намерен рассказать, в своё время вряд ли имела какой-либо резонанс в высших

кругах кадровой элиты ракетных войск, однако сейчас, по прошествии лет, представляется мне весьма поучительной и печальной» (А. Гаврилов, «История майора Симинькова»).

\* \* \*

Как хорошая увертюра, счастливо найденная первая фраза (уподоблял же А. А. Потехня отдельное слово художественному произведению!) уже содержит в себе «всё» — не только жанровую установку или общий тон («пафос») произведения, но и принципы поэтики — идиостиль автора. Скажем, поэтику русской сентиментальной повести можно было бы изучать по первоначальной фразе «Ростовского озера» (1795 год) Владимира Васильевича Измайлова: «В один из тех нежных часов, когда шум дня теряется в тишине ночи и животворная прохлада воздуха вливает чувство в самые мрачные души, когда милый бог сердец в веянии весеннего ветерка нашептывает тайну любви всем чувствительным существам, манит их парами на сладострастную мураву и устилает её миртовыми и маковыми цветами; когда травки и цветочки, ручейки и рощицы, птицы и насекомые, и всё, что ни есть в творении, в один тихий голос говорит: “Нежные сердца, любите!” — в один из тех неизреченно приятных майских часов прогуливался я по берегу Ростовского озера и, так сказать, окружал себя оными улыбающимися картинками счастья, оными сладостными мечтами воображения, которыми любим мы питать себя на заре жизни». А, например, творчество Андрея Платонова, его устремлённость к поиску «вещества существования», выражено уже в первом предложении рассказа «Афродита»: «“Жива ли была его Афродита?” — с этим сомнением и этой надеждой Назар Фомин обращался теперь уже не к людям и учреждениям — они ему ответили, что нет нигде следа его Афродиты, — но к природе, к небу, к звёздам и горизонту и к мёртвым предметам».

Именно «программный характер» делает зачастую начальную фразу «визитной карточкой» писателя, возвещая рождение небывалого героя или новой темы. Так, М. О. Чудакова писала о новом — реальном герое из народа, жизненная правда которого захватила читателя буквально с первой фразы: «В пять часов

утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака» (А. И. Солженицын, «Один день Ивана Денисовича»)<sup>1</sup>. А участники литературных встреч «серапионов» не раз с восхищением цитировали: «Пальма в Сибири не водится...» (начало рассказа «Глиняная шуба»), вспоминая ошеломительный успех ранней — «цветной» прозы Всеволода Иванова.

Всякого рода парадоксальные, порой экзотические и намеренно эпатирующие читателя зачины — тоже не редкость для русской прозы. Ограничимся несколькими примерами:

«Победа! победа! читали вы бюллетень? Важная победа! историческая победа! особенно отличились картечь и разрывные бомбы; десять тысяч убитых; вдвое против того отнесено на перевязку; рук и ног груды; взяты пушки с бою; привезены знамёна, обрызганные кровью и мозгом; на иных отпечатались кровавые руки» («Бал» В. Ф. Одоевского); «— Именем его Императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!» («Красный цветок» В. М. Гаршина); «— Через два месяца я буду убит! На прусский лоб! Ура! Урра!» — крикнул прапорщик, размахивая шашкой» («Перед войной» В. Хлебникова); «Аполлон Аполлонович Аблеухов был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама» («Петербург» А. Белого); «Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шёпотом» («Приглашение на казнь» В. Набокова); «Электричество горело в трех паникадилах. Сорок восемь советских служащих пели на клиросе» (Л. Добычин, «Козлова»); «Фома Пухов не одарён чувствительностью: он на гробе жены варёную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки» (А. Платонов, «Сокровенный человек»). Пожалуй, подобные примеры ярче всего демонстрируют именно «заданность-преднаходимость» повествовательного зачина. Самая «смачная» и «самоценная» фраза обнаруживает в конечном счете свою спаянность с целостной структурой художественного текста. Так, уже упоминавшееся знаменитое начало «Зависти» Ю. Олеси, задирая читателя, одновременно точно било в цель, схватывая главное в характере героя — его «физиологический оптимизм» (выра-

---

<sup>1</sup> Чудакова М. О. Сквозь звезды к терниям // Новый мир. — 1990. — № 4. — С. 243.



жение В. Набокова). У самого же Набокова первая фраза «Приглашения на казнь», перекликаясь с оксюмороном заголовка, подчеркивает освященную правилами — «узаконенную» абсурдность мира. А, скажем, начало «Петербурга», помимо заявленной «с ходу» авторской иронии в адрес героя, поражает искусно выстроенной эвфонией (Ап... Ап... Аб... Ад...), вводя принцип изоэщенного орнаментированного речеведения.

С другой стороны, самое «нейтральное» начало оказывается вдруг удивительно ёмким, рождая ту самую «бездну мыслей» (Н. В. Гоголь), без которой подлинная художественная проза невозможна. Хрестоматийный пример — «Пиковая дама». Как известно, Пушкин заменил черновой вариант начальной фразы («Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами») на классическое: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Обусловленная синтаксической конструкцией неопределенность / многозначность (*мы* или *они* играли?) первой фразы пушкинского шедевра формировала оригинальный, чрезвычайно плодотворный для художественной прозы принцип субъектной организации текста — рождала гибкие и динамичные связи повествователя с миром героев<sup>2</sup>. Тем самым открытие Пушкина узаконивало приемы «нарративной игры» — неотъемлемой части повествовательной культуры отечественной прозы от Гоголя до Набокова<sup>3</sup>.

Конечно же, одна из «сверхзадач» зачина — схватывание психологической доминанты в облике главного героя. А. В. Чичерин говорил даже о «ритме образа» героя в первой строке: «Начиная свой роман “Подросток” заанapestной формой отрицаемого деепричастия “Не утерпев...”, Достоевский с первой строки, словно по камертону, устанавливает исходный ритм основного образа этого романа...»<sup>4</sup> Первая фраза уже «предугадывает» характер героя (разумеется, не только «ритмическим

---

<sup>2</sup> См.: Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 203–205.

<sup>3</sup> Подробно об этом см.: Падучева Е. В. Семантические исследования. — М., 1996. — С. 216, 382.

<sup>4</sup> Чичерин А. В. Ритм образа. — М., 1973. — С. 205. Ср. подобный же анализ начала «Кроткой» в книге: Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С. 120.

ходом» повествования). Вспомним начало чеховского рассказа, воссоздающее сознание главного персонажа — гробовщика: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нём почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» («Скрипка Ротшильда»). Прямая авторская характеристика героя звучит в упоминавшемся зачине платоновского «Сокровенного человека», а в рассказе Л. Добычина «Лекпом» как будто бы «объективное» начало («Человек сошёл с поезда, вытащил зеркальце и огляделся») оказывается приговором самовлюбленной пошлости «помощника лекаря», который, как подчеркивает автор далее, «заливался... и сам же заслушивался». Подобная «лукавая объективность», кстати, отчетливо видна в «Душечку» Чехова, в первой фразе рассказа: «Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крылечке, задумавшись», ибо далее читатель неоднократно сталкивается с «мыслями» и «собственными мнениями» Ольги Семёновны («Островом называется часть суши...») и т. п.).

Не менее выразительные зачины встречаем и в литературе второй половины XX века. Е. А. Смирнова, анализируя поэму Вен. Ерофеева, недаром вспоминает об отрадном чувстве, вызванном в своё время знакомством с «шедевром ошеломительной фантазии и остроумия»<sup>5</sup>. Самое начало поэмы «Москва — Петушки» уже давало на то основания: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышу про него, а сам ни разу не видел». Лаконично и характерологически точно начинается повесть М. Кураева, воссоздающая «устные мемуары» сентиментального палача сталинских времён: «Я белые ночи до ужаса люблю...» («Ночной дозор»; автор, подчеркивая значимость первой фразы, выделяет её в отдельную главу!). Наконец, максимально концентрирует «содержательную энергию» зачина (почти достигая границ автопародии) Ю. Мамлеев: Однажды летним хохотливым днём я вышел на улицу, раздираемый, как всегда, двумя противоположными, но обычными для меня аффектами: сексуальным бредом и желанием выпить» (рассказ «Крыса»).

---

<sup>5</sup> Смирнова Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. — 1990. — № 3. — С. 58.

Кстати, интересно отметить предельную «сгущённость» первой фразы в литературных пародиях. Это и понятно: пародия, делая объектом изображения собственно поэтику какого-либо автора, не может пройти мимо «ударного» характера зачина. Кажется, что иногда такой первой фразе позавидовал бы сам пародируемый. Вот, например, начало пародии А. Флита на Вяч. Шишкова: «Сиволапый бородатина рыгнул с перепоя истовым шестикратным сибирским рыгом и, навалившись тугим купецким пузом на стол, ловко поддел железным пудовым ухватом бадью с пельменями»<sup>6</sup>.

Как видим, роль первой фразы трудно переоценить. По значимости её можно сравнить, пожалуй, лишь... с последней фразой! Начал же В. Набоков рассказ «Круг» со слов: «Во-вторых: потому что в нём разыгралась бешеная тоска по России», тем самым предопределив и его заключительную фразу: «Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда». В самом деле, сколько потерял бы, например, роман того же Набокова без заключительного: «Но никакого Александра Ивановича не было» («Защита Лужина»). Невозможно представить и гоголевскую повесть без завершающего: « — Скучно на этом свете, господа!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») или, например, рассказ Шукшина «Миль пардон, мадам!» без пронзительной финальной строчки: «А стрелок он был правда редкий».

### **Тынянов и Добычин (к истории одной пародии)**

Речь пойдет о пародии Ю. Н. Тынянова на рассказы Л. И. Добычина. Текст её долгое время хранился в домашнем архиве В. А. Каверина и воспроизведен в его книге воспоминаний<sup>7</sup>. Заметим, кстати, что В. А. Каверин одним из первых начал возвращение Добычина в русскую литературу, еще в 70-х годах XX столетия печатая его «крошечные рассказы» в своих ме-  
муарах.

---

<sup>6</sup> См.: Вопросы литературы. — 1982. — № 5. — С. 270.

<sup>7</sup> Каверин В. А. Вечерний день. — М., 1982. — С. 86.

Итак, вот эта пародия:

«Мерзавец поклонился. В руках у него был сверток с конфетами Би-Ба-Бо. Все кругом радостно закричали:

— А, мерзавец, мерзавец! Папа вынул запонки из манжет. Одна запонка изображала Золя, другая Дрейфуса. У Дрейфуса были усы. Папа сказал задумчиво:

— Исправник, наверное, умер.

Он съел конфетку Би-Ба-Бо. Мадам Лунд сказала:

— Рыба у бр. Клуге — тово-с».

Как отмечал Каверин, в пародии Тынянова «верно схвачена самая характерная черта Добычина: он писал без придаточных предложений, ничего не подсказывая и не объясняя... Отдаленность одного «кадра» от другого была беспредельной»<sup>8</sup>. Проза Добычина, действительно, поражает читателя своей «речевой материей», неповторимым синтаксисом. Однако если в целом краткие и простые предложения являются главной приметой добычинской прозы (что не исключает использования и других синтаксических конструкций, ср.: «Белобрысая двенадцатилетняя Иеретида, в синем платье и черном фартуке, прискакивая, несла на плече лопату. За ней, сложив на выпяченном животе костлявые руки, величественно шла Катерина Александровна — в широком черном платье с белыми полосками и маленькой черной шляпке с креповым хвостом»<sup>9</sup> и т. д), то в импровизации Тынянова «беспридаточные предложения» оказываются единственным «словесным материалом».

Вместе с тем Тынянов не ограничивается лишь передачей «общего вида» добычинской прозы. По существу, пародийному осмыслению подвергнуты все элементы её поэтики. Стоит сказать подробнее о тонком «передразнивании» специфики субъектной организации этой прозы.

Субъектная организация произведений Добычина, действительно, уникальна. Своего рода редуцированное повество-

---

<sup>8</sup> Каверин В. А. Указ. соч. — С. 89.

<sup>9</sup> Добычин Л. Город Эн. Рассказы. — М., 1989. — С. 209. Далее в скобках указаны страницы по данному изданию. (Курсив в цитатах везде наш) — И. К.

вание в его рассказах как будто бы делает невозможной сколько-нибудь определенную фигуру повествователя (тем более — рассказчика) как конкретного субъекта речевой деятельности, как «говорящего лица». Простой до примитивности синтаксис, казалось бы, рассчитан на исчезновение слова о мире. Повествование у Добычина, с его опорой на фразу, имеющую в своем составе лишь грамматическую основу (нередко — усеченную), на первый взгляд, направлено лишь на обозначение, называние, фиксирование тех или иных явлений и предметов. Ср., например: «Садилось солнце. Начали кусаться комары. Квакали лягушки. Небо выцвело. Трава похолодела... Мать потерялась. Маленьких в кинематограф не пускали. Лешка заревел» (с. 169). Кажется, перед нами тот случай, когда царит «внесловесная действительность» (Л. Я. Гинзбург), лишь в силу необходимости оформляемая словом — единственным материальным носителем образности в литературе. Коротко говоря, складывается впечатление, что речь, организующая повествование, лишена каких-то характерологических, вообще — личностных признаков, представляет собой и в самом деле «безличное» повествование, основанное на «нейтральном» слове. А между тем в целом повествовательная система оказывается у Добычина неоднородной (совмещающей разнообразные типы повествования), причем не «безличное» повествование является её стилевой основой.

Русской литературе хорошо известен «безличный» стиль повествования. Это так называемый «традиционный нарратив»<sup>10</sup>. Главные его признаки: повествующий не принадлежит миру изображаемой действительности, дистанцирован от всего происходящего, а потому ведет рассказ с некоей «высшей точки зрения». В этом случае, естественно, воссоздаваемая действительность изображается как независимая от её восприятия

---

<sup>10</sup> Подробнее об этом см., например, в работах: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. — М., 1994; Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994; Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). — М., 1996 (см. ч. II. Семантика нарратива).

наблюдателем. Следовательно, важным признаком традиционного нарратива становится всеобъемлющий кругозор, «всезнание» субъекта повествования. Не принадлежа миру текста (действительности своих героев), повествователь не ограничен какой-то конкретной, локализованной во времени и пространстве точкой зрения и потому обладает полным знанием как внешней, так и внутренней жизни персонажей и всего изображаемого. Ясно, что только в «безличном» повествовании растворенный в тексте повествователь оказывается прямым выразителем авторской концепции в произведении. Только в этом случае возникает иллюзия самоъявленности, саморазвертывания действительности, воссоздаваемой в художественном произведении<sup>11</sup>.

В рассказах Добычина повествователь не выявлен как «говорящее лицо», здесь как бы и нет собственно коммуникативной ситуации, нет индивидуальных и вообще определенных признаков «говорения». Но в то же время невыявленность, растворенность повествователя не абсолютна, более того — обманчива. По существу, обычно всё повествование организовано как раз конкретной, «личной» точкой зрения — т. е. доминирующей становится именно «зона героя». Парадоксальным образом у Добычина «безличный» стиль оказывается выражением не авторского, но — персонифицированного, субъективного взгляда — изображаемый мир показывается «изнутри», как бы глазами одного из участников описываемых событий. Если поэтика «безличного» повествования (традиционный нарратив) оставляет за повествующим лишь функцию субъекта сознания (функция субъекта наблюдения здесь редуцирована, а функция субъекта речи и субъекта дейксиса, по существу, исключены<sup>12</sup>), то в нарративной системе рассказов Добычина повествователь

---

<sup>11</sup> Ср.: «Субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем» (Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избр. труды. Теория литературы. — Ижевск, 2006. — С. 317).

<sup>12</sup> Падучева Е. В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Изв. РАН. — Сер. Лит. и яз. — Т. 52. — 1993. — № 3.

обычно выступает в роли конкретного наблюдателя и субъекта дейксиса. Ср. типичные для его рассказов образцы повествования:

I. «Темнело. В конце улицы, где синяя туча обрывалась, на небе светлелась желтая полоска» (с. 214). «Въезд на мост уходил в потемки, и оттуда, вспыхнув, приближалась искра» (с. 171). «За крышами видны были луга, стада пестрелись, голые мальчишки бегали вдоль речки» (с. 194). «Тихо прилетел звук маленького колокола, звук большого — у святого Евпла зазвонили к похоронам» (с. 141). «Маленькие толпы с флагами спускались к речке. На лугах за речкой блестел лед, шныряли черные фигурки» (с. 163).

II. «Справа тарахтело, приближался дым, нос парохода, белый, показался из-за кустиков» (с. 185). «То там, то здесь ударяли в колокол» (с. 159). «Наверху захлопали дверьми: Капитанничиха выбежала в сени убиваться по покойнике» (с. 172). «А солнце подвигалось. Было сзади — стало спереди» (с. 168).

В примерах первого ряда отчетливо выражена функция *наблюдателя*, которую выполняет субъект повествования. Нетрудно заметить, что самый способ изображения обнаруживает пространственную определенность повествующего. Он выступает здесь как физически определенное лицо, имеющее конкретное местоположение. Показательно, что в некоторых случаях текст Добычина как бы демонстративно подчеркивает присутствие конкретного наблюдателя-воспринимающего, обнаруживая тем самым субъективную основу повествования. Например: «Снег хрустел под подошвами. *Солнце грело нос и левую щеку*» (с. 212). Ср. невозможность подобной фразы в традиционном нарративе, в котором «нормальной» была бы фраза «Солнце грело его нос и левую щеку». Столь же очевидно субъективное восприятие окружающего в таком, например, фрагменте: «Золотой шарик на зеленом куполе ослепительно блестел и, *когда зажмуришься*, разбрасывал игольчатые лучики» (с. 217) — и это, напомним, не в рассказе от первого лица, но в «безличном» повествовании!

В примерах второго ряда повествователь выступает в роли *субъекта дейксиса* — текст организован таким образом, что точкой отсчета, началом той системы координат, которая формирует ситуацию рассказывания, выступает физически определенное лицо — конкретный человек.

Следует учитывать, что и как субъект *сознания* повествователь в рассказах Добычина далеко не безличен. Повествование не просто констатирует, обозначает тот или иной объект «саморазворачивающейся» действительности, но выявляет частное, персонифицированное сознание, личные ощущения и мнения. Своеобразными авторскими сигналами, манифестирующими именно такое сознание, выступают элементы субъективной модальности, проявляющиеся в повествовательном тексте. Ср.: «Чайник был уже на самоваре. Мать сидела за Евангелием» (с. 136). «— Время, — наконец, сорвавшись с места, складывал начальник свой “Луч”» (с. 179). «Лиз засмеялась, покачнулась, сорвалась с места и отправилась. *За ней бы!* — но нельзя было оставить без присмотра Александриху» (с. 140).

Чаще же всего самый характер мышления повествующего, причудливый и ассоциативный, уже выдает конкретного субъекта сознания. Например: «Река была как море» (с. 185). «Мать осанисто, словно дама на портрете в губернском музее, посмотрела на отца. Он, бравый, с висячим носом, как у тапира в Географии, стоял перед зеркалом» (с. 158). «На его руке был синий якорь, мускулы вздувались, как крученный ситный у Силебиной на полке» (с. 168). В подобного рода примерах показательна частная апперцепционная база, лежащая в основе сравнений.

Особо следует сказать о повествователе как *субъекте речи*. Типичной для Добычина является «речевая индифферентность» повествователя — повествующее слово, как правило, лишено «социальной определенности». Тем заметнее роль характерологического слова в отдельных повествовательных фрагментах. «Безличный» нарратив в его чистых формах, как уже говорилось, не знает повествователя в роли субъекта речи, так как основан на иллюзии отсутствия речевого акта от имени конкретного лица. В рассказах Добычина (с их «редуцированным» повествованием) подобная иллюзия возникает.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)