

Нина Мечковская, Екатерина Казанкова

Коммуникативные партии персонажей и заботы нарратора в семиотике художественной прозы

Przegląd Wschodnioeuropejski 1, 447-475

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

НИНА МЕЧКОВСКАЯ, ЕКАТЕРИНА КАЗАНКОВА
Белорусский государственный университет, Минск

КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАРТИИ ПЕРСОНАЖЕЙ И ЗАБОТЫ НАРРАТОРА В СЕМИОТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

1. Многоуровневая семиотика словесного искусства

Семиотическая организация произведения искусства слова имеет уровневую структуру. Уровни, т.е. иерархически связанные между собой подсистемы, каждая из которых обладает своей единицей, различаются тем, какие возможности изображения действительности и эстетического общения автора с читателем принадлежат тому или иному уровню в вербальной и невербальной (жанровой, сюжетно-фабульной, композиционной) организации литературного произведения. Создавая произведение, автор стоит перед выбором нужных ему средств из классов (наборов) возможностей, принадлежащих разным уровням семиотики искусства слова. Автор должен выбрать род литературы (будет ли он писать пьесу, роман или сонет), жанр и вид (роман исторический, авантюрный, семейный или „производственный“; роман прозаический или в стихах; роман в письмах или роман-дневник, роман-путешествие, а если не роман, то что? – повесть, рассказ, новеллу, притчу и т.д.). Автор продумывает суть и форму конфликта (конфликт отцов и детей, или государства и человека, или еще что-то), характеры героев, сюжетные линии, связанные с каждым из персонажей, и т.д. Те шаги автора, которые обусловлены обращением к иному классу художественных средств, означают переход от одного семиотического уровня к другому. Это крупные художественные решения, и каждый такой шаг значим. Выбор типа художественной формы есть вместе с тем выбор определенного типа содержания и наоборот: стремясь выразить некоторое содержание, автор обращается к тем или иным художественным формам, при этом нередко трансформирует их, в результате чего возникают новые формы, потенциально чреватые новым содержанием¹.

¹ Подробно см.: Н.Б. Мечковская, *Семиотика: Язык. Природа. Культура*, Курс лекций, Москва 2008, с. 375–379.

Писатель отнюдь не свободен в выборе художественных возможностей, потому что он, как сказал поэт, „у времени в плену”. Автор не может выбрать век, в который он живет и пишет (например, в эпоху классицизма или во времена моды, допустим, на „грязный реализм”), однако в известных пределах одни писатели-современники оказываются „архаистами”, другие – „новаторами”; иначе говоря, выбор направления, смена направления в творчестве конкретных авторов в какой-то мере возможны (так Пушкин от романтизма ушел к реализму). Не касаясь факторов, определяющих этот выбор, – например, почему одни поэты русского „серебряного века” тяготели к символизму, другие – к акмеизму, третьи – к футуризму и т.д., подчеркнем значимость „выбора” направления для жанрово-сюжетных и языковых ориентиров автора в его дальнейшем выборе художественных средств (на других семиотических уровнях порождающей системы искусства слова).

В разных родах, жанрах и видах литературы (которые правомерно рассматривать в качестве относительно самостоятельных семиотик) – в эпосе, лирике, драме; в стихах и прозе – количество и составы уровней различны. Исчисление уровней, дифференцированное по родам и жанрам, остается отдельной важной и пока далекой от разрешения проблемой семиотики и литературоведения².

2. Три вербальных уровня в семиотике художественной прозы

В предлагаемой работе постулируется наличие трех вербальных уровней в многоуровневой семиотике художественной прозы: 1) уровень этнического (национального) языка; 2) уровень речевых актов, представленных в прямой речи персонажей; 3) уровень речевых жанров, представленных в речи повествователя.

2.1. Уровень этнического (национального) языка, „первоэлемента литературы” (Максим Горький)

Этнический язык образует материально-языковую „плоть” („ткань”) произведения – то, что можно воспринимать глазом и/или ухом, однако это не только формально-языковая оболочка произведения. Здесь есть свои

² См.: В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003; И.П. Ильин, *Повествовательные уровни*, в: *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, Москва 2004, с. 316–317.

содержательные альтернативы: во-первых, в случае двуязычия автор выбирает тот или иной этнический язык (например, украинский или русский в разных произведениях Тараса Шевченко); во-вторых, автор выбирает тот или иной вариант данного этнического языка из ряда альтернативных возможностей: общенациональный литературный язык / региональный литературный язык / диалект / некодифицированная разговорная речь / сленг / арг / просторечие / газетно-публицистический стиль и т.п.). Выбор языка и выбор варианта языка лингвистически значимы – в силу значимости языковых биографий реальных людей (авторов) в условиях конкретной языковой ситуации, разнородной в этно-и/или социолингвистическом плане. В литературном произведении выбор этнического языка и обращение к тем или иным его вариантам, кроме социо- и психолингвистической значимости, существенны в художественно-изобразительном и экспрессивном аспектах. Языковое своеобразие речи нарратора (т.е. „автора” как повествовательной инстанции, принципиально не тождественной фигуре реального писателя), с одной стороны, и речи героев, с другой, являются средством этнической и социально-психологической идентификации и базовой (основной и первичной) характеристики повествователя и его героев. Выбор этнического языка, привлечение автором маркированной речи (диалектной, просторечной, интеллигентской, жаргонной, канцелярской и т.д.) и, разумеется, „удельный вес” по-разному маркированных языковых средств, их дистрибуция в языковой ткани произведения – все это важные художественно информативные и смысловые решения автора, последствия которых будут ощутимы также и на последующих, более содержательных уровнях в организации художественного текста.

Помимо этнической и социально-психологической значимости отбора языковых средств, работа автора на уровне языковых „первоэлементов” важна также как источник, канал и порождающий механизм чисто языковой экспрессии в тексте произведения. Поиски нужных словесных красок представляют собой бесчисленные акты выбора той или иной языковой формы из серии синонимических и параллельных средств, включая образное словоупотребление (например, выбор одного обозначения из такого ряда: *глаза, глазки, глазенки, глазищи, очи, буркалы, зенки, фары, щелки (глаз), глаза-озёра, глаза-моря, глаза-бусинки, глаза-вишни, глаза-пуговицы*, или, как у А. Блока, *пьяницы с глазами кроликов* и т.д.).

Уровень языковых „первоэлементов” подчинен более содержательным вербальным уровням – уровню речевых актов и уровню речевых жанров и, а также последующим, еще более содержательным „надвербальным” уровням организации художественного произведения – фабульно-сюжетному, композиционному, жанровому.

2.2. Уровень речевых актов. Коммуникативные партии действующих лиц

2.2.1. Высказывание как синтактико-лексическая оболочка речевого акта

Речевой акт (речевое действие) представляет собой минимальную единицу коммуникации (речевого поведения). В речевом акте выражается та или иная интенция (иллокуция) говорящего – например, поздороваться, поблагодарить или извиниться, что-то сообщить адресату, побудить адресата к действию или к отказу от действия (приказать, посоветовать сделать, запретить и т.д.), задать вопрос, развлечь адресата, пошутить и развлечься самому и т.д.³

В синтактико-лексическом аспекте речевой акт выражается в высказывании, т.е. в индивидуально-речевой реализации той или иной модели предложения (как единицы синтаксического уровня языка). В результате абстрактное значение синтаксической модели (и связанной с ней интонации) существенно (хотя, как правило, в пределах языкового и речеповеденческого узуса) конкретизируется и психологизируется благодаря индивидуальному речевому „вкладу” говорящего – его выбору лексического наполнения и паралингвистического варианта исполнения речи. Отдельное высказывание выступает в качестве синтактико-лексической формы, в которой представлен один или два речевых акта.

В семиотической структуре литературного произведения уровень речевых актов непосредственно представлен в прямой речи персонажей.

³ Те минимальные единицы общения, которые сейчас называют „речевыми актами”, у М.М. Бахтина названы „речевыми жанрами”, ср. его контексты: „жанры речевых выступлений в жизни и в идеологическом творчестве”, „житейские жанры”, „маленькие житейские жанры”; „Законченный вопрос, восклицание, приказание, просьба – вот типичнейшие целые жизненных высказываний. [...] Самый тип завершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово (других людей) [...] Каждая устойчивая бытовая ситуация обладает определенной организацией аудитории и, следовательно, определенным репертуаром маленьких житейских жанров” – [М.М. Бахтин] В.Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград 1930, с. 98–99. Эти жанры бытовой речи Бахтин называл „первичными” и „простыми”, а жанры письменного общения, в том числе литературного, – „сложными”, „вторичными” и „идеологическими”: „Вторичные (сложные) речевые жанры – романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т.п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т.п. – М.М. Бахтин, *Проблема речевых жанров*, в: *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 239.

У каждого персонажа – своя коммуникативная партия; в совокупности они образуют коммуникативную партитуру произведения. Ее черты детерминированы прежде всего художественно-выразительными задачами автора; вместе с тем в прямой речи персонажей представлена художественно преобразованная картина общения – коммуникативного узуса, характерного для времени и социума, отображаемых в произведении, и одновременно для времени создания произведения (эта двойственность особенно существенна для произведений на темы истории; в таких сочинениях созданные автором картины речевого поведения чаще всего оказываются гибридом коммуникативного узуса двух эпох – изображаемой и времени создания произведения).

Что касается речи „от автора”, то она, как и речь героя, также представляет собой последовательность речевых актов, т.е. цепь высказываний, обладающих той или иной иллокуцией. Отдельные участки этой общей (совокупной) цепи речевых актов составляют относительно цельные фрагменты повествования, в которых представлены более крупные (чем речевые акты) коммуникативные единицы – речевые жанры. Таковы рассказы о событиях (иногда независимых от героев, но влияющих на них); рассказы о поступках персонажей, их мыслях и чувствах; характеристики героев; описания места и времени действия; изложение содержания разговоров героев; выражения авторского отношения к событиям и людям, о которых идет речь („авторские” лирические или лиро-публицистические отступления). Таким образом, минимальной конструктивной единицей авторского повествования является не речевой акт, но речевой жанр (который в иерархической организации художественного текста является единицей более высокого и более содержательного вербального уровня, чем речевой акт (подробнее о речевых жанрах см. раздел 2.3.).

2.2.2. Различие между языковым и коммуникативным образом персонажа

Речевые акты (коммуникативные действия), представленные в прямой речи героев, значимы для создания образов изображаемых людей, однако эта значимость иная, нежели роль средств этнического языка.

Языковой образ персонажа вырисовывается из совокупности групповых черт его речи (диалектных, профессиональных, социальных) и индивидуальных речевых особенностей (таких, например, как картавость или повышенная назализованность, или шепелявость и т.п.; как регулярное повторение каких-то индивидуально излюбленных словечек

и клише, поговорок, цитат; чрезмерное косноязычие или, напротив, необычная гладкость и легкость речи, индивидуальная витиеватость речи и т.п.). Между тем коммуникативный (речеповеденческий) образ персонажа вырастает из прагматики его коммуникативной партии – из последовательности речевых актов, представленных в произведении⁴. По мере чтения произведения у читателя складывается коммуникативный образ персонажа как своего рода перлокутивный эффект, произведенный всей массой коммуникативных действий (речевых актов) данного героя. В таком итоговом коммуникативном образе, сформированном в сознании реципиента, имеются также и представления о том, что в коммуникации этого человека (персонажа) типично, а что случайно, иначе говоря, имеются представления о частотной иерархии основных функциональных видов речевых актов⁵. Один персонаж больше всего и очень красочно говорит о своих чувствах; другой без конца жалуется и упрекает ближних и дальних; третий больше всего любит приказывать; четвертый постоянно шутит и хотел бы всех смешить и забавлять; пятый всем противоречит и склонен к языковой агрессии; шестой мастер комплиментов и компромиссов; седьмой без конца сплетничает о сослуживцах, соседях, сокурсниках и т.д. Если языковой портрет героя (создаваемый средствами этнического языка) прочитывается как анкета с данными о этноязыковой принадлежности человека, его социальном положении, уровне образования и профессии, то в коммуникативном поведении персонажа (представленном в его коммуникативной партии) раскрывается характер человека, его взаимоотношения с людьми (другими героями) и его место в представленной в произведении парадигме характеров.

В иерархической организации художественного текста уровень речевых актов непосредственно связан с системой действующих лиц – с их характерами и взаимоотношениями, но в еще большей мере, – с жанровыми, сюжетными и идеологическими заботами автора.

⁴ Предлагаемый термин связан с музыкальным значением слова *партия*: ‘часть многоголосного музыкального произведения, исполняемая одним лицом или одним инструментом’. Хотя и у слова *роль* имеется соответствующее театральное значение (‘совокупность текста одного действующего лица в пьесе’, ср.: *Актерам следует выучивать свои роли до репетиций*), термин *коммуникативная партия* более удобен, поскольку слову *роль* в данном контексте мешали бы его такие значения, как ‘влияние; назначение, функция’.

⁵ В психолингвистике еще в 1950–1970-х гг. было показано, что в языковой способности рядового носителя языка имеется механизм, позволяющий человеку различать редкие и частые слова (а также буквы и сочетания букв), причем, что особенно важно, люди тонко ощущают различия в употребительности между словами, которые входят в одну и ту же группу слов, близких по частоте. См. Р.М. Фрумкина, *Вероятность элементов текста и речевое поведение*, Москва 1971; *Прогноз в речевой деятельности*. Отв. ред. Р.М. Фрумкина, Москва 1974.

2.3. Уровень речевых жанров

В аспекте синтагматики эпическое произведение представляет собой последовательность текстовых фрагментов (пассажей, „кусков”, „композиционно-синтаксических форм”⁶, „единиц текста”⁷), различных по содержанию, функции в структуре произведения и комплексу языковых черт. Такие типы текстовых фрагментов можно назвать „речевыми жанрами” (в составе художественного целого)⁸. В терминологии В.В. Виноградова понятию „речевые жанры” (в составе литературного произведения), судя по контекстам, соответствуют „композиционно-речевые категории литературы” (или „композиционные формы речи”), понимаемые как „однородные формы словесной композиции”, „которые наблюдаются в организации литературных произведений”⁹.

В художественной прозе основные речевые жанры таковы: 1) повествование (рассказ – от 1-го или от 3-го лица – о событиях, образующих сюжет произведения); 2) описание (портрет, пейзаж, натюрморт, интерьер и т.п.), которое, как и повествование, ведется с определенной точки зрения – третьеличного или перволичного нарратора; 3) авторская передача разговоров героев (т.е. разные виды косвенной речи); 4) прямая речь действующих лиц; 5) внутренний монолог героя (оформленный как ни к кому не обращенная его прямая речь); в литературе XX в. внутренний монолог иногда перерастает в поток сознания; 6) свободный косвенный дискурс (англ. *free indirect discourse*), т.е. рассказ, написанный формально от 3-го лица, но передающий видение повествуемых событий не

⁶ Термин „композиционно-синтаксические формы” используется Е.А. Иванчиковой в исследовании текстов Достоевского, с различением следующих четырех композиционно-синтаксических форм: повествование, описание, рассуждение, речь персонажей – Е.А. Иванчикова, *Синтаксис художественной прозы Достоевского*, Москва 1979.

⁷ В терминологии В. Шмида (см. В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003).

⁸ В современной лингвистике термин „речевой жанр” обозначает более крупные (чем речевой акт) типизированные формы общения, преимущественно устного. Н.Д. Арутюнова различает жанры диалогического общения по функциям, ролевым структурам, видам модальностей; такие жанры общения близки к реализациям языковых функций в речи – Н.Д. Арутюнова, *Речеведческие акты и диалог* [1992], в: *Язык и мир человека*, Москва 1998, с. 643–660. Некоторые исследователи в качестве примеров речевых жанров называют проповеди, исповеди, ссоры, споры, дискуссии, комплименты, инвективы, извинения и т.п., см. В.В. Дементьев, *Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике*, „Вопросы языкознания” 1997, № 1. О разноее 1980–1990 гг. в использовании терминов „речевой жанр”, „речевой акт”, „речевая стратегия”, „речевая тактика”, „коммуникативная тактика”, „тип диалога” и др., см. О.С. Иссерс, *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*, Москва 2006, с. 80; В.В. Дементьев, *Непрямая коммуникация*, Москва 2006, с. 234–247.

⁹ В.В. Виноградов, *Язык литературно-художественного произведения* [1930], в: *Избранные труды. О языке художественной прозы*, Москва 1980, с. 70.

посторонним рассказчиком, но героем произведения, при этом „перволичность” точки зрения и субъективизм речи, ее принадлежность герою (а не автору) вполне ощутимы¹⁰; 7) несобственно авторская речь повествователя с „цитатами”-вставками слов и оборотов, характерных для уже „прозвучавшей” прямой речи того или иного персонажа); 8) лирические отступления третьеличного повествователя; 9) экзегетические (разъясняющие) единицы текста – „объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания нарратора”¹¹; 10) другие, более редкие, виды текстовых фрагментов – например, топографическая схема Бородинского сражения в „Войне и мире” Л. Толстого, географическая карта „Гаинственного острова” в романе Жюль Верна или записка, написанная с помощью „азбуки пляшущих человечков” в рассказе А. Конан Дойля.

Если уровень речевых актов связан с раскрытием характеров действующих лиц, то уровень речевых жанров непосредственно взаимодействует с такими более содержательными и интегрирующими уровнями в архитектонике произведения, как его композиционная и фабульно-сюжетная организация.

3. Коммуникативные партии в аспекте синтагматики и парадигматики

Синтагматический анализ коммуникативных партий предполагает исследование следующих аспектов художественного отображения коммуникации: 1) взаимодействие прямой речи героев и авторской речи в ее разных жанрово-речевых формах (наррация, описание, лирические отступления и др.), а также в таких гибридных формах речи (сочетающих речь героев и речь от автора), как свободный косвенный дискурс, резюмирующее изложение монолога или разговора, косвенная речь;

¹⁰ В терминологии Л.А. Булаховского, это „свободная косвенная речь” (Л.А. Булаховский, *Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика. Морфология. Ударение. Синтаксис*, Москва 1954, с. 442 и след.); в терминологии *Русской грамматики*, ч. II: *Синтаксис* (Москва 1980, с. 485) – „несобственная прямая речь”; у А.Н. Васильевой – „несобственно-авторская речь” (А.Н. Васильева, *Художественная речь. Курс лекций по стилистике для филологов*, Москва 1983, с. 101 и след.). Ср., однако, разведение терминов грамматики и нарратологии у Е.В. Падучевой: несобственная прямая речь – это тип синтаксического построения, между тем свободный косвенный дискурс – это тип повествования (Е.В. Падучева, *Семантика нарратива*, в: тејје, *Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива*, Москва 1996, с. 337).

¹¹ В. Шмид, *Нарратология*, с. 35; см. также с. 81.

2) логико-психологическая полнота диалогов и полилогов; 3) логико-психологическая связность реплик героев, а также связность следующих друг за другом речевых актов в пределах отдельных реплик одного персонажа.

Парадигматический анализ коммуникативных партий состоит в исследовании иллокутивного содержания прямой речи разных персонажей, что предполагает выявление разных видов речевых актов и определение относительного веса иллокутивных групп речевых актов в коммуникативных партиях героев (см. разделы 8–9).

4. О факторах неполноты и деформированности отображения коммуникации в художественной прозе

В отличие от первого (собственно языкового) уровня литературного произведения, сохраняющего материю конкретного этнического языка, картина коммуникации, представленная в произведении на уровне речевых актов, всегда неполна по отношению к отображаемому коммуникативному узусу и в особенности по отношению к конкретным ситуациям общения. Всё это само собой разумеется, поскольку тезис о неполноте и модифицированности отображения всякой реальности в любом произведении любого из искусств давно стал аксиомой (если не трюизмом) семиотики¹². Однако механизмы „сокращения” и „уплотнения” или „укрупнения” коммуникативной реальности в художественном отображении далеко не ясны.

Степень и характер деформации речевого поведения, показанного в художественном тексте, определяются более содержательными уровнями, входящими в структуру данного произведения. В ряду факторов, детерминирующих художественное отображение коммуникации, особенно влиятельны следующие: 1) принадлежность текста к драматическим, эпическим или лирическим произведениям; 2) принадлежность текста к определенному направлению и стилю (классицизм, романтизм, „театр абсурда”, московский концептуализм и т.д.); 3) принадлежность произведения к той или иной жанровой разновидности в своем литературном роде (комедия дель арте, комедия ошибок, комедия нравов (бытовая комедия), комедия интриги, комедия характеров, бурлескная

¹² Здесь заслуживает внимания, скорее, одно исключение, хотя, возможно, и частичное: из всех видов реальности, отображаемой средствами искусства слова, имеется реальность, которая представлена в художественном тексте не виртуально и не условно, а фактически и материально: это реальность этнического языка.

комедия, водевиль, фарс, буффонада, лирическая комедия, сатирическая комедия и т.д.); 4) для эпической прозы существенно различать типы повествования, противопоставленные по ряду признаков: а) показ (*showing*) или рассказ (*telling*); б) сцена (драматизированный (и потому насыщенный диалогами) показ одного события) или панорама (когда последовательно показан ряд событий) и др. (см. Ильин 2004б); 5) тип повествователя (нарратора), что, во-первых, определяется тем, от какого лица – от 1-го или 3-го – ведется повествование; во-вторых, в повествованиях от 3-го лица важно, является ли нарратор эксплицитным (персонифицированным) или имплицитным¹³. В повествовании от 3-го лица относительный объем прямой речи в принципе больше, чем в повествовании от 1-го лица, поскольку границы места и времени в третьеличном нарративе шире и число персонажей больше, чем в перволичном повествовании, всегда построенного „вокруг” одного героя-повествователя. Рассказывая историю от 3-го лица, автор реже, чем в перволичном повествовании, прибегает к косвенной речи (т.е. к пересказу или авторскому изложению чужой речи). При эксплицитном рассказчике (исторически более ранний тип наррации) у читателя есть постоянное ощущение условности и субъективности („вымышленности”, „сочиненности” и даже „сделанности”) повествования и его принадлежности к классу словесных артефактов. При имплицитном повествователе наррация существует как бы сама по себе; ее создатель никак себя не обнаруживает, что создает впечатление объективности повествования.

Однако помимо названных общих факторов, значимых для способов литературного отображения коммуникации, существуют различные и влиятельные индивидуально-личностные и ситуативные факторы, поэтому в разных произведениях даже одного писателя характер представления прямой речи героев бывает очень разным.

¹³ К.Н. Атарова, Г.А. Лескис, *Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе*, „Известия АН СССР. СЛЯ” 1976, № 4. с. 343–356; К.Н. Атарова, Г.А. Лескис, *Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе*, „Известия АН СССР. СЛЯ”, № 1, с. 33–46. Этой оппозиции созвучно различие двух видов повествователя, сложившееся в западной традиции: нарратор диегетический (от греч. *diēgēsis* – ‘изложение, повествование, рассказ’) в той или иной мере участвует в тех событиях, о которых повествует, или по меньшей мере наблюдает их; его присутствие в повествовании заметно по формам речи „от автора” и метаязыковым замечаниям, а иногда и лирическим отступлениям. Нарратор экзегетический (греч. *exēgētikós* – ‘(извне) разъясняющий’) не наблюдает события, о которых рассказывает повествованием, так что непонятно, откуда „это всё” известно (то, о чем рассказывается); несмотря на „неопознаваемость”, диегетический нарратор может „извне” комментировать и оценивать происходящее – В. Шмид, *Нарратология*, с. 20, 80–81.

5. О разной насыщенности повествования прямой речью героев

В структуре художественного текста коммуникация персонажей может занимать разное место как в количественном, так и в функционально-смысловом плане. В одних произведениях почти все текстовое пространство занимает повествование „от автора”, который скуп в описаниях и мало нуждается в прямой речи героев: их диалоги звучат преимущественно в поворотные и кульминационные моменты развития действия (таковы новеллы в „Декамероне” Боккаччо, „Повести Белкина” Пушкина, „Шинели” Гоголя). С другой стороны, есть рассказы, в которых разговоры действующих лиц преобладают над текстовыми компонентами других речевых жанров (некоторые рассказы Хемингуэя и подражавших ему авторов). Есть рассказы (преимущественно комические), целиком написанные как диалог или как цепочка реплик разных лиц (например, „Жизнь в вопросах и восклицаниях” (1882) Чехова) и при этом, в отличие от диалогов Жванецкого, не предназначенные для исполнения со сцены. В романах XIX и первой половины XX в. „разговоры” нередко выстраивались в „сцены”, что приближало эпическую прозу к драматургии. В такой прозе диалоги были двигателем сюжета: читатель узнавал о произошедших „недавно” (по отношению ко времени действия) событиях, значимых для дальнейшего развития сюжета, не от автора, а из диалога героев. Нередко события развивались „на глазах” читателя, – как результат речевых действий, представленных в звучащем диалоге.

Например, в романе Достоевского „Идиот” читатель узнает о том, что князь Мышкин сделал предложение Настасье Филипповне, а также о получении князем наследства не от повествователя, но только из прямой речи героев: читатель „видит” и „слышит”, как всё происходит.

– Фердыщенко, может быть, не возьмет [замуж. – Н.М.], Настасья Филипповна, я человек откровенный, – перебил Фердыщенко, – зато князь возьмет! Вот вы сидите да плачетесь, а вы взгляните-ка на князя! Я уж давно наблюдаю... Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю. – Правда? – спросила она. – Правда, – прошептал князь. – Возьмете, как есть, без ничего! – Возьму, Настасья Филипповна....

Идеология Достоевского также представлена прежде всего диалогически – в страстных спорах героев. Подчеркивая самодовлеющее значение диалога у Достоевского, Бахтин писал: „Все в романах Достоевского сводится к диалогу, к диалогическому противостоянию как

к своему центру. Все – средство, диалог – цель”¹⁴. У „монологических” писателей, в отличие от Достоевского, идеология выражается преимущественно в авторской речи.

В пьесах герои нередко „вынуждены” произносить фразы, которые „не нужны” персонажам (поскольку они и без этих слов знают то, что сообщает им герой). Однако эти фразы нужны автору (и зрителю) – в качестве экспозиции, предыстории событий, информации о том, что произошло между актами, и т.п. Даже у Чехова такие информативы нарушают естественный строй живой устной речи¹⁵. Булгаков, чтобы избежать неорганичных для живой речи фраз (с информацией о положении в Киеве), начинает пьесу „Дни Турбиных” с того, что Николка играет на гитаре и напевает песню (которую Алексей называет „кухаркиной”, а Николка возражает: „сам сочинил”) о том, что вот „сейчас” происходит в Киеве: „Хуже слухи каждый час. / Петлюра идет на нас! [...]”. В романе же „Белая гвардия” необходимая информация о приближении Петлюры (а также о приезде Лариосика) передается лирическим свободным косвенным дискурсом (в котором голос автора сливается с мироощущением Николки): „Хаос и трудности были вызваны и важным падением с неба в жизнь Турбиных загадочного и интересного Лариосика, и тем обстоятельством, что потряслось чудовищное и величественное событие: Петлюра взял город”.

В современной прозе (по сравнению с прозой 2-ой половины XIX и первых десятилетий XX в.) удельный вес прямой речи героев существенно снизился. Это связано прежде всего с воздействием кинематографа и с более общей семиотической тенденцией ко все более концентрированной передаче всякой информации, в том числе художественной. Кино приучало к приоритету визуальных и при этом динамичных образов; когда кинозритель открывал книгу, он легко обходился без словесных изображений: достаточно было намека на тип внешности героя, пейзажа или интерьера, чтобы „увидеть” ситуацию. Даже после того, как в кинематограф пришел звук, речь героев оставалась периферийным и подсобным компонентом фильма. В художественной прозе это привело к редукции прямой речи персонажей. Синтаксически развернутая, интеллектуально и идеологически насыщенная речь героев стала восприниматься как искусственная, неправдоподобная. Еще более искусственным и „пустым” в художественном и содержательном плане является „техническое” использование прямой речи – для мотивировки перехода

¹⁴ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, с. 339.

¹⁵ Ср. реплики Ольги в самом начале драмы *Три сестры*: „Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. [...] Отец был генерал, командовал бригадой [...] Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад [...]”.

рассказа к новой сцене. Такова, например, в белорусской повести о школе реплика секретарши, которая появляется один раз только для того, чтобы сказать: „Ларыса Міхайлаўна! На перапынку зайдзіце ў настаўніцкую: Васіль Пятровіч хоча зрабіць важную аб’яву”¹⁶.

Редукция прямой речи связана также и с литературными поисками „естественности” и „реалистичности” изображения. Еще в пьесах Чехова появились „странные” реплики – мало связанные с тем, что происходит или говорится на сцене, – вроде знаменитой реплики-вздоха доктора Астрова („А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарыща – страшное дело!”), или бильярдных терминов Гаева в „Вишневом саде”, или полумеждометных реплик, лексически безыскусных, с неясным смыслом и потому пригодных для разных вносимых актером акцентов (как „Цип-цип-цип...”, „тонким голосом” произносимое Соленым, или бессмысленное „Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...”, тихо напеваемое Чебутькиным).

Благодаря эффекту „жизнеподобия” стали популярны диалоги „под Хемингуэя” – длинные цепочки коротких, нередко тавтологических реплик, полупустых в интеллектуально-информационном плане, зато с широкими возможностями психологического домысливания подтекста. Прямая речь „под Хемингуэя” в сочетании с общей тенденцией искусств ко все большей конденсированности художественных смыслов в конце концов привели к девальвации длинных диалогов. В современной прозе всё реже встречаются относительно законченные „сцены” общения; диалоги всё дальше отходят от „обмена репликами”; сюжетобразующие, повествовательные возможности прямой речи практически не используются. Основным назначением прямой речи становится как бы „документальное” (поэтому цитатное) свидетельство о персонаже, релевантное не для сюжета, а для характеристики персонажа. При этом диалог нередко представлен отдельной одной репликой, нужной автору в качестве яркой цитаты из речи героя, как ее репрезентативный образец или даже только как намек на речь – намек, в котором, однако, нередко дается квинтэссенция речевого поведения героя в конкретном эпизоде, а иногда и суть его характера.

Вот, например, что осталось от семейных разговоров (супругов и матери мужа) в связи с квартирным обменом:

... А в это время свекровь нашла обмен. Эту хорошую, с высокими потолками, большой кухней двухкомнатную квартиру, в которой они и сейчас живут. Женька [муж героини. – Н.М.] демонстративно не принимал в этом никакого участия. – Женщины, как хотите, – говорил он, подымая руки¹⁷.

¹⁶ В. Кадзетава, *Тэст на перыае каханне*, „Маладосць” 2007, № 8, с. 20.

¹⁷ Г. Щербаква, *Год Алены*, в: *Косточка авокадо: повести и рассказы*, Москва 2005, с. 102.

Характерен несовершенный вид глагола (*говорил*): это не реплика в конкретном диалоге (иначе было бы *сказал*), но (в соединении с жестом капитуляции – „поднятыми руками”) – формула бегства мужчины от бытовых проблем (которые он оставляет своим „женщинам” – жене и матери). Естественно, что ответные реплики женщин были бы избыточны; читателю, тем более, знающему быт российских мегаполисов, – достаточно одной фразы героя: „Женщины, как хотите”. Применительно к обозначенной автором ситуации понятно, что эти слова Женьки звучат в ответ на какие-то обращенные к нему вопросы и просьбы, причем читателю легко представить и диктум и модус таких речей, как, впрочем, и то, какие реплики жены и матери могли звучать после слов Женьки. В составе подобных изолированных (одиночных) реплик чаще всего встречаются инициальные реплики. Они остаются без ответа по разным причинам, однако не потому, что такова „логика жизни”, а главным образом потому, что таков принцип отображения коммуникации в современной прозе.

В шести современных повестях (по две повести на русском, белорусском и немецком языке), привлеченных для анализа практически случайным образом¹⁸, удельный вес прямой речи не превысил $\frac{1}{3}$ объема произведения¹⁹; доля изолированных реплик колебалась широко – от 6,2% до 52,5%. См. Таблицу 1.

Повести Улицкой, Патапова и „Странник” Ланге написаны от 3-го лица, но при этом у Ланге преобладает свободный косвенный дискурс (который способствует замкнутости повествования на главном герое, с точки зрения которого ведется рассказ). У Улицкой свободный косвенный дискурс используется ограниченно; имплицитный повествователь отнюдь не сосредоточен на одном или двух героях, а выстраивает „панорамный обзор” судеб примерно десяти персонажей.

¹⁸ Единственным регулятором отбора был учет формы повествования с тем, чтобы на каждом языке было представлено повествование как от 1-го, так и от 3-го лица. Были рассмотрены следующие произведения: 1) Людмила Улицкая, *Веселые похороны*, в: *Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы*, Москва 2007, с. 287–382; 2) Галина Щербакова, *Косточка авокадо*, в: *Косточка авокадо. Повести и рассказы*, Москва 2005, с. 5–48; 3) Валяница Кадзетава, *Тэст на першае каханне*, „Маладосць” 2007, № 8, с. 18–46; 4) Виктор Патапенка, *Надзя, Надзейка...*, „Маладосць” 2006, № 8, с. 114–126; 5) Judith Hermann, *Ruth (Freundinnen)*, in: *Nichts als Gespenster*, Frankfurt am Mein 2003, S. 11–60; 6) Harmut Lange, *Der Wanderer. Novelle*, Zürich 2005. Далее при цитировании названных текстов приняты их следующие условные обозначения (соответственно представленному перечню): Улицк, Щерб, Кадз, Патап, Герм, Lange.

¹⁹ Объем повестей и представленной в них прямой речи измерялся в знаках, поскольку в компьютере данный показатель автоматически фиксируется для любого текстового файла.

Таблица 1. Количественные данные относительно значимости в шести современных повестях прямой речи и изолированных реплик

Повесть (в скобках указана форма лица повествования)	Объем произведени я в знаках (=100%)	Объем коммуникативной партитуры произведения (в знаках) и его доля (%) в объеме всего текста	Общее количество реплик персонажей (=100%)	Количество изолированных реплик и их доля (%) в общем числе реплик
Улицк (3 л.)	175 820	42 659 (24,3%)	409	56 (13,7%)
Щерб (1 л.)	52 564	6 345 (12,1%)	92	25 (27,2%)
Кадз (1 л.)	76 029	23 320 (30,7%)	178	11 (6,2%)
Пагап (3 л.)	41 807	12 517 (29,9%)	86	10 (11,6%)
Нерм (1 л.)	64 411	14 768 (22,9%)	151	65 (43,0%)
Lange (3 л.)	97 634	13 145 (13,5%)	99	52 (52,5%)

„Косточка авокадо” Щербаковой, повесть Герман и Кадзетавой написаны от 1-го лица, однако в белорусской повести есть небольшой фрагмент (журнальная страница), написанный от 3-го лица, в манере свободного косвенного дискурса: это впечатления одной из героинь повести о первом годе ее студенческой жизни; впрочем, прямая речь в этом фрагменте отсутствует. У Щербаковой перволичное повествование по своей субъективности и горячности приближается к сказу; к тому же героиня обо всех (включая своих детей и мужа) говорит преимущественно фельетонно-саркастически, иногда – в духе черного (или черноватого) юмора. Сумбур и пристрастность повествовательной речи героини, ее мнений и оценок почти вытесняют из ткани рассказа реальные обстоятельства сюжетной линии (в ущерб правдоподобию событий и особенно характеров). По обрывкам разговоров персонажей и внутренним монологам героини-рассказчицы, перебивающим друг друга, даже фабула событий уясняется читателем с усилием, т.е. восприятие реальной картины специально (?) затруднено (в чем можно видеть вариант техники „остранения”, говоря в терминах „русского формализма”.

Из шести рассмотренных произведений повесть Ланге является наиболее аутичной; это мотивировано сюжетом: если у Герман представлен странноватый и распадающийся на три одиночества любовный треугольник, то у Ланге показан распад не особенно прочного брака: одержимый стремлением разобраться в уходе жены, герой одиночим туристом („странником”) отправляется в Африку, а его сознание все более заполняется параноидальными видениями.

Субъективность, пристрастность, лиричность повествования уменьшают относительный объем коммуникативной партитуры произведения. В повествовании от 3-го лица удельный вес прямой речи

персонажей в принципе больший, чем в повествовании от 1-го лица; чем больше в произведении действующих лиц, тем в большей мере такой текст (“при прочих равных условиях”) насыщен прямой речью. Однако эти общие закономерности могут быть осязательно нарушены, если третьеличное повествование представляет собой свободный косвенный дискурс (что как раз и происходит в повести Ланге: здесь прямая речь занимает меньший относительный объем, чем в перволичном повествовании Герман). Однако если нарратор не является участником основного конфликта произведения и видит события „со стороны”, то перволичное повествование может быть более „объективным” (как это происходит в повести Кадзетавой; здесь удельный вес прямой речи почти такой же высокий, как в третьеличном повествовании Патапенко). Как кажется, искусность современного нарратива тем выше, чем более редуцирована и преобразована в нем прямая речь героев.

Наличие изолированных реплик симптоматично для современной прозы (поскольку отвечает общей тенденции ко все более лаконичному письму), однако количество изолированных реплик по отношению к общему количеству реплик может быть весьма различным. В более объективном нарративе (обычное повествование от 3-го лица) изолированных реплик в принципе меньше, чем в перволичном повествовании, однако свободный косвенный дискурс может резко увеличить число изолированных реплик. К распространению изолированных реплик ведут кроме того такие черты повествования, как его лиричность, повышенный психологизм, ретроспективность (или широкие временные рамки повествования). Чем более „объективно” и „правдоподобно” (логично, связно, полно, хронологически последовательно) выстроена коммуникативная партитура произведения, тем меньше в ней изолированных реплик.

6. Конкуренция разных способов представления коммуникации героев: прямая речь *versus* непрямые („косвенные”) формы чужой речи

Повествование и его субъект (нарратор) образуют главную организующую инстанцию произведения²⁰. От характера повествования зависят остальные речевые жанры художественного текста— по жанровому

²⁰ Не случайно обороты *повествование от 1-го лица, повествование от 3-го лица* часто понимаются как ‘художественное произведение, написанное от 1-го (или от 3-го) лица’.

разнообразию, по количеству текстовых единиц отдельных речевых жанров, по их удельному весу в текстовом объеме произведения. Основным противовесом авторской речи является речь персонажей („чужая” для повествователя речь), но и она подчинена его воле. От повествователя зависит, воспроизводить ли чужую речь дословно („цитатно”) или изложить ее свободно, подключив к своей речи: так возникает оппозиция прямой и косвенной речи, в которой речь нарратора („своя”) и речи персонажей („чужая” речь) могут находиться в самых разных пропорциях

Вмешательство нарратора в прямую речь героев состоит прежде всего в том, что ему бывает достаточно „намека” на разговор, и он ограничивается двумя-тремя репликами (а иногда и одной), пренебрегая даже тем условным правдоподобием разговора, которое принято в пьесах. Реже повествователь прямо вторгается в прямую речь персонажа, и тогда она может стать такой, как речь доктора в повести Л. Толстого „Смерть Ивана Ильича”: „Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то и то-то, то тогда и т.д.”. Синтаксически и пунктуационно – это прямая речь (что более документально передает ученое словоблудие), лексически же – это бессмыслица, поскольку состоит из местоименных замен знаменательных слов.

В перволичной повести Щербаковой рассказчица-героиня не только „сама” указывает на свое „вмешательство” в чужую прямую речь, но и пытается мотивировать вмешательство: до героини-рассказчицы сквозь ее внутреннюю речь доносится обрывок речи другой героини, Жени: „– ... А что, ей комнату жалко? Да? Она в двух... Это честно? А меня обзешь?” Далее идут слова от автора: „Обзешь – она не говорила. Это я придумала. Потому что поняла: началась история и я в ней уже сижу по самую маковку” (Щерб 20).

Косвенная речь в художественном тексте редко соответствует тем простым правилам преобразования прямой речи в косвенную, которые формулируют грамматики. С одной стороны, живую устную речь, всегда насыщенную эмоциональными и модальными обертонами, превратить в грамматически нормативную косвенную речь без семантических и прагматических потерь – невозможно. С другой стороны, авторам и не требуется такой перевод. Речь персонажей, если она выступает не в виде прямой речи, а „в пересказе” нарратора, предстает как своего рода резюме речи, повышено многозначительное (по сравнению с омонимичной репликой в обыденном общении).

Информационно-логическое содержание речи персонажа может почти не интересовать рассказчика – особенно если повествование идет от 1-го лица и персонаж-рассказчик вслушивается не в слова, а во что-то другое, может быть, в интонацию, в „телесное”, во всяком случае, в нечто более

органическое, чем слова. Особенно, если нарратор – это героиня рассказа о любовном треугольнике, и она сама не уверена, влюблена она в героя или нет. Тогда речь героя может быть передана так:

„Теперь Рауль ел, – не так, как в актерском буфете, а как нормальный человек, – искусно пользовался китайским палочками, разделял ими овощи, рыбу, вставлял какие-то реплики, о чем-то рассказывал, как будто все это было совершенно в порядке вещей, и от этого у меня перехватывало дыхание” (с. 23)²¹; „[...] и сейчас он сидел передо мной и ел китайскую лапшу, время от времени отпивал глоток вина, и улыбался мне, и рассказывал о постановке по тексту Музиля, о коллегах, о конфликтах в театре. А я послушно кивала и говорила: «Ага» и «Не может быть?»” (с. 23–24); „[...] а он опять ненадолго присел рядом, что-то говорил, а потом сказал: «Пойдем спать»” (с. 25).

Подчеркнутые сегменты – это не „косвенная речь” (в грамматическом смысле), а обобщенно-свернутая передача чужой речи, включенная в авторское повествование в качестве его компонента – рассказа о том, „что говорилось”.

Наконец, элиминация чужой речи – и прямой, и косвенной – может быть намеренным авторским приемом – чтобы усилить интригу и подогреть читательский интерес. Не только в детективных сценариях находчивый опер задумчиво произносит что-нибудь вроде «Есть одна мысль», кадр обрывается, следующий эпизод начинается с реализации «мысли»; похожие недомолвки есть и в психологической прозе. Так, у Ланге повествователь всё видит глазами героя, эксплицируя малейшие движения его мысли, чувств и речи, но, впрочем, только „нужные” (для сюжета и психологии) автору движения; зато в кульминационный момент повествования, когда от героя уходит жена, повествователь „вдруг” оказывается разделенным с героем оконным стеклом, залитым дождем, не слышит ни слова, но только видит, как герой полтора часа говорит по телефону с ушедшей от него женой, а потом надолго застывает у окна. Так в камерной психологической повести возникают загадки от недосказанности, что усиливает читательское любопытство. Только, в отличие от детективов (где к концу всё, что было скрыто, разъясняется), у Ланге „неуслышанные” читателем слова так и остаются для него неизвестными. Потому что таков замысел автора: без слов „интереснее”; это создает атмосферу зыбкой „кажмости”, которая вытесняет реальность и которую герой всё стремится передать словом и поймать его в свой ноутбук. Не случайно в повести несколько раз повторяется заголовок журнальной рецензии о книге героя: „Ничто не является тем, чем кажется”.

²¹ Цит. по: Ю. Герман, *Рут (подруги)*, перевод с нем. Н. Скакун, „Всемирная литература” 2006, № 2.

7. Взаимоотношения между прямой речью героя и сопровождающей ее речью „от автора”

Авторские ремарки, способные предварять реплику персонажа, следовать за ней, обрамлять и прерывать реплику, могут выполнять различные функции, придавая соединениям речи героя с авторским комментарием целостность и картинность, а если надо, то и психологизм, включая конфликт между интенцией речевого акта и его перлокуцией. Приведем два примера такого конфликта.

В трилогии Марка Алданова „Ключ. Бегство. Пещера” (1928–1936)²² в ряде психологически напряженных сцен героиня произносит фразы, о которых тут же сожалеет, упрекая себя в фальшивости и бестактности: „«Вот теперь и питайтесь акридами», – ответила Муся. Ей самой ее тон показался глупым и фальшивым” (с. 507). „Через несколько минут на вопрос тяжело больного отца «О чем ты рассказывала?» Муся отвечает: «О халате, о Вите, о моем муженьке». И автор тут же в скобках передает внутреннюю речь героини: «Господи, как глупо: «муженьке», «акриды»! Что я сегодня говорю?... »” (с. 509).

В романе (от 1-го лица) автор следующим образом передает контраст между звучащей репликой, сопровождающими ее движениями и потрясенностью героя сразу после сокрушительного для него сообщения оппонента: „Вилка уже практически падала из моих рук, но я довольно ловко удержал ее, обтер губы салфеткой и весьма безразличным, как мне показалось, тоном ответил: «А рыба у них действительно вкусная»”²³.

Строго говоря, только автор (человек, которого еще Достоевский назвал „существом всеведущим”) способен в созданном им мире „правильно и точно” эксплицитировать интенцию речевого акта – например, что стоит за словами героя *Сколько веревочке ни виться...* – угроза, насмешка, утешение, обещание или эстетическое удовольствие и любование складностью и образностью пословицы. Как писала (применительно к обычной коммуникации) М.Я. Гловинская, „в огромном большинстве случаев установить истинное иллокутивное намерение не представляется возможным”²⁴. Интересно, однако, увидеть те мотивы, по которым некоторые авторы отказываются от этой удобной и богатой смысловыми возможностями художественной

²² М. Алданов, *Ключ. Бегство. Пещера (Трилогия)*, Москва 2002.

²³ С. Минаев, *MEDIA SAPIENS. Повесть о третьем сроке*, Москва 2007, с. 65.

²⁴ М.Я. Гловинская, *Типовые механизмы искажения смысла при передаче чужой речи*, в: *Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е.А. Земской*, отв. ред. М.Я. Гловинская, Москва 1998, с. 25.

привилегии – назвать подлинное намерение персонажа, говорящего *Сколько веревочке ни виться...*

То, насколько часто прозаик сопровождает речь героя своими ремарками, во многом зависит от количества персонажей; от характера повествования и склонности автора к психологическому письму; от сюжета и фабулы (от степени их запутанности и динамичности); от того, насколько для писателя важны разговоры его героев. Перволичные повествования в целом более камерны, в них меньше персонажей, чем в повествовании от 3-го лица. Поэтому у перволичного нарратора в принципе меньше потребность в „технических” ремарках (нужных единственно для указания на субъект речи). Перволичный нарратор, особенно если он не столько наблюдатель, сколько активный участник действия, как правило, менее склонен называть цель обращенной к нему речи, чем повествователь от 3-го лица (если только третьеличный нарратив не является свободным косвенным дискурсом).

В тех повестях Герман, которые написаны от 1-го лица, авторские ремарки к репликам героев в подавляющем большинстве случаев отсутствуют; изредка за репликами следует самый широкий и иллокутивно нейтральный глагол речи, не называющий намерение говорящего (т.е. не являющийся названием речевого акта), – глагол *sagte* ‘сказал(а)’. Можно указать на несколько специальных мотивов отказа Герман от авторских сопровождений речи героев: чтобы избежать банальности в тех обычных случаях, когда интенция речевого акта достаточно ясна; в других случаях – чтобы возникла смысловая неясность, допускающая несколько объяснений (что обогащает рассказ возможными смыслами); чтобы предоставить читателю больше свободы в интерпретации происходящего; чтобы письмо было более экономным, концентрированным и динамичным; чтобы вызвать у читателя доверие к видимой объективности героини-рассказчицы, „документальности” и искренности ее рассказа. Во всяком случае, если нарратор не эксплицирует иллокуцию реплики, то это может приводить к названным художественным и психологическим эффектам.

8. Принципы парадигматического анализа коммуникативных партий персонажей

В аспекте парадигматики коммуникативная партия персонажа – это все речевые акты, представленные в прямой речи героя. Коммуникативные партии, в сравнении с авторскими „изложениями” и „резюме” речи персонажей, образуют наиболее „документальный” (потому что „цитатный”) и наиболее доступный для читательского восприятия компонент

в речевом поведении героя. При сопоставлении партий разных героев важно, во-первых, насколько разнообразны их иллокутивные репертуары; во-вторых, существенна количественная иерархия разных иллокутивных групп речевых актов в отдельных партиях.

Парадигматический анализ коммуникативных партий проводится на основе разработанной или принятой исследователем классификации речевых актов. Классификация может быть более или менее разветвленной, но, естественно, единой применительно ко всем изучаемым текстам в рамках проводимого исследования.

В порядке иллюстрации метода назовем некоторые результаты проведенного анализа коммуникативных партий персонажей, относящиеся только к одному из рассмотренных произведений – к повести „Веселые похороны” Л. Улицкой (см. Таблицу 2). В систематизации речевых актов (далее РА) мы опирали на классическую работу Р.О. Якобсона о функциях языка/речи²⁵; вместе с тем учитывались ставшие популярными термины и дефиниции Дж. Остина²⁶ и Дж. Сёрля²⁷. Различались семь основных разрядов РА: 1) информативы; 2) побуждения (включая побуждения сообщить информацию (т.е. вопросы) и запреты); 3) экспрессивы (выражение эмоционального состояния или эмоциональной оценки); 5) фатические и этикетные РА (ср. „бехабитивы” у Сёрля: речевые акты, соединенные с поведением, – приветствия, извинения, благодарности, соболезнования, поздравления и т.п.); 6) метаязыковые РА; 7) проявления эстетической функции речи (оказиональное переносно-образное словоупотребление, стихи, пение; языковая игра, шутка).

Представлялось интересным (для семиотики художественной коммуникации, но также и в аспекте психологии героев) различать в классе информативов информацию говорящего „о себе” (о 1-ом лице) и информацию „не о себе” – о других лицах или о – предметах (в таблице 2 соответствующие группы РА представлены в столбцах 3 и 4 („Эгоцентрическая информация” и „Альтруистическая информация”). Класс императивов был разделен на два подкласса: „Побуждения к действию и запреты” и „Вопросы”. Можно выделить и другие по-своему интересные оппозиции (например различать информативы по отнесенности ко времени; или различать императивы „эгоцентрические” и „альтруистические” – в зависимости от того, в чьих интересах будет или должно быть

²⁵ Р.О. Якобсон, *Лингвистика и поэтика* [1960], в: *Структурализм: „за” и „против”*. Сборник статей, Москва 1975, с. 193–230.

²⁶ Дж. Остин, *Слово как действие* [1962], в: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17: *Теория речевых актов*, Москва 1986, с. 22–129.

²⁷ Дж. Р. Сёрль, *Классификация иллокутивных актов* [1976], в: *Новое в зарубежной лингвистике*, с. 170–194.

то действие, к которому побуждает говорящий – в интересах говорящего или в интересах других лиц). Однако при „средних” объемах анализируемых повестей некоторые подклассы могут оказаться слишком малыми; вообще, детализация мешает четкости („выпуклости”) получаем картин в распределении РА в партиях разных персонажей. В одном высказывании может быть два РА. Так, во фразе врача „Женщина в плохом состоянии, введите ей транквилизатор, что ли, принимая во внимание...” (Улицк, 351) содержится альтруистический информатив (о женщине) и императив. В реплике Тишорт „Скажи, Алик, а там вы плохо жили?” (Улицк, 340) две иллокутивные силы: побуждение и вопрос.

9. Различия в семиотической значимости в художественном тексте разных классов речевых актов

9.1. Коммуникативные константы речевого общения в жизни и в изображении коммуникации в повести

В коммуникативной партитуре произведения (см. нижнюю строку в таблице 2), а также в коммуникативных партиях основных персонажей (см. обозначенные римскими цифрами ранги (места) по убывающей частоте отдельных групп РА в коммуникативных партиях отдельных персонажей из „Веселых похорон”) количественная иерархия обязательных (языковых) функций соответствует их значимости („удельному весу”) в обычном общении. В партиях объемом хотя бы 30–40 речевых актов самые частые РА – это информативы, затем экспрессивы и императивы. В рассмотренных шести повестях в партиях основных персонажей информативы занимают около 50% (в „Веселых похоронах” – 50,2; в „Рут” – 49,1; при этом у Улицкой в партиях православного священника и раввина – соответственно 71 и 65,6%). Вместе с тем наличие в прямой речи части информативов обусловлено не столько задачами отображения коммуникации героев, сколько необходимостью сообщить читателю ту или иную информацию о героях. Удельный вес таких „служебных” информативов зависит от жанрового своеобразия произведения, в первую очередь от соотношения в нем „показа” разговоров и „рассказа” о них. Чем больший объем в произведении занимают сцены вербального взаимодействия персонажей, тем большее место в соответствующих полилогах занимают информативы.

В художественной прозе, как и в жизни, большинство экспрессивов выступают в качестве дополнительной иллокуции, сопровождающей

Таблица 2. Процентное соотношение основных групп речевых актов в коммуникативных партиях персонажей в повести Л. Улицкой «Веселые похороны»²⁹

Персонажи	Общее число РА в речевой партии персонажа (100%)	Информативы		Императивы		Экспрессивы	Фатические РА	Метаязыковые РА	РА с эстетической функцией
		эгоцентрическая информация	альтругностическая информация	побуждения к действию и запреты	вопросы				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Алик	317 (100%)	15,8 (Ш)	32,5 (I)	12,3 (IV)	8,5 (V)	18,9 (II)	1,6 (VIII)	3,5 (VII)	6,9 (VI)
Нина	151 (100%)	16,6 (Ш)	33,1 (I)	17,2 (II)	7,9 (VI)	13,2 (IV)	2 (VII)	9,3 (V)	0,7 (VIII)
Отец Виктор	114 (100%)	29 (II)	42 (I)	5,3 (IV)	3,5 (VI)	14 (III)	0,9 (VII-VIII)	4,4 (V)	0,9 (VIII)
Марья Игнатьевна	76 (100%)	33 (I)	18,4 (Ш)	14,5 (IV)	2,5 (VI)	27,6 (II)	0,0 (VII-VIII)	4 (V)	0,0 (VII-VIII)
Валентина	75 (100%)	32 (I)	10,7 (V)	17,3 (II)	16 (III)	14,7 (IV)	2,7 (VII)	5,3 (VI)	1,3 (VIII)
Ирина	63 (100%)	34,9 (I)	28,6 (II)	9,5 (V)	12,7 (III-IV)	12,7 (III-IV)	0,0 (VII-VIII)	1,6 (VI)	0,0 (VII-VIII)
Тшпорг	62 (100%)	11,3 (IV-V)	21 (II)	11,3 (IV-V)	29 (I)	19,4 (III)	0,0 (VII-VIII)	8 (VI)	0,0 (VII-VIII)
Равин	61 (100%)	32,8 (I-II)	32,8 (I-II)	6,6 (VI)	8,2 (V)	9,8 (III-IV)	0,0 (VII-VIII)	9,8 (III-IV)	0,0 (VII-VIII)
Другие персонажи (все вместе)	276 (100%)	16,6 (III-IV)	27,2 (I)	16,3 (III-IV)	10,1 (V)	23,2 (II)	2,9 (VI-VII)	2,9 (VI-VII)	0,8 (VIII)
	Средний ранг групп РА	II	I	IV	V	III	VII	VI	VIII

информативы и императивы. Экспрессивы в чистом виде крайне редки. Взятые вне контекста, такие высказывания не позволяют понять, о чем речь или к чему побуждает говорящий. Ср. слова Алика: „Нет слов. Просто нет слов” (Улицк, 321); только в контексте понятно, что речь идет о его запоздалом гонораре, переданном адвокатом.

9.2. Характерологическая значимость соотношения „эгоцентрических” и „альтруистических” информативов, а также удельного веса вопросов

В „Веселых похоронах” в коммуникативных партиях отца Виктора, Алика и Нины альтруистические информативы занимают первые места; у раввина эгоцентрические и альтруистические информативы представлены поровну (разделяя I и II места). Эгоцентрические информативы первенствуют в речи еще трех персонажей, и только и в партии Тишорт (это самый молодой и открытый миру персонаж) на первом месте стоят вопросы, почти в три раза превосходя количество побуждений (соответственно 29 и 11,3%). Меньше всех задает вопросов „целительница” Марья Игнатьевна. В речевых партиях большинства персонажей императивов-побуждений заметно больше, чем императивов-вопросов, нередко в разы. В повести Герман чаще, чем другие персонажи, вопросы задает Рауль, узнающий обеих героинь по очереди.

9.3. О двоякой ценности факультативных иллокуций в прямой речи персонажей

В рассмотренных повестях в прямой речи персонажей речевые акты, в которых реализуются более редкие иллокуции (связанные с проявлением эстетической, метаязыковой или фатической функций речи), почти так же нечасты, как и в обычной коммуникации. Однако для жанрово-стилистической характеристики произведений речевые акты, связанные с проявлением названных функций, являются более значимыми, чем реализации базовых функций языка (информативы, императивы, экспрессивы).

В рассмотренных немецких повестях высказывания с иллокуцией эстетического отношения к речи не представлены вовсе, а в двух повестях русскоязычных авторов в коммуникативных партиях отдельных персонажей удельный вес РА с эстетической функцией, как кажется,

превышает „обычную” насыщенность речи такими фактами²⁸. Наше предположение о том, что насыщенность подобными фактами коммуникативных партий отдельных героев может превышать насыщенность аналогичными фактами реального общения, основано на том, что в речи персонажа часто сливаются два источника эстетического отношения к языку: один источник идет от изображаемого мира, т.е. от „жизни” героя (которая хотя и придумана автором, но так или иначе соотносена автором же с реальностью); второй источник – это сам автор как активная языковая личность, со своим идиолектом, индивидуальными языковыми пристрастиями и, главное, со своими авторскими заботами об эстетической и иной привлекательности текста для читателей. Александр Свободин писал, что Остап Бендер – это „разросшаяся реприза” (авторов). В самом деле, Илья Ильф и Евгений Петров отдали золотые россыпи своих „личных”, авторских, остроум и речевых находок великому комбинатору, который, благодаря „подаренному” ему языковому артистизму, стал как бы фельетонным alter ego авторов, но зато не приходится говорить о правдоподобии образа Остапа Бендера по отношению к реальности (например, к типам мелких одесских аферистов 1930-х гг.).

В „Веселых похоронах” Улицкой в коммуникативной партии Алика РА с эстетической функцией составляют почти 7%, в то время как в речи четырех персонажей эта функция не представлена, а у остальных колеблется от 0,7 до 1,3% всех РА. Умиравший Алик от начала (от своей первой в повести реплики: „Нинка, ты стала как корзинка. Для змей”) до конца, включая предсмертную магнитофонную запись, шутит, играет значениями, создает новые образы, переиначивает штампы, говорит в рифму, каламбурит и при этом сохраняет способность улыбнуться чужой шутке. Его речевой юмор естествен, это неотъемлемая черта его сознания и речи, и Алик совсем не всегда рассчитывает на понимание собеседника; это как бы слегка озвученные обрывки его внутреннего монолога. Характерен, в частности, диалог, который происходит между умирающим Аликом и Фимой, доктором, который „заезжал каждый день, как будто надеясь, что ему повезет и он окажется Алику как-нибудь полезным. Он склонился над Аликом: – Как дела, старик? – А-а, ты... Расписание привез? – Какое расписание? – удивился Фима. – На паром... – слабенько улыбнулся Алик. «Дело к концу, – подумал Фима. – Сознание начинает мешаться» (Улицк 279). Подчеркнутые слова – это грустная шутка Алика с самим собой: Алик думает: доктор знает, как приближается смерть, – значит, доктор знает «расписание» того «парома», который перевозит в царство

²⁸ Разумеется, „обычная” для повседневной речи встречаемость проявлений эстетического отношения к языку неизвестна и вряд ли поддается количественным оценкам.

мертвых. Судя по всему, Алик в данном случае не рассчитывал на понимание; эта шутка (пусть горькая), как и улыбка (пусть «слабенькая»), как и культурный кругозор (в котором образы древнегреческой мифологии – естественны и всегда рядом), как и самоирония, – обращены к себе; это обычное состояние его сознания. В этих репликах Алика есть вопрос (императив) и пояснение (информатив), но для характеристики коммуникативной партии Алика более существенно, что в этих репликах звучит шутка и игра, т.е. что здесь представлена поэтическая (игровая и эстетическая) интенция говорящего.

Наиболее далекие Алику (и автору) персонажи не только сами не шутят, но и не могут понять его юмора. Конечно, Алик отнюдь не обращается с шутками к далеким ему людям; шутку Алика повторяет его жена, объясняя целительнице, почему Алик не хочет покреститься. „– Ничего я не могу сделать. Не хочет он. Смеется. Пусть, говорит, твой Бог меня беспартийного примет. Марья Игнатьевна выпучилась: – Нин, ты что? Вы здесь как в лесу живете. Да на что же Господу Богу партийные? – Нинка махнула рукой <...>” (Улицк 283).

Таким образом, речевые акты с эстетической функцией важны как для выявления характерологических различий между героями, так и для усиления эстетической привлекательности текста произведения в целом.

9.4. Условия появления в прямой речи героев фатических клише

Удельный вес РА с фатической функцией в художественных текстах существенно меньше, чем доля фатических РА в реальной коммуникации. Читателю вполне понятно, что в той жизни, которую на страницах своей книги отображает автор, люди узуально здороваются, благодарят, извиняются, прощаются, заполняют паузы дежурными клише о самочувствии, погоде или политике и т.п., однако это настолько предсказуемые и шаблонные речи, почти пустые в информационном и эмоционально-экспрессивном плане, что большей частью они не попадают в коммуникативную партитуру произведения. Исключения редки, и это всегда интересные случаи, как правило, с некоторым отступлением от коммуникативного узуса. Можно указать три основных мотива, по которым фатические РА включаются в речь персонажа.

Во-первых, для демонстрации пустопорожности фатического общения, его неорганичности или трудности для конкретного героя. Л. Толстой, воспроизводя обрывки фатических реплик (в изображении ритуала визита

в русском дворянском быту начала XIX в.), сближает фатическое общение с „шумом платьев и придвиганием стульев”.

„«Уж так давно... Графиня... Больна была бедняжка... на бале Разумовских... графиня Апраксина... я так была рада», – слышались оживленные женские голоса, перебивая один другого и сливаясь с шумом платьев и придвиганием стульев. Начался тот разговор, который затевают ровно настолько, чтобы при первой паузе встать, зашуметь платьями, проговорить: «Очень, очень рада... здоровье мама... Графиня Апраксина» – и опять, зашумев платьями, пройти в переднюю, надеть шубу или плащ и уехать” („Война и мир”, т. 1, ч. 1, 7).

Во-вторых, фатические реплики могут попадать в ткань произведения в том случае, если они оказываются сюжетно (эмоционально и/или информационно) нагружены. Так, в „Веселых похоронах” беспомощный Алик мучается от доносящейся с улицы нескончаемой латиноамериканской музыки. „Уже вторую неделю весь квартал донимали шестеро южноамериканских индейцев, облюбовавших себе угол прямо под их окнами. – *Нельзя ли их как-нибудь заткнуть?* – тихо спросил Алик. – *Проще тебя заткнуть*, – отозвалась Валентина и надела на Алика наушники. [...] Валентина поставила ему джаплиновский регтайм. Это, действительно, был выход. И автор, чтобы показать и успешность действия Валентины, и полную приемлемость для Алика ее грубовато-шутливых слов (*Проще тебя заткнуть*), цитирует фатическую реплику Алика, попутно отмечая произвольное и потому особенно значимое мимическое сопровождение словесного клише: *Спасибо, зайка*, – дрогнул веками Алик” (Улицк 289).

В-третьих, обычно цитируются неуместные, неудачные реплики в фатической функции, потому что коммуникативная неловкость персонажа для его характеристики существенна, между тем как „нормальное” фатическое общение тривиально и вполне может обойтись без авторского (и читательского) внимания.

В „Веселых похоронах” к умирающему Алику приводят „правильного” раввина, специалиста по „иудео-исламской культуре времен халифата”, недавно приехавшего с лекциями из Израиля в Америку. Как показывает автор, ученость раввина, как и его „ортодоксальная” семья (в которой вскоре должен родиться десятый ребенок), были своего рода уходом от слишком пестрого и непредсказуемого окружающего мира. Когда раввина ввели в комнату к Алику, первыми словами раввина были: „*Do you speak English, don't you?*”²⁹ – *I do* – улыбнулся Алик и подмигнул Нине” (Улицк 313).

²⁹ По своему узальному значению фраза отвечает метаязыковым намерениям, однако в приведенной сцене реплика служит фатическим преддверием разговора.

Нелепость, неумность вопроса раввина вызывают у Алика улыбку, а автору фраза нужна как раз для того, чтобы читатель увидел, как далек от людей ограниченный своей ученостью ортодокс.

Таким образом, чтобы в коммуникативной партии персонажа появились фатические реплики, необходимы специальные художественные задания, связанные прежде всего с отображением характеров людей и межличностных отношений.

10. Заключение. Прямая речь литературных героев как феномен языка, речевого поведения и словесного искусства

Прямая речь литературных героев представляет собой сложный для анализа объект, возникающий в результате порождающей деятельности трех моделирующих семиотических систем: этнического языка, коммуникативно-поведенческого узуса (определенного социума) и семиотики художественной литературы (как определенного средства общения, в ее родовых и жанровых подсистемах семиотических возможностей). Эвристическая ценность предложенного подхода связана в первую очередь с исследованием семиотической природы реальной коммуникативной практики и семиотических возможностей литературного общения (т.е. коммуницирования писателя и читателя). Для теории коммуникации и лингвистической прагматики анализ общения, представленного в прямой речи литературных персонажей, существен тем, что позволяет увидеть константы и вариации в значимости разных классов речевых актов в разных коммуникативно-семиотических условиях – в реальной коммуникации и в ее отображении в произведениях искусства слова. Для семиотики художественной литературы исследование коммуникативной структуры прямой речи героев интересно тем, что оно показывает функциональную двойственность общения героев произведения: персонажи говорят между собой, но их разговор – это реплика писателя в его коммуникации с читателем.

Коммуникативный инвариант прямой речи в рассмотренных произведениях составляют следующие черты их партитур: 1) облигаторность и количественное первенство информативов; 2) облигаторность и значительный удельный вес экспрессивов, побуждений и вопросов; 3) факультативность, резкая неравномерность в представленности в партиях разных персонажей и более разнообразные художественно-выразительные функции речевых актов с иллюзиями фатической, эстетической и метаязыковой. Если в реальном повседневном общении диктальное

и модусное развертывание диа- и полилога детерминируется главным образом “положением дел”, т.е. денотативно, то в литературе отображение прямой речи персонажей детерминируется преимущественно требованиями жанра, художественного направления и индивидуального стиля³⁰.

Characters' communicative parties and narrator's concerns in the semiotics of art prose

Communicative party of a literary character is created in direct speech by succession (chain) of speech acts differentiated by their illocutionary forces – such as intention to inform, to impel to do something, to express feelings and so on. Paradigmatic and syntagmatic investigations of communicative parties (relations between the direct speech and the author's speech; communicative and logical completeness or incompleteness of dialogs and polylogs; the variety of speech acts, their quantitative hierarchy in communicative parties of different literary characters and so on) give good opportunities to understand literary characters as well the reflection of spoken communication in fiction (that is also important for the general ontology of speech act in reality).

³⁰ Дальнейшее развитие темы см. в работе: Н.Б. Мечковская, *Речевое общение в жизни, в романе и драме: коммуникативные инварианты и семиотические метаморфозы (на материале романов и пьес Михаила Булгакова)*, в: *Логический анализ языка. Моно-, диа- и полилог в разных языках, веках и культурах*, под ред. Н.Д. Арутюновой, Москва [в печати].