

раздел четвертый

## Раздел четвертый

### Язык писателей

## Авторское повествование в рассказе А.П. Чехова “Спать хочется”<sup>44</sup>

“Спать хочется” – маленький шедевр великого стилиста. Эта изящная прозаическая миниатюра вместила в себя всю неизбежность человеческого страдания. Ведь смерть живого существа, тем более младенца – не выход из мучительного тупика, в котором оказалась героиня рассказа – девочка Варька.

В этом рассказе А.П. Чехов “правдив до иллюзии” (если воспользоваться характеристикой Л.Н. Толстого). В столь сжатой художественной форме он раскрыл глубокую психологическую драму малолетней служанки, доведенной вынужденной бессонницей до изнеможения и отчаяния...

В 90-ю годовщину памяти Л.Н. Толстого уместно напомнить, что Лев Николаевич выделял “Спать хочется” среди рассказов Чехова. Как записал в дневнике А.Б. Гольденвейзер 5 июля 1900 г., Толстой высоко оценил этот рассказ (см. Гольденвейзер, 1959, с. 68); в письме к Чехову от 25 мая 1903 г. И.Л. Толстой сообщает, что Лев Николаевич среди чеховских рассказов “1 сорта” (по его собственному определению) назвал и “Спать хочется” (см. Записки..., 1941, с. 71). И в целом творчество Чехова для Толстого было эталоном подлинного писательского мастерства. По свидетельству мемуаристов, он говорил: “У него (Чехова) все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стеоскопа” (Гольденвейзер, 1959, с. 68), “Чехов – это Пушкин в прозе” (Записки..., 1941, с.44), в передаче П.А. Сергейченко, Толстой называет Чехова “несравненным художником”, “художником жизни” (Русские писатели..., 1939, с. 153).

Рассказ “Спать хочется” был опубликован в январе 1888 г. Чехов написал его очень быстро: “... на рассказ потребовалось не больше полудня...” (Чехов, 1963, с. 177), – признался автор в письме к А.Н. Плещееву от 23 января того же года. Между тем в рассказе продемонстрировано высокое художественное мастерство; скульптурная выразительность слова, фразы (под “давлением” краткости текста) не повторяема, искусство литературной детали доведено до совершенства.

Для характеристики стиля “Спать хочется” важнейшее значение имеет то обстоятельство, что этот рассказ создавался во время работы Чехова над повестью “Степь” (в цитированном письме к Плещееву писатель буквально через запятую добавляет: “...теперь я могу продолжать свою “Степь” – там же; повесть была опубликована в № 3 “Северного вестника” за 1888 г.). Как известно, “Степь” стала этапным

для творческого пути Чехова произведением: и в его писательской судьбе (считается, что именно после публикации “Степи” литературная критика заговорила о нем как о серьезном писателе – см. Балухатый, 1935), и в поэтике, стилистике чеховской прозы, как, впрочем, и в стилистике русской художественной прозы в целом.

Художественно-стилистическое новаторство повести “Степь” состояло в том, что пейзажные картины, вообще окружающая действительность воспроизводятся в “авторской партии”, наряду с авторским, “объективным” видением изображаемого, через восприятие (“субъективную сферу”) героя в том числе и в присущих ему речевых формах. В авторской речи “звучал” голос персонажа как бы непосредственно: его оценки происходящего вводятся в авторскую речь без указаний автора относительно того, что персонаж так подумал, так сказал, что так ему показалось или кажется... Эти оценки стоят в ряду авторских оценок, авторского понимания изображаемой жизни. Персонаж таким образом становится вместе с автором субъектом объективного художественного повествования. Такая организация повествования открывала новые возможности для углубленного анализа “диалектики души” литературного героя, придавая художественному тексту своеобразную эмоциональность и поэтичность (подробнее о стилистических особенностях новой повествовательной манеры Чехова см. Одинцов, 1980, с. 4). В рассказе “Спать хочется” такое построение авторской речи лишь намечено.

В авторскую речь рассказа включены слова, которые передают восприятие Варькой происходящего, ее душевное состояние в собственных персонажу речевых формах. См., например: “Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит, и неизвестно, когда он уймется”. Выделенная часть последнего предложения передает отношение Варьки, которой смертельно хочется спать, к плачущему ребенку; к тому же глагол уймется – просторечно-разговорного характера – вполне вписывается по своей экспрессивно-стилистической характеристике и социокультурному статусу в присущей девочке из простонародья лексикон. “В соседней комнате за дверью, похрапывает хозяин и подмастерье...” (это похрапывание, конечно, слышит Варька). “Мать Пелагея побежала в усадьбу к господам сказать, что Ефим помирает. Она давно уже ушла, и пора бы ей вернуться”. (Помирает – тоже из лексикона Варьки, по “Словарю современного русского литературного языка” в 17 томах: простореч. – т. 10, стлб. 1191), а следующая фраза (Она давно...) и особенно ее вторая часть (... “и пора бы ей вернуться”) передает то нетерпение, с которым Варька ждала

возвращения Пелагеи с доктором. "... Если Варька, не дай Бог, уснет, хозяева прибьют ее". Здесь тоже очевидно субъективное восприятие Варькой сложившейся ситуации и оценка ситуации в характерной для этой девочки речевой манере: не дай Бог, прибьют. К подобным лексико-фразеологическим "включениям" просторечно-разговорного характера и к передаче внутреннего состояния персонажа, его восприятия происходящего автор прибегает и в других местах рассказа.

В связи с воспроизведением в "Спать хочется" речевых форм, свойственных персонажу, следует особо отметить удивительную способность Чехова художественно точно передавать социальные, психологические характеристики речи литературного героя. Как писал один критик, "природа одарила его [Чехова] чрезвычайно редким, присущим только большим художникам даром, так сказать, перевоплощаться в своих действующих лиц... Чехов как выдающийся мастер слова... каким-то чудом, чудом истинного творчества, и телом, и душой преобразуется в изображаемое лицо" (цит. по Одинцов, 1980, с. 19).

В речевой организации художественного повествования рассказа "Спать хочется", в построении авторской речи конструктивную роль играют ключевые слова (вместе с производными от этих слов и их синонимами). В этом рассказе функцию таких слов выполняют глагол спать, существительные крик, плач, ребенок, предложение спать хочется. Выступая в качестве номинаций основных образов-понятий, они "пронизывают" весь текст, являются содержательными и композиционными скрепами художественного повествования.

Детский крик и плач раздается на протяжении всего рассказа, начиная со второго абзаца: "Ребенок плачет. Он уже давно осип и изнемог от плача, но все еще кричит...". Варьке снится, что и "темные облака... кричат, как ребенок" и "вороны и сороки кричат, как ребенок", что "где-то плачет ребенок..."; хозяин-сапожник говорит девочке: "... Дите плачет, а ты спишь?". В конце рассказа: "Ребенок кричит и изнемогает от крика" (NB: почти буквальное повторение начала второго абзаца!). "Варька... измучившись..., напрягает все силы свои и зрение... и, прислушившись к крику, находит врага, мешающего ей жить...".

Конечно, центральными среди ключевых речевых средств являются глагол спать и предложение спать хочется. Они "сопровождают" детский плач и крик на протяжении всего рассказа. Неслучайно, что предложение спать хочется вынесено автором в название рассказа.

В том же втором абзаце, вслед за предложениями Ребенок плачет. Он давно уже осип... идет предложение А Варьке хочется спать...

Это же предложение – эмоциональным усилением – повторяется в середине рассказа, когда девочка засыпает второй раз: Глядя на них, Варьке страстно хочется спать... И через несколько абзацев снова (с измененным порядком слов): А спать хочется по-прежнему, ужасно хочется... Затем эта фраза, несколько видоизмененная под влиянием контекста, появляется дважды, во время дневного бодрствования Варьки: Она рада. Когда бегаешь, спать уже не так хочется, как в сидячем положении; Бывают минуты, когда хочется, ни на что не глядя, повалиться на пол и спать... И своеобразной каденцией как разрешение всех мук Варьки – в заключительном предложении рассказа – звучит парафраз этого спать хочется: ...она смеется от радости, что ей можно спать (в приведенных предложениях состояние Варьки передается в ее восприятии – см. выделенные слова и “куски” фраз).

Столь же настойчиво повторяется глагол спать (и его синонимы), сопровождая в тексте рассказа крик и плач ребенка.

Начиная со второго абзаца, автор рассказывает о том, как хочется Варьке спать и как она борется со сном (ведь ей спать нельзя, если Варька... уснет, то хозяева прибудут ее). При этом сообщаются детали окружающей обстановки (NB: в восприятии Варьки!), провоцирующие желание спать: В печке кричит сверчок. В соседней комнате похрапывают хозяин и подмастерье Афанасий... все это сливается в ночную, убаюкивающую музыку...эта музыка вгоняет в дремоту...; Вечерняя мгла ласкает ее слипающиеся глаза, обещает скорый, крепкий сон...; ...хозяева ложатся спать. И даже когда Варька все-таки засыпает, то и во сне все или почти все напоминает о сне: Вдруг люди с котомками и тенями падают на землю... “Зачем это?” – спрашивает Варька... “Спать, спать!” – отвечают ей. И они засыпают крепко, спят сладко...; люди с котомками и тени разлеглись и крепко спят...

Глагол спать служит композиционной рамкой рассказа. “Присутствующая” в названии рассказа – и в начале во втором абзаце, он своеобразным рефреном, повторяющимся мотивом “звучит” в двух последних абзацах: Убить ребенка и спать, спать, спать...

“...Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая”.

Итак, в рассказе “Спать хочется” представлено особое построение авторской речи, характеризующееся, наряду с глубинными явлениями парадигматической и синтагматической структуры данного текста (это предмет специального исследования), с одной стороны, тем, что

персонаж вместе с автором становится субъектом повествования. Это обстоятельство усиливает сжатость и динамизм художественного повествования при максимализации смыслового содержания и эмоционально-экспрессивной выразительности.

С другой стороны, тем, что получают особую конструктивную роль ключевые слова, организующие и словесную ткань, и композицию повествования. Все это создает неповторимое художественно-стилистическое своеобразие рассказа Чехова “Спать хочется”.

#### Литература

Гольденвейзер, 1959 – Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959.

Записки... – Записки Отдела рукописей. Вып. 8. А.П. Чехов. М., 1941.

Чехов, 1963 – Чехов А.П. Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 11. М., 1963.

Одинцов, 1980 – Одинцов В.В. “Степь”. Новаторство стиля//“Русская речь”, № 1. 1980.

Русские писатели..., 1939 – Русские писатели о литературе. Т. 2. Л., 1939.

Балухатый, 1935 – Балухатый С.Д. Вокруг “Степи”//Наш край. А.П. Чехов и Ростов-на-Дону, 1935.

#### Наблюдения над стилем авторского повествования в рассказах А.П. Чехова<sup>45</sup>

При исследовании речевой “ткани” художественного произведения целесообразно различать авторское повествование, речь героев и речь рассказчика. В рамках каждой такой структурной части лексико-фразеологические и грамматические средства языка организуются по одним и тем же принципам. Авторское повествование вступает во взаимодействие с речью рассказчика и речью героев.

Данная работа посвящена наблюдениям над стилем авторского повествования<sup>46</sup> в рассказах зрелого Чехова.

Рассказы Чехова с конца 80-х годов существенно отличаются от рассказов Антоши Чехонте. Зрелый Чехов – это вдумчивый исследователь действительности, одухотворенный мечтой смелой и дерзновенной, мечтой о прекрасном, светлом счастье России, предчувствовавший

скорое наступление “новой жизни” (“Вишневый сад”), того времени, “когда жизнь будет... светлой и радостной” (“Случай из практики”). Разлад между мечтой писателя и российской действительностью, несомненно, во многом определил минорное настроение произведений зрелого Чехова, общий характер “чеховской интонации”.

Это не могло не отразиться на художественно-речевой “ткани” рассказов Чехова. Например, в авторском повествовании появляются места, в которых Чехов выступает как мыслитель, думающий над острыми вопросами современности, высказывающий сокровенные свои чаяния о судьбах Родины. Достаточно сослаться на “Случай из практики”: “Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви. Окна в фабричных корпусах весело сияли, и, проезжая через двор и потом по дороге к станции, Королев уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое утро, и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке”.

В рассказах зрелого Чехова изменяется соотношение между авторским повествованием и речью рассказчика. В таких рассказах, как “Дом с мезонином”, “Крыжовник”, “Шуточка” и некоторых других, речь рассказчика ничем не отличается от авторского повествования.

В ранних же рассказах речь рассказчика сливается с речью героев. Даже если рассказ ведется от первого лица, то перед нами стилизация речи героя – обычно мелкого служащего, провинциала (см., например, “Торжество победителя”, “Письмо к ученому соседу”). Характерно, что Чехов к рассказу “Торжество победителя” дает подзаголовок: “Рассказ отставного коллежского регистратора”, определяя тем самым и стиливую манеру этого рассказа. Да и сам образ автора в ранних рассказах Чехова иной. Перед нами выступает чаще всего юморист, с метким и зорким взглядом художника-реалиста. Это во многом обуславливает стилистические детали авторского повествования, например, нарочито приподнятую лексику при описании незначительных явлений (см. в “Толстом и тонком”: “Прятели троекратно обლობызались и устремили друг на друга глаза, полные слез”, необычные сочетания слов, рассчитанные на комический эффект) (“Все трое были приятно ошеломлены”).

Рассмотрим некоторые закономерности стиля авторского повествования в рассказах зрелого Чехова, ориентируясь в основном на “Каштанку”.

“Стык” авторского повествования и несобственно-прямой речи

Авторское повествование, представляя единую и целостную в стилистическом отношении систему, часто содержит несобственно-прямую речь. Для рассказов Чехова – это неперенный элемент авторского повествования.

Несобственно-прямая речь – весьма эффектный и экономичный прием, позволяющий, с одной стороны, дать объективную оценку происходящего, а с другой стороны, раскрыть детали внутреннего мира героя, мыслями которого автор решил воспользоваться. Включение несобственно-прямой речи разнообразит стиль авторского повествования.

Обратимся к тексту рассказа “Каштанка”.

“Молодая рыжая собака – помесь такса с дворняжкой – очень похожая мордой на лисицу, бегала взад и вперед по тротуару и беспокойно оглядывалась по сторонам. Изредка она останавливалась и, плача, приподнимая то одну озябшую лапу, то другую, старалась дать себе отчет: как это могло случиться, что она заблудилась?”

Своеобразие второго предложения в приведенном отрывке состоит в том, что в нем сталкиваются собственно авторское повествование и изложение через восприятие персонажа (несобственно-прямая речь). Это предложение по своей структуре сложное, в котором вторая часть разъясняет состояние, данное через восприятие героя. Ср. “Каштанка помнила, что по дороге она вела себя крайне неприлично”; “Каштанка оглянулась и увидела, что на улице на нее шел полк солдат”. Дальнейшее повествование дается тоже через восприятие персонажа. Видимо, с этим и связана та обстоятельство и детализация авторского повествования, которая бросается в глаза в первой главе.

Словесные повторы

Важный элемент стиля авторского повествования в рассказах Чехова – словесные повторы, даваемые преимущественно в однотипных синтаксических конструкциях. Словесные повторы акцентируют внимание на каких-то важных для писателя деталях, используются для передачи состояния персонажей. Эти словесные повторы в рассказах зрелого Чехова подчеркивают однообразие, серость, скуку обывательской жизни. См., например, в “Каштанке”:

Молодая рыжая собака... бегала взад и вперед...; Каштанка бегала взад и вперед и не находила хозяина...; Шел крупный пушистый снег...; Когда мягкий пушистый снег .... Каштанка вошла в маленькую комнатку с грязными обоями; Она ...была водворена в комнатке с грязными обоями...; Гусь не имел права переступить порог комнатки

с грязными обоями... Ср. в “Доме в мезонине”: Я жил... в имени помещика Белокурова... который... ходил в поддевке...; Пришел Белокуров в поддевке, в вышитой сорочке; ...Я встретил... Белокурова. Он... был в поддевке и в вышитой сорочке. Мы играли в крокет и *lown-tennis*; Мы играли в крокет и *lown-tennis*.

Чехов обычно не раскрывает идейно-эстетического назначения тех стилистических приемов, к которым прибегает. Однако в “Каштанке” есть прямое указание насчет цели и назначения словесного повтора. В IV главе рассказа, неоднократно повторив слова: “в сарайчике хрюкнула свинья” (“В соседней комнате громко вздохнул хозяин, потом немного погодя в своем сарайчике хрюкнула свинья, и опять все смолкло”), “Где-то на улице застучали в ворота, и в сарайчике хрюкнула свинья”, автор резюмирует: “В стуке ворот, в хрюканье не спавшей почему-то свиньи, и в потемках и в тишине почудилось ей [Каштанке] что-то такое тоскливое и страшное, как в крике Ивана Ивановича”.

#### Обстоятельность авторского повествования

Тесно связана со словесными повторами такая существенная черта стиля зрелого Чехова, как обстоятельность авторского повествования. С одной стороны, она достигается подробным перечислением различного рода деталей – “детализацией”. Авторское повествование достигается по принципу детализации с оформлением словесной “ткани” перечисленными конструкциями: “Побывав у заказчиков, Лука Александрыч зашел на минутку к сестре, у которой пил и закусывал; от сестры пошел он к знакомому переплетчику, от переплетчика в трактир, из трактира к куму и т. д.”.

С другой стороны, обстоятельность авторского повествования достигается повторением однокоренных или одних и тех же слов в целях дальнейшего развития описания или сюжета.

– Ррррр... – заворчала она, но, вспомнив про вчерашний обед, завилыла хвостом и стала нюхать; Она понюхала одежду и сапоги незнакомца...; Оставшись одна, Тетка ложилась на матрасик и начинала грустить. Грусть подкрадывалась к ней как-то незаметно...; Каштанка принялась обнюхивать углы. В одном из углов стояло маленькое корытце...; Учение и обед делали дни очень интересными, вечера же проходили скучновато. Обыкновенно вечерами хозяин уезжал.

Изменения в синтаксическом строе авторского повествования по ходу развития сюжета

Для рассказов Чехова характерна изменяемость синтаксического и

ритмико-мелодического строя по ходу развертывания событий. Интерес в этом отношении представляет III глава “Каштанки”, где описывается “новое, очень приятное знакомство с животными дрессировщика”.

Каштанка поцарапала эту дверь, налегая на нее грудью, отворила и тотчас же почувствовала странный, очень подозрительный запах. Предчувствую неприятную встречу, ворча и оглядываясь, Каштанка вошла в маленькую комнатку с грязными обоями и в страхе попятилась назад...

Здесь простые, распространенные предложения осложнены деепричастными оборотами. Это замедляет темп речи, что вполне обусловлено сюжетной ситуацией. Изменение ситуации вызывает изменение в синтаксическом и ритмико-мелодическом строе авторского повествования: появляются простые, слабо распространенные предложения, часто с однородными глагольными сказуемыми при одном подлежащем, например: “...увидев Каштанку, он [кот] вскочил, выгнул спину в дугу, задрал хвост, взъерошил шерсть и тоже зашипел”.

Небезынтересны наблюдения над лексикой авторского повествования.

В стиль авторского повествования “Каштанки” включаются некоторые элементы лексики, свидетельствующие о том, что оценка событий и людей дается с точки зрения Каштанки. Так, при описании доброжелательно настроенного к собаке дрессировщика и его домашней обстановки писатель прибегает к экспрессивным словам с суффиксами субъективной оценки: “коротенький и толстенький человек”, “корытце”, “махать лапками”. Ср. подбор эмоциональных слов в I главе “Каштанки”, когда передается состояние заблудившейся собаки: “Каштанка стала обнюхивать тротуар, надеясь найти хозяина по запаху его следов, но раньше какой-то негодяй прошел в новых резиновых калошах, и теперь все тонкие запахи смешались с острою каучуковою вонью, так что ничего нельзя было разобрать”.

В рассказах зрелого Чехова стало гораздо заметнее по сравнению с ранними новеллами отвлеченная лексика. Так, например, в главе VI “Каштанки” появляются субстантивированные прилагательные: худое, тоскливое, страшное, ужасное; абстрактные существительные: тревога, беспокойство – для передачи переживаний собаки. Ср. в “Крыжовнике” подбор публицистически эмоциональных абстрактных существительных в речи Чимши-Гималайского, рассказчика (стиль речи этого рассказчика принципиально ничем не отличается от стиля авторского повествования в других рассказах): наглость, праздность, теснота, вырождение и т. п.; см. в “Случае из практики”: страдания,

недоразумение, несправедливость.

Синтаксические и лексико-фразеологические средства языка в рамках одного произведения взаимодействуют друг с другом. “Ткань” художественного произведения создается в результате этого взаимодействия.

Своеобразие чеховский рассказов, их неповторимая интонация – результат искусной организации писателем всех речевых средств. Нам представляется показательным в этом отношении отрывок из I главы “Дома с мезонином” – одной из самых поэтических новелл Чехова, где много места отведено размышлениям рассказчика, сливающимся с образом автора.

Однажды, возвращаясь домой, я нечаянно забрел в какую-то незнакомую усадьбу. Солнце уже пряталось, и на цветущей ржи растянулись вечерние тени. Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную красивую аллею... Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука... Потом я повернул на длинную, липовую аллею. И тут тоже запустенье и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка. Но вот и липы кончились; я прошел мимо белого дома с террасой и с мезонином, и передо мною неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив, с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве.

Замедленный темп речи, передающий размышления писателя, создается определенной организацией синтаксических конструкций.

Не ограничиваясь при описании простыми нераспространенными предложениями, Чехов использует ряд дополнительных лексико-синтаксических средств: существительные оснащаются цепью определений (“старых, тесно посаженных, очень высоких елей”); сказуемые распространены сравнительными и деепричастными оборотами (“Стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную красивую аллею”).

Кроме этого, Чехов соответствующим образом организует и лексику, используя однокоренные слова (старый, старость, старушка), слова однотипной семантики и экспрессивности (мрачный, темный,

сумерки).

Так, в сложном переплетении синтаксических и лексических средств литературного языка, в переключке в рамках авторского повествования голосов автора и персонажей создается неповторимая чеховская манера общения с читателем.

### Функционирование отвлеченно-книжной лексики в “Павловский очерках” В.Г. Короленко<sup>47</sup>

В.Г. Короленко – большой, самобытный писатель. Многие выступления Короленко и как публициста и как беллетриста связаны с его бесстрашной деятельностью защитника простого народа. Один из мемуаристов писал: “Не раз я слышал от Короленко: “– Я не могу отказать от публицистики и общественной деятельности: я обладаю формой, в которой это возможно...” (Протопопов, 1923, с. 164).

Форма, в которую облакал свои публицистические произведения этот замечательный русский писатель, своеобразна и поучительна. Для очерков Короленко характерно органическое слияние публицистичности, высокой гражданственности с подлинным искусством художественного слова. Исследователи творчества Короленко справедливо приписывают ему заслуги в разработке жанра публицистического очерка, в котором элементы “чистой публицистики” удачно сочетались с элементами художественной литературы (См. Савельев, 1961, с. 97–98). “Мастерство художника позволило Короленко создать жанр художественно-публицистического очерка новеллистического склада” (Миронов, 1958, с. 328).

Короленко – автору новелл и очерков – присущ углубленный психологический анализ личности; особенное внимание писатель проявляет к человеку труда. Во всех работах Короленко явственно ощущается искреннее уважение и любовь к простым людям, его активное неприятие эксплуатации трудящихся. М. Горький имел все основания написать: “В.Г. Короленко ласковою, но сильною рукою великого художника честно и правдиво нарисовал нам мужика действительно во весь рост” (Горький, 1953, с. 69).

Исследователи отмечают характерную для творческой манеры писателя-гуманиста Короленко известную “приподнятость” образов тружеников (см. Миронов, 1958, с. 3231). Своего рода обоснованием такой позиции Короленко-публициста может служить следующее место из “Павловских очерков”: “Все известно, что среди рабочих есть лентяи и пьяницы; однако мы знаем также, что существенная черта

того коллективного типа, который носит название рабочего, вовсе не то, что он пьянствует и ленится, а то, что он трудится. Иначе у нас был бы один питейный вопрос и вовсе не было бы вопроса рабочего. Таким образом, и для характеристики этого класса мы должны обращаться не в кабаки, а в мастерскую – не к тем, кто глазным образом пьянствует, а к тем, кто главным образом работает, и по их положению судить и делать те или другие выводы”<sup>48</sup>.

Лиризм как основная тональность произведений Короленко был отмечен давно. В начале 20-х годов Н. К. Пиксанов писал о лиризме как главной черте, определяющей творческий портрет писателя: “С юности душа его питалась возбуждениями борьбы за свободу, и лиризм такой борьбы невольно и легко сказался в его творчестве” (Пиксанов, 1922 с. 10). Для Короленко характерно “общественное сострадание” (Люксембург, 1922 с. 13), – отмечает Роза Люксембург.

Одной из причин, побудивших Короленко написать “Павловские очерки”, был именно “воплъ кустарного села, одно из бесчисленных обращений к нам нашего народа” (Р. М. – 90, XI, с. 149), как говорит сам автор в заключительной фразе своих очерков. Важно обратить внимание и на то, что Короленко в этих очерках убедительно и наглядно, с большой эмоциональной силой показал, что капитализм властно и прочно вторгся во все поры кустарного строя, что кустари стали объектом жестокой эксплуатации со стороны скупщицкого сословия, что жизнь рядовых тружеников – невыносимо тяжела. Тем самым “Павловские очерки” сыграли существенную роль в развенчании народнических иллюзий относительно экономического развития России в конце XIX века. Дело в том, что народники именно село Павлове под Нижним Новгородом изображали как образец “народного производства”, чуждого капитализму, как “оплот нашей самобытности”.

Публицистической манере Короленко в “Павловских очерках” присущи поиски аналогий острым социальным конфликтам, социальным характеристикам людей и событий во внутреннем мире человека, в сфере житейских отношений, в мире природы (при этом автор широко пользуется приемом олицетворения и метафоризации). Это, конечно, в известной мере “приглушает” или “смягчает” публицистичность звучания текста, однако отнюдь не снижает действительной выразительности повествования и трагизма изображаемых ситуаций, придавая изложению своеобразную экспрессию негромкой, эмоционально убедительной речи, обращенной к жизненному опыту читателя. Отсюда и та стихия разговорности, собеседования, которая пронизывает

“Павловские очерки”.

См., напр.: “Между тем после смерти отца дела красноречивого противника скупщиков несколько пошатнулись... А тут под рукой хорошо изученное “дорогое” кустарное дело, а тут под рукой и помощник, тихо, смиренно, с затаенным горьким смехом в душе предложивший свои “непросвещенные”, скромные услуги. И вот опять теоретический университет попадает под руководство университета “практического”. Фигурная личность, блестящий оратор, громивший скупку и поселявший сомнения даже в скупщицкой душе, Борис Платонович, уронивший Дужкина даже в глазах его собственных приказчиков, очутился наконец... хотя и не прямо, не непосредственно, но все же очутился за скупщицким прилавком, и трепетный огонек у входа в мрачные пещеры осветил также и дороженковскую долю этой операции” (Р. М. – 90, XI, с. 129). “... в его чертах, во всей фигуре... сказался непосильный ранний труд и лишения. Он напоминал растение из крепкой породы, выросшее в глухом углу, без тепла и света” (Р. М. – 90, XI, с. 113).

Вместе с тем Короленко-публицист не отказывается и от прямых и остропублицистических оценок людей, событий, эпохи. Между тем, “чистой” публицистикой он пользуется обычно в небольших дозах, в определенных композиционно и стилистически обусловленных ситуациях. В “Павловских очерках” эта “чистая” публицистика представлена пунктирно, в своеобразных композиционных “узлах”, в которых автор обобщает свои наблюдения, предваряет обобщенные формулировками последующее изложение или полемизирует. См., напр., начало очерка третьего: “Что такое скупщик?”

Еще недавно незачем было и предлагать этот вопрос. Все мы были уверены, что кустарный строй – чуть ли не идеальный промышленный строй. Выработавшийся в самобытнейших недрах русской жизни, а скупщик – единственное зло, язва, разъедающая это совершеннейшее создание нашей самобытности. Теперь не то... теперь можно уже слышать и прочитать, что скупщик есть истинный благодетель неблагодарной кустарной массы, бедствующей исключительно по вине собственных пороков, и главным образом, расточительности и пьянства. Судьба этого частного вопроса тесно связана с судьбой многих коренных взглядов на основные вопросы нашей жизни, прежде мы не церемонились со скупщиками, теперь уже не церемонимся с народом” (Р. М. – 90, XI, с. 105).

Наиболее явственно и выразительно органическое слияние публицистического и беллетристического начал обнаруживается в очерке

третьем “Скупщик и скупщицкая философия” павловского цикла. Короленко дает крупным планом портрет “экономического человека” – одного из представителей скупщицкого сословия, Дмитрия Васильевича Дужкина, для которого нажива, “экономическая выгода” была императивным принципом всей его жизни.

В первых двух главах, предворяющих основную “задачу” очерка – дать жизнеописание и воспроизвести философию жизни скупщика Дужкина, Короленко формулирует по существу программу социологического исследования скупщицкого сословия: “Пусть их будет меньшинство, пусть их будет только два-три таких скупщицких праведника, и они уже имеют право на наше внимание. Мы должны выслушать, что несут они с собой, как именно понимают свою деятельность, каковы их понятия о вскормившем их быте, о родном селе, о кустарном строе, об их собственном месте в этом строе. Об их собственном месте в отечестве.

Не это ли можно бы назвать скупщицкой идеей, и не в этом ли виде мы должны главным образом судить явление? Зная, что есть, что нужно еще узнать, что может и что хочет быть... И тогда уже мы можем произносить то или другое суждение” (Р. М. – 90, XI, с. 109).

Рассказ о жизни и взглядах Дужкина, исполненный преимущественно в художественно-беллетристическом ключе, Короленко обрамляет публицистическими оценками “экономического человека” (см. Р. М. – 90, XI, с. 110–111, 139–140).

Характеристика “экономического человека”, предшествующая описанию жизни и философии Дужкина, выдержана в подчеркнуто китайских формулировках, но памфлетна по своей сути:

“Только неисправимая мотовка природа, любящая цветы, переливы, благоухания, стремящаяся к излишеству и сложности форм вместо их упрощения, всюду, где только появляется это благоразумнейшее, по-видимому, из ее детищ, брезгливо отворачивается от него и протестует, вокруг него все тускнеет, омрачается, вянет и усыхает, и даже самое богатство обращается в сухой, костлявый, истомленный неутолимый голодом призрак” (Р. М. – 90, XI, с. 111).

Для жизнеописания Дужкина Короленко избирает приемы изображения, обеспечивающие объективный анализ скупщицкого сословия и создающие правдивое повествование об “экономическом человеке”. Начинает Короленко свой рассказ традиционным фольклорным зачином: “Жил-был в Павлове кустарь Василий Иванович, по прозванию Дужкин. Это было еще в то время, когда жилось мастерам посвобод-

нее... Мастерство всегда в руках, думали они, не чаяли, не гадали о черных днях и невзгодах” (Там же). Ср. в другом месте “Прошло-миновало либеральное время” (Р. М. – 90, XI, с. 129). Автор стремится выдержать изложение в спокойной, неторопливой повествовательной манере. Например: “Были ли со стороны мальчика робкие просьбы в этом смысле, были ли попытки молодой жизни пробиться из железных тисков, или он затаил все это в себе, не пытаясь даже осуществить мечту, – не знаю” (Р. М. – 90, XI, с. 117).

Впечатление объективного изложения создает и такой прием, как прямая речь героя. Короленко как бы берет интервью у Дужкина, давая ему возможность изложить свои взгляды, дать оценку своей жизни, окружающей действительности и т. д.

Однако наряду с этими “спокойными”, объективными приемами изображения в очерке присутствует страстная мысль социолога, стремящегося вскрыть сущность явления, выяснить его роль и назначение в жизни русского общества последних десятилетий XIX столетия. Это обнаруживается в комментариях суждений и поведения Дужкина по ходу изложения им своей программы, и в тех местах очерка, в которых автор, прервав монолог героя, сам продолжает рассказ о его жизни, о его переживаниях, сохраняя при этом точку зрения героя, и в прямых публицистических высказываниях. Часто эти моменты авторского изложения тесно переплетаются. Вот лишь некоторые иллюстрации: “Дмитрий Васильевич много, горячо и охотно говорил мне о своем воспитании, об отце, об его системе, об ее непреложности, о вынесенных из опыта взглядах на жизнь, на образование, на людей, на кустарное дело... Тонкая улыбка пренебрежения играла у него на губах, и все, что я пишу о степи, о скрипке и юных порывах, только промелькнуло в этом рассказе.

Как бы то ни было, все это несомненно было, оказало свое влияние и наложило известный отпечаток на дальнейшую жизнь” (Р. М. – 90, XI, с. 118). “Рассказ о Мишаньке, о его смирении..., видимо, доставлял этому человеку (Дужкину. – Ю. Б.) некоторое волнение, и это волнение было чисто эстетического свойства. Вот куда ушли артистические задатки дужкинского детства! Передо мной была крепкая, цельная, устойчивая натура, и скупщицкой философии, скупщицкой нравственности должна была соответствовать скупщицкая эстетика” (Р. М. – 90, XI, с. 137).

И в начальных главах очерка наблюдаем отчетливо выраженное, даже подчеркиваемое автором, объединение публицистических (с

элементами научного анализа) и художественно-беллетристических приемов изображения действительности.

Сопоставьте цитированное рассуждение на тему: “Что такое скупщик?...” (Р. М. – 90, XI, с. 105) с жанровой картинкой из скупщицкого быта, “расположенной” по соседству с этим рассуждением. Обращает на себя внимание предуведомление автора: “...если бы вы захотели послушать, что говорят скупщики друг о друге, картина получилась бы едва ли красивее.

Вот, например, жанровая картинка в чисто павловском вкусе...” (Р. М. - 90, XI, с. 105).

Итак, Короленко строит “Павловские очерки” как социологическое исследование, основывающееся во многом и на психологическом анализе представителей кустарного села. Это определило важное, доминирующее положение в составе книжной лексики “Павловских очерков”, лексики общественно-политической, публицистической (вместе с эмоционально окрашенными словами, привлекаемыми Короленко для публицистических целей) и лексики внутреннего мира человека (с примыкающими к ней словами, которые обозначают поведение человека и взаимоотношения людей).

Наблюдаемый в “Павловских очерках” сплав публицистических и художественно-беллетристических приемов изображения обусловил своеобразие функционирования в этих очерках названных лексических пластов, некоторые особенности их соотношения и взаимодействия.

Лексика общественно-политическая представлена двумя группами. Прежде всего выделяется наиболее активная по употребительности группа слов (и словосочетаний), обозначающих явления и понятия, свойственные торгово-рыночным отношениям вообще, и кустарному укладу хозяйственной жизни в частности: цена (падение цены), товар, сделка, доход, (доходы), капитал (капиталы), рента, кредит, залог, расчет, промен, приемка, барыш, полбарыша, браковать и т. п. Роль этих слов в “Павловских очерках” номинативно-информационная. Они фигурируют в тех местах очерков, в которых речь идет об обыденных отношениях кустарей и скупщиков, см., например, описание скупки в очерке первом. К этой группе примыкают слова, обозначающие внутреннюю структуру кустарного села: мир, сход, общество, правление, выборы, управление, подати, недоимка, беднота, богачи и т. п.

Другая группа – слова и словосочетания, обозначающие сложные социальные, политические явления и понятия, социально-исторические и политические объединения: народ, класс, строй (кустарный

строй, промышленный строй), рынок (положение рынка), экономический закон, экономическая выгода, конкуренция, процесс русской коммерции, русская жизнь, идея, действительность, общественная деятельность, национальная гордость, партийная борьба, программа, реформа, отечество, производство, общество, классовая борьба, партия, среда, уклад (крепостной уклад, мирской уклад), интересы (интересы крестьянского мира), нищета (трудовая, рабочая) и т. п. Сюда примыкают словосочетания типа основной закон жизни (Р. М. – 90, X, с. 113), истинный закон человеческого развития (Р. М. – 90, X, с. 116). Слова этой группы, серьезно уступая в употребительности словам первой группы, тоже выступают в функции номинативной, однако в отличие от предыдущей группы роль этих слов в стиле “Павловских очерков” существеннее. Они служат, как правило, категориальными определителями тех частных явлений и понятий, о которых идет речь в очерках. С помощью этих слов автор дает социально-экономическую или политическую квалификацию описываемых явлений. См., например, “Нужно было организовать новую ячейку производства... Вот что стояло за маленьким делом, которое вез с собой молодой человек...” (Р. М. – 90, X, с. 111), “Против мечтаний об основном законе жизни, о мире и благоволении выступает суровая рать стройно сомкнувшихся жизненных фактов, вступают “экономические законы”, в своем благоразумии короткой данной минуты претендующие на вечное, незыблемое значение” (Р. М. – 90, X, с. 113).

В качестве таких категориальных определителей могут выступать и слова необщественно-политического содержания и назначения в связанном употреблении. См., например: “...проза и практика житейской борьбы” (Р. М. – 90, X, с. 113) проза (благоразумная, зрелая) (Р. М. – 90, X, с. 114), случайность исторической минуты (Р. М. – 90, X, с. 116).

Лексика публицистическая представлена традиционно сложившимся кругом слов: гуманность, человеколюбие, знамя, оппозиция (кому), идеал, утопия, оплот, самобытность, либерализм, либеральный, несправедливость, идеализм, благонамеренность, вопрос (вопросы), в общем обычна для той эпохи фразеология и сочетаемость слова дело (служить общему делу, дело бедноты, дело веры, дело любви, дело примирения, дело раздора, дело вражды, дело отца, кустарное дело, вести дело, дело о...), сочетаемость прилагательного новый (новые идеи, новое время, новое знамя, новое дело). См. также такие словосочетания и слова, идущие от революционно-демократической публицистики 40-60-х годов, как углы жизни, темное царство, новые люди, самодурство. Ср. существительное проза, обобщенно-расширительное

значение которого складывается уже во второй четверти XIX века. Наряду с этим можно отметить неологизмы 70-90-х годов как общественно-политического: экономические законы, партийная борьба (Ср. в статье П. Виноградова “Американская демократия”, опубликованной в “Русской мысли” одновременно с “Павловскими очерками” Короленко: “...современный политический быт Соединенных Штатов рассматривается... человеком, ...близко знакомых со всеми техническими приемами партийной борьбы” – Р. М. – 90, XI, с. 67), классовая борьба, так и публицистического характера: орудие партийной борьбы, мелочи жизни, (ср. “Мелочи жизни” Салтыкова-Щедрина) – “твердая рука чувствовалась во всех мелочах общественной павловской жизни” (Р. М. – 90, X, с. 107). Ср. “прозаические мелочи практики” (Р. М. – 90, X, с. 112), использование слова веха в переносно-расширительном смысле – “исторические вехи” (Р. М. – 90, X, с. 103), ср. контексты существительного деморализация (Р. М. - 90, IX, с. 42).

Говоря о лексике публицистической, необходимо отметить (и это чрезвычайно важно для понимания своеобразия публицистики Короленко), что в “Павловских очерках” мы видим разнообразные приемы приобщения к публицистическому описанию действительности разных по своему семантическому и экспрессивному облику слов и различные приемы такого приобщения.

Во-первых, для публицистических целей привлекаются слова, эмоционально окрашенные: позор, язва; свалка (“жизнь есть ожесточенная свалка” – Р. М. -90, XI, с. 149), мрачный (“мрачная опасливость” – Р. М. – 90, X, с. 92, “мрачная значительность” – Р. М. – 90, XI, с. 140), заманчивый (“заманчивая перспектива” – Р. М. - 90, X, с. 118, “заманчивые запросы” - Р. М. - 90, X, с. 111), заветный (“заветные взгляды” – Р. М. – 90, XI, с. 139), церемониться (с народом – Р. М. – 90, X, с. 105).

Во-вторых, некоторые существительные, взятые в переносном смысле, в соединении со словами общественно-политического содержания приобретают несвойственную им экспрессию публицистической выразительности. См., например, “льдины крепостного права” (Р. М. – 90, X, с. 73), “тьма кустарного строя” (Р. М. – 90, XI, с. 149), “глухая полночь крепостного рабства” (Р. М. – 90, X, с. 99).

В-третьих, некоторые слова и словосочетания в контексте “Павловских очерков” приобретают значимость “микрообразов”. Таково слово распутье для очерка второго. Сначала оно дается в развернутом сравнении в своем обычном значении: “И не раз кустарная масса пыталась избавиться от этого сосуна, чувствуя, что там, назади, где-то недалеко,

оставлена какая-то возможность иного мирского уклада. Так, порой... сбившийся путник смутно вспоминает, что недавно было распустье, и начинает догадываться, что он выбрал не то направление” (Р. М. – 90, X, с. 92). Далее Короленко, опираясь на это развернутое сравнение, придает слову распустье образно-переносный смысл: “Далеко назад осталось распустье, где еще была возможность сохранить цельность мирского уклада...” (Р. М. - 90, X, с. 96).

Таковы для очерка третьего противопоставленные друг другу “микрообразы” творческих сил (общества) и отрицания. Они возникают как итог наблюдений публициста над жизненной программой “экономического человека”. В связи с этим в орбиту публицистического описания действительности включаются такие слова и словосочетания, как творчество, перспектива, жизненные силы, общественные силы (см. Р.М. – 90, XI, с. 139–140). А существительное отрицание (“коренное отрицание” – Р.М. – 90, XI, с. 134, “отрицания” – Р. М. – 90, XI, с. 140) и прилагательное отрицательный (“чисто отрицательные покаянные дни” – Р. М. – 90, XI, с. 140, “отрицательные программы и идеалы” – Р. М. – 90, XI, с. 149) приобретают публицистическое звучание. В этом смысле Короленко перекликается с Салтыковым-Щедриным, в лексиконе которого слово отрицание весьма существенно, (см. Ольминский, 1936, с. 44).

Сравнительно активен в “Павловских очерках” “микрообраз” темноты, выступающей в связи с характеристикой крепостного права и кустарного строя. Наряду с приведенными выше сочетаниями “тьмы кустарного строя” и “глухая полночь крепостного рабства”, см. еще “грезы о воле среди глухих потемок” (Р. М. – 90, XI, с. 102).

В-четвертых, Короленко вовлекает в сферу публицистики слово буханье, возводя его в ранг символа. Такое использование слова буханье связано с образом надтреснутого павловского колокола, большое буханье которого становится для Короленко символом неустроенности русской жизни, ненормальности, болезненности сложившихся в современной ему России экономических и общественных отношений.

Во вступительной главе “Размышления о павловском колоколе” Короленко проводит прямую параллель между большим, “надтреснутым хрипом” колокола и агонией кустарного строя: “Неужто этот грузный, надтреснутый колокол есть настоящий символ, прообраз знаменитого кустарного села?.. Неужто оно тоже бухает без толку, предсмертным надрывающимся хрипом? Неужто и в этом “кустарном” бытовом строе есть своя зияющая трещина? Как ее разыскать и чем ее заделать, да

и можно ли?” (Р. М. – 90, IX, с. 18). Это переносное употребление глагола “бухать” Короленко заимствует из речи старика: “Ну будет уж, будет. Чего тут... Так вот и Павлове наше... Бухает, бухает, а толку мало” (Р. М. – 90, IX, с. 17).

Образ надтреснутого колокола появляется в начале и в конце очерка третьего, когда автор приступает к рассказу о Дужкине (“зарываясь головой в подушку, я не мог отбиться от назойливого буханья большого колокола” – Р. М. – 90, XI, с. 109) и подводит итог “обыкновенной программе” “экономического человека”. В заключении последнего очерка образ большого колокола дается в контексте публицистического обобщения российской действительности: “Да, это обыкновенная программа, и провозглашается она не в одном Павлове. Ее отрицания, как буханье надтреснутого колокола, гудят над всей Россией в наши чисто-отрицательные покаянные дни, заменяя живую работу творческих общественных сил” (Р. М. – 90, XI, с. 140). В очерке втором при описании истории “павловских раздоров” публицист активно пользуется словом “буханье” в переносно-обобщенном смысле, имея в виду контекст вступительной главы. Борьбу между беднотой и “богачами” Короленко называет “павловским буханьем” (см. Р. М. – 90, IX, с. 94), “и забухало Павлово новою усобицей и новой враждой” (Р. М. – 90, X, с. 96). Автор подчеркивает, следуя логике созданного им обобщенного образа, патологический характер “павловского буханья”: “...из тумана, в котором бьются эти партии, слышится надтреснутое, болезненное буханье, лишенное гармонии и смысла” (Р. М. - 90, X, с. 108).

В “Павловских очерках” наблюдаем столь характерное и симптоматичное для публицистических жанров переплетение, взаимодействие общественно-политической лексики и лексики публицистической (вместе со словами эмоционально окрашенными, привлекаемыми для публицистических целей).

Ряд слов и словосочетаний, относящихся ко второй группе общественно-политической лексики, сопровождается эмоционально окрашенными прилагательными или сочетается с существительными аналогичной экспрессии. Особенно ярко и явственно взаимодействие этих двух пластов обнаруживается в “Заключении” к Павловскому циклу, когда сдержанность объективного, “спокойного” наблюдателя сменяется резкой публицистической отповедью либеральным болтунам, рассуждающим о тяготах кустарного села: “Нет, господа, отрицательная программа – не программа. Вы отлично знаете экономические законы, но они не вечны, и особенно не вечны законы вашей затхлои

павловской экономии, перед которыми даже обыкновенная виноторговля – образец гуманности и человеколюбия” (Р. М. – 90, XI, с. 148). “Вопль кустарного села, одно из бесчисленных обращений к нам нашего народа, застаёт нас в период расслабления и апатии, в период господства одних отрицательных программ и идеалов, если только могут существовать отрицательные идеалы” (Р. М. – 90, XI, с. 149). См. также заключительные строки второго очерка, концовку второй главы третьего очерка (Р. М. – 90, XI, с. 110–111), строки, подытоживающие рассказ о жизни и философии Дужкина (Р. М. – 90, XI, с. 139–140). См. еще такие словосочетания, как “идеальный промышленный строй” (Р. М. – 90, XI, с. 105), “язва производства” (Р. М. – 90, XI, с. 105).

Лексика публицистическая и эмоционально окрашенная вступает со словами общественно-политического характера не только в атрибутивные отношения. См., например: “Строй этот (кустарный. – Ю. Б.)... – бесчеловечен и безжалостен (Р. М. – XI, с. 149); “обыкновенная виноторговля – образец гуманности и человеколюбия” (Р. М. – 90, XI, с. 148). “Все мы были уверены, что кустарный строй – чуть ли не идеальный промышленный строй, ... а скупщик – единственное зло, язва, разъедающая и это совершеннейшее создание нашей самобытности” (Р. М. – 90, XI, с. 105), ср.: “...для массы остается только добродетель покорного умирания” (Р. М. – 90, XI, с. 149).

Наблюдения над функционированием в “Павловских очерках” общественно-политической и публицистической лексики позволяет сделать вывод о том, что эти разряды слов представляются основными компонентами той тональности откровенной, или “чистой” публицистики, которая “появляется” в определенных композиционных “узлах” очерков.

Эти наблюдения дают основание говорить также и об особой организуемой роли общественно-политической лексики.

Как видно из раздела о лексике публицистической, она преимущественно организуется вокруг и в связи с лексикой общественно-политической. В сферу общественно-политической лексики вовлекаются как некоторые слова публицистического характера, так и слова, в обычном употреблении не имеющие социально-политического осмысления.

В “Павловских очерках” находит частичное осуществление принцип организации общественно-политической лексики по схеме: общественно-политический термин (или слово, выступающее в качестве такового) – “окружение” из слов-“заместителей”.

Этот принцип, обычно широко представленный в XIX веке в жанрах

социологической публицистики и в критико-публицистической прозе, в “Павловских очерках” распространен лишь на некоторые слова и словосочетания общественно-политического содержания.

Например, крепостное право (“было это во времена крепостного права” – Р. М. – 90, X, с. 94) Короленко заменяет сочетанием “крепостное рабство”, и такая замена обусловлена публицистическим контекстом: “у Елагина был в Павлове кружок единомышленников, с которыми он делился в глухую полночь крепостного рабства своими знаниями, своими мечтами о воле” (Р. М. – 90, X, с. 99). Ср. замену существительного конкуренция экспрессивно-эмоциональным словом невзгода: “А так как к тому времени кустарный пожар разлился еще шире, и в разных городах замок столкнулся с замком, и нож встретился с ножом, и стало им все теснее, то кустарь эту усиливающуюся невзгоду опять отнес на счет новой перемены” (Р. М. – 90, X, с. 96). Более развернуто дано “окружение” словосочетания классовая борьба. Это словосочетание Короленко упоминает однажды, со ссылкой на газеты: “Кто не помнит, как громкое павловское буханье того времени отдавалось по всей России? Газеты были полны описание павловской “классовой борьбы”, и павловские вопросы разделяли газетные лагеря” (Р. М. – 90, X, с. 107). Примечательно, что для обозначения “павловской классовой борьбы” Короленко находит синонимические замены из лексики, обычно лишенной социально-политического осмысления. Здесь представлены по преимуществу слова, обозначающие личные взаимоотношения людей. Особенно часто публицист прибегает к словам раздор (раздоры) и вражда, встречаются также слова рознь и усобица. См., например: “И закипела в Павлове рознь и вражда” (Р. М. – 90, X, с. 91). “И забухало Павлове новою усобицей и новою враждой” (Р. М. – 90, X, с. 97), “И пуще закипела вражда в кривых улицах и по кручам гор” (Р. М. – 90, X, с. 97), “Может быть, боялся [Елагин], что в новые меха вольется вино старой вражды” (Р. М. – 90, X, с. 102). Из всех этих слов наиболее терминированное – раздор. Им последовательно обозначается социальный конфликт, борьба между бедной и богачами кустарного села: “Это было время пламенного раздора... оно запятнано несправедливыми гонениями” (Р. М. – 90, X, с. 108), “Все же сохранились некоторые эпизоды этой истории павловского раздора” (Р. М. – 90, X, с. 93), новейшая история “павловских раздоров и павловского буханья” (Р. М. – 90, X, с. 99), “И пошли по Павлову новые раздоры” (Р. М. – 90, X, с. 94), “Умиротворение павловских раздоров” (Р. М. – 90, X, с. 111). Ср. контексты в которых эти слова выступают в обычном для них значении: “Две партии было в

Павлове, и обе с затаенной враждой смотрели на новое начинание” (Р. М. – 90, X, с. 114), “Здесь загадочный человек... обнаружил рознь между бывшими друзьями” (Р. М. - 90, X, с. 102).

Аналогичную смысловую трансформацию в рамках определенных контекстов переживают и другие слова, привлекаемые Короленко для описания, изображения социального антагонизма в Павлове. В основном это слова из сферы внутреннего мира человека: жадность, ненависть, страсти, невзгода. См., например: “лукавый враг человеческого рода” “любуется делом жадности, вражды и раздора” (Р. М. – 90, X, с. 90), “Лукавый “заводчик”, ширяя в темные часы над скупкой и сея семена ненависти и раздора, он не забыл заронить их и в это могучее сердце (Р. М. – 90, X, с. 100). “До сих пор все-таки жив еще этот павловский раздор, до сих пор это самое чувствительное место, на котором тлеют павловские страсти” (Р. М. – 90, XI, с. 148). См. традиционное употребление слов любовь и вера в обобщенном смысле: “Это было дело веры, дело любви и примирения” (Р. М. – 90, X, с. 111). Ср. применение слов расслабленность и апатия, обычно характеризующих состояние человеческого организма и психики, в публицистической оценке эпохи: “период расслабленности и апатии” (Р. М. – 90, XI, с. 149). (Социальная ориентировочность слова апатия отмечается уже в 60-е годы XIX века. – см. Сорокин, с. 132).

Приведенные контексты употребления слов раздор, вражда, рознь, невзгоды, жадность, ненависть, страсти, расслабленность свидетельствуют о том, что и для лексики внутреннего мира человека – эта лексика представлена очень широко в “Павловских очерках” – лексика общественно-политическая является своеобразным семантическим магнитом, “притягивающим” некоторые слова для обозначения определенных социальных явлений.

Привлечение известной части слов из сферы лексики внутреннего мира человека для обозначения социальных явлений, как кажется, связано с отмеченной выше тенденцией Короленко “смягчить” публицистическую экспрессию путем поисков аналогий социальной действительности в сфере психологии и природы. Этим же можно объяснить и использование слова смута для общей характеристики общественных противоречий кустарного села. Напр.: “С детства вырастали в их сердцах симпатии и антипатии среди разделенного смутой павловского мира” (Р. М. – 90, X, с. 110).

Что касается общей характеристики лексики внутреннего мира человека (сюда включаются и слова, обозначающие поведение человека и взаимоотношения людей), представленной в “Павловских очерках”,

то нужно сказать следующее. Эта лексика сосредоточена преимущественно в тех главах очерка третьего, в которых излагается биография и жизненная философия Дужкина, и в главах второго очерка, посвященных Фаворскому, Зернову и Зуеву. В третьем очерке данная лексика представлена в авторском комментарии реплик, жестов, поведения Дужкина во время беседы и в “авторских партиях”, в которых Короленко “от себя” продолжает повествование о жизни, переживаниях и взглядах “экономического человека”. Такой прием изображения персонажа позволяет объективизировать его внутренний мир, глубже раскрыть его психологию и одновременно выразить определенное отношение к герою очерка, к его поведению, взглядам, жизненным установкам. См. одну лишь иллюстрацию из множества подобных: “Были ли со стороны мальчика робкие просьбы в этом смысле, были ли попытки молодой жизни пробиться из железных тисков, или он затаил все это в себе, не пытаюсь даже осуществить мечту, – не знаю. Но только и теперь, еще в страстно сверкающих взглядах Дмитрия Васильевича, когда он насмехается над гимназиями, мне чудилась когда-то давно отложившаяся в глубине души подавленная драма неудовлетворенных стремлений” (Р. М. – 90. XI, с. 117).

При этом Короленко сохраняет некоторые слова, оценки самого Дужкина. См., например: “И порой, наверное, ясно звучало в этой душе то, что теперь Дмитрий Васильевич бесповоротно признал одним баловством” (Р. М. – 90, XI, с. 116). “Призыв: на земли мир, во человецех благоволение... теперь кажется Дужкину баловством из самых опасных” (Р.М. – 90, XI, с. 118). Ср.: “баловнические обманчивые грезы” (Р.М. – 90, XI, с. 129), “баловнические грезы дужкинского детства” (Р.М. – 90, XI, с. 118), “...когда он насмехается над гимназиями” (Р.М. – 90, XI, с. 117).

Лексика внутреннего мира человека в “Павловских очерках” представлена довольно широко. Это объясняется вниманием Короленко к психологическому анализу персонажей, в частности, стремлением вскрыть психологические, вернее социально-психологические “пружины” скупщицкой философии.

Рассматриваемая лексика подразделяется на две группы – а) слова (и словосочетания), обозначающие и описывающие психические и интеллектуальные состояния, эмоции человека: бессонница, волнение, восторг, впечатление, восхищение, внимание, воспитание, взгляды, горе, горечь, грезы, гнев, гордость, душа, дремота, дума, беседа на..., довольство, душевные свойства, жалость, желание, зависть, злость, иллюзия, ирония, любовь, ловкость, мысли, мечта (мечты), мечтания,

нерасположение к ..., нравы, надежда, надзор (отца), нежность, ненависть, недуг, насмешка, отчаяние, разочарование, порывы, пьянство, подозревать, память, побуждения, просьбы, разъяснение, стремления, слабости, соображения, сомнения, сомневаться, сочувствие, сожаление, страсти, страх, симпатии, сноровка, терпение, ум, умение, увлечение, уныние, удивление, хитрость, чувство горечи и восторга и т. п.; и б) слова (и словосочетания), квалифицирующие поведение, чувства, переживания, взгляды, высказывания лиц, фигурирующих в “Павловских очерках”: баловство, бестолковость, „негодующий”, нравственные унижения, преобразование, пафос, тонкая ирония, торопливость, циничный, холодная цельность (души) и т. п. Четких границ между этими группами, как очевидно, нет, потому что есть целый ряд слов, в семантике которых заключено одновременно и обозначение и квалификация явления (например, беспечность, пороки, искушения, расточительность) или которые в зависимости от контекста могут быть отнесены то к той, то к другой группе (например, презрение). Вместе с тем такое разграничение лексики внутреннего мира человека, представленной в “Павловских очерках”, целесообразно, поскольку слова первой группы сосредоточены в тех главах павловского цикла, в которых раскрывается внутренний мир героев, рассказывается о путях формирования их характеров, убеждений; лексика же второй группы, будучи представленной там же, фигурирует и в тех местах очерков, в которых автор делает обобщения, выводы, заключения социологического и публицистического характера (см. иллюстрации в начале статьи).

Как уже отмечалось, “Павловские очерки” проникает стихия разговорности. Публицист беседует с читателем, неоднократно обращается к нему, делится своими впечатлениями, соображениями, высказывает предположение по тому или иному поводу. Это влечет за собой разговорные по структуре и лексическому составу фразы, конструкции, которые занимают весьма существенное место в авторском повествовании. Вместе с тем очевидно, что авторское повествование остается в рамках литературной (речевой) нормы. Наряду с этим Короленко широко вводит в текст реплики персонажей, целые страницы отводит под диалог персонажей-носителей речевых навыков так называемого простонародья, включает в авторскую речь типичные слова и выражения героев своих очерков.

Такова та речевая “атмосфера”, в которую окружены слова книжного характера. Это тем более важно подчеркнуть, что лексика книжная, в том числе и отвлеченная, свободно монтируется с разговорно-оби-

ходными элементами речи. В результате создаются контексты неоднородные, смешанные в стилевом отношении. Вот показательные иллюстрации: “Скупщик глубоко презирает кустаря, с которым “хоровится” всю свою жизнь, не встречаясь с ним на иной почве, кроме взаимной хитрости и взаимного желания “обойти”, вырвать побольше из этих чисто боевых отношений. Но не менее презирает и ненавидит он свою братию, с которой тоже почти исключительно сталкивается на почве конкуренции” (Р.М. – 90, XI, с. 108–109). “Да, мало жалости встретил Дмитрий Васильевич Дужкин в свои молодые годы!... Суровая рука “экономического человека”, не знавшего слабостей родительского сердца, не давала развернуться ни одному лепестку в юной душе, вгоняя в колею наживы, вырабатывая ее по своему суровому образу и подобию” (Р.М. – 90, XI, с. 114), “Старик невозмутимо выслушивал эти насмешки, платя за них порой только взглядом, в котором загоралась вражда и презрение. Он знал, что разлетись его заветная мечта прахом,... спусти свои кровные деньги на плохо обдуманное предприятие, и ему до конца его жизни не простят неудачу...” (Р.М. – 90, XI, с. 114). И такие примеры не единичны. Представленное в них соотношение разговорных и книжных элементов – характерная черта стиля “Павловских очерков”.

#### Литература

Протопопов, 1923 – Протопопов С.Д. В.Г. Короленко как публицист и общественный деятель//Сб. “Памяти В.Г. Короленко”, Нижний Новгород, 1923.

Савельев, 1961 – Савельев В.А. Особые синтаксические приемы, характеризующие публицистический стиль произведений В.Г. Короленко//Научные записки Полтавского гос. литературно-мемуарного музея В.Г. Короленко, Вып. 1, Полтава, 1961.

Горький, 1953 – Горький о литературе, М., 1953.

Миронов, 1958 – Миронов Г.М. “Павловские очерки” В.Г. Короленко//Уч. зап. МОПИ, Труды каф. русской литературы, Вып. 4, М., 1958.

Пиксанов, 1922 – Пиксанов Н.К. Лиризм Короленко//“Жизнь”, 1922, №2.

Люксембург, 1922 – Люксембург Р. Душа русской литературы, Пг., 1922.

Ольминский, 1936 – Ольминский М.С. Щедринский словарь, М.,

1936.

Сорокин – Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка XIX века. 30–90-е годы. М.–Л., 1965.

О стиле рассказа В.П. Астафьева “Царь-рыба” (К вопросу о взаимодействии микроконтекста, семантико-стилистических свойств слова и стилистики художественного произведения)<sup>49</sup>

В книге “Проблема авторства и теория стилей” В.В. Виноградов писал: “К семантической композиции литературного произведения относится принцип или прием насыщения слов и выражений разнообразными смысловыми излучениями, которые в соответствии с ситуацией приобретают функции неожиданных указателей вех или путей развития сюжета” (Виноградов, 1961, с. 14).

Таким семантически насыщенным элементом художественного текста представляется слово царь-рыба из рассказа В. Астафьева “Царь-рыба”.

Поначалу Игнатъич воспринимает попавшегося на самолет огромного осетра как небывало большую рыбину, редкостную по своим размерам. Автор с самого начала появления осетра подготавливает читателя к тому, что это – незаурядная рыба, что в своей первобытной мощи и красоте она олицетворяет природу.

Что-то редкостное, первобытное было не только в величине рыбы, но и в формах ее тела, от мягких, безжильных, как бы червячных усов, висящих под ровно состругнутой внизу головой, до перепончатого, крылатого хвоста – на доисторического ящера походила рыбина, какой на картинке в учебнике по зоологии у сына нарисован.

И еще раз Астафьев настораживает читателя: “Долгожданная, редкостная рыба вдруг показалась Игнатъичу зловещей” (разрядка моя. – Ю.Б.), но на этом впечатлении “ловец” пока не задержался, его заботило, как справиться с этой рыбой.

“Упускать такого осетра нельзя, – передает “внутреннюю речь” рыбака автор. – Царь-рыба попадаетея раз в жизни, да и то не всякому якову...”. С этого момента наступает перелом и в отношении Игнатъича к пойманной рыбе, и в отношении автора к рыбе и ко всей сложившейся ситуации.

Игнатъич вздрогнул, нечаянно произнеся, пусть и про себя, роковые слова – больно уж много всякой всячины наслушался

он про царь-рыбу, хотел ее, богоданную, сказочную, конечно, увидеть, изловить, но и робел. Дедушко говаривал: лучше отпустить ее, незаметно так, нечаянно будто отпустить, перекреститься и жить дальше, снова думать об ней, искать ее. Но раз произнеслось, вырвалось слово, значит, так тому и быть, значит, брать за жабры осетрину, и весь разговор!

Все дальнейшее повествование Астафьев теперь строит исходя из того, что перед нами не просто эпизод из рыбной ловли, и тем более не из знаменитых рыбацких анекдотов. Автор повествует о роковой встрече “царя всей природы” – человека и “царя реки” – царь-рыбы. “Так зачем, зачем перекрестились их пути? – спрашивает Астафьев. – Реки царь и всей природы царь – на одной ловушке. Караулит их одна и та же мучительная смерть”. Царь-рыба в контексте всего рассказа становится воплощением волшебных, неукротимых стихийных сил природы, которые не уступают в смертельном противостоянии человеку и требуют считаться с собой.

И не случайно, завершая рассказ, автор отбрасывает все синонимы (рыбина – осетр – осетрина), говорит только о рыбе. И соответственно – о человеке, а не об Игнатъиче и не о рыбаке, не о ловце.

Удар. Рывок. Рыба перевернулась на живот, нащупала вздыбленным гребнем струю, взбурлила хвостом, толкнулась об воду, и отодрала бы она человека от лодки, с ногтями, с кожей отодрала бы, да лопнуло сразу несколько крюков. Еще и еще была рыба хвостом, пока не снялась с самолова, изорвав свое тело в клочья, унося в нем десятки смертельных уд. Яростная, тяжело раненная, но не укрошенная, она грохнулась где-то уже в невидимости, плеснулась в холодной заверти, буйство охватило освободившуюся, волшебную царь-рыбу.

Мы видим, что этот абзац, содержащий для автора центральную мысль, концептуальное обобщение, заканчивается словом царь-рыба. Это тоже не случайно: царь-рыба, как уже было сказано, приобретает у В. Астафьева статус символа – символа, олицетворяющего Природу.

Именно это обобщение объясняет появившуюся в самом повествовании (после упоминания Игнатъичем “рокового слова” – царь-рыба) эпическую тональность. Такая тональность явственно чувствуется в уже процитированном риторическом вопросе (Так зачем же, зачем же скрестились их пути?), во всем абзаце, откуда взяты эти слова, и в только что приведенном абзаце из завершающей части рассказа.

Ограничимся по возможности краткой характеристикой проявле-

ний эпической тональности в процитированных абзацах из рассказа Астафьева, ориентируясь преимущественно на абзац из завершающей его части.

В этом абзаце эпическая тональность создается в основном развернутой структурой распространенных простых предложений (частично сведенных в сложносочиненные), осложненных однородными членами. Например, однородные сказуемые: рыба перевернулась, взбурлила, толкнулась, отодрала бы, грохнулась, плеснулась; однородные определения: яростная, тяжело раненная, но не укрощенная, освободившаяся, волшебная; обособленные обороты: изорвав свое тело в клочья, унося в нем десятки смертельных уд...; яростная, не укрощенная, она...; инверсивный порядок слов, подчеркивающий смысловые акценты и усиливающий эпичность авторского повествования: и отодрала бы она... человека от лодки, изорвав свое тело в клочья, буйство охватило... царь-рыбу. Ср. в другом абзаце: реки царь и всей природы царь.

Эпическая тональность поддерживается в данном абзаце словесным повтором (и отодрала бы она человека от лодки, с ногтями, с кожей отодрала бы – здесь повтор с уточнением: с ногтями, с кожей; в другом абзаце повтор усилен частицей же: так зачем же, зачем), обращением к асиндетону (с ногтями, с кожей – этот прием призван усилить впечатление о незаконченности перечисления), а также вставкой местоимения она (и отодрала бы она человека), конструктивно не обусловленного в таком предложении. “Присутствие” этого местоимения мотивировано особой экспрессией микроконтекста заключительной части рассказа – тональностью эпического повествования, передающей философское размышление автора о противоборстве природы и человека. Личным местоимениям в другом цитированном абзаце отводится особая стилистическая роль. Во-первых, он используется с целью придать речи торжественность и в то же время экспрессию размышления (Это он, человек, на земле обитает). Во-вторых, настойчивое повторение личных местоимений, квалифицируемое в нейтральной речи как следствие бедности языка, передает эмоциональную напряженность предсмертных размышлений рыбака (в рамках авторской речи).

Да и мало ее [крови] в рыбе. Зачем ей кровь? Она живет в воде. Ей греться ни к чему. Это он, человек... ему тепло надобно.

Возвращаясь к синтаксическим особенностям рассмотренного абзаца, надо бы также обратить внимание на динамичность его синтаксического строя. В начале абзаца два предельно кратких назывных

предложения (Удар. Рывок), передающих энергичность движений царь-рыбы, сменяются многословными конструкциями, резко переводящими энергичный ритм повествования в русло неторопливой, раздумчивой речи, анализирующей происшедшее и размышляющей по этому поводу. Такой контраст тоже подчеркивает эпичность авторской манеры в завершающей части рассказа.

Нельзя также не заметить, что в авторской речи этой части рассказа (она охватывает четыре последних абзаца) практически исчезает точка зрения персонажа, присущая ему манера мыслить, его построение фразы, его лексика. Такая композиционно-речевая деталь подчеркивает, усиливает значимость эпической тональности в рассказе, особенно в его заключительной части.

Таким образом, с одной стороны, наблюдения над стилем рассказа В. Астафьева “Царь-рыба” показывают, какую роль может сыграть микроконтекст для того, чтобы слово приобрело определенное дополнительное осмысление. А с другой, – объясняют, как такое слово может обуславливать и повороты сюжета, и, говоря обобщенно, стилистику художественного текста, по крайней мере, смену стилистической тональности дальнейшего повествования.

#### Литература

Виноградов, 1961 – Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

#### Из наблюдений над стилем прозы Евг. Попова<sup>50</sup>

Проза Евг. Попова вписывается в то направление современной литературы (оно становится все более влиятельным и популярным), авторы которого своим героем избрали индивида, занятого в общем-то собой и в то же время целиком погруженного в будничную жизнь, воспринимающего окружающий мир с его повседневной дискретностью “через себя”, через призму своего мироощущения и собственных житейских перипетий. Как верно заметил М. Золотоносов, у таких авторов “бессмысленный быт как бы превращается в бытие, все приобретает повышенную значимость, а мелкие удачи-неудачи завоевывают ранг значительных” (Золотоносов, 1995, с.5-6). В “поле зрения” главного персонажа могут оказаться и события, явления

общественно значимые (как, например, в рассказе Евг. Попова “Во времена моей молодости”), однако они осмыслиются им обычно с его, индивидуальной, позиции, в связи с конкретными житейскими ситуациями.

Свою задачу беллетристы видят в том, чтобы раскрыть внутренний мир героя через его непосредственное самовыражение. Раз действительность воспринимается как изолированное, сиюминутное событие (вернее – изолированные друг от друга “случаи из жизни”, события), действия как такового в повествовании нет или почти нет. Все внимание перенесено на “рассказ” героя (обычно – “рассказчика”) о том, что с ним случилось и, главное, на его комментарий, переживания, размышления в связи со случившейся житейской ситуацией и по этому поводу, часто “уводящие” “рассказчика” далеко от “предмета разговора”.

Речь героя строится по принципу “потока сознания”, по ассоциативной связи. Воспроизводятся его якобы умственные размышления, ложнозначительные сентенции... Сюжет (если можно о нем говорить) разбит на отдельные куски, или, как писал тот же критик, сюжет “разломан” (там же). В этом отношении показателен “Ресторан “Березка”” Евг. Попова. Речевая партия “рассказчика” (или главного героя) высвечивает образ подчеркнуто простоватого персонажа, незатейливо, в раскованной манере обиходно-бытовой речи “говорящего за жизнь”, рассуждающего о “мелочах жизни”. Он может анемично сетовать на свои неудачи и самокритично поругивать себя. Таким непринужденным речеведением, вернее – речевым поведением “рассказчик” реализует свое индивидуальное непосредственное самовыражение.

Сочинения Евг. Попова, их стилевая манера укладывается в жанрово-стилистические характеристики сказа, имеющего, как известно, в русской литературе давние и сильные традиции: от Гоголя через Достоевского и Лескова к Ремизову, Пильняку, Зощенко, Булгакову, ближе к нашему времени – к Шукшину, к Т. Толстой.

В прозе Евг. Попова представлен опыт стилизации повествования “от имени”, “с позиций” персонажа определенного социокультурного статуса и психологического облика.

В качестве ведущего повествование, “рассказчика” автор избрал типаж полуинтеллигента, в общем-то приобщенного к книжной культуре, но весьма поверхностно (я “дискретно начитан”, – признается герой рассказа “Били Бонз”, 1981 г.), погруженного в речевую стихию просто-

речи, типичного для обычного, среднего горожанина, и наделенного соответствующим менталитетом, что выявляется и в своеобразной логике изложения, и в построении речи (в бесконечных по-разному варьируемых повторах, нагромождении перечислений – однородных членов предложения, часто логически неоднородных, в немотивированных или слабомотивированных уточнениях...), и в выборе слов, выражений, сложившихся клише разговорной и книжной (у Попова – по преимуществу из сферы официальной советской пропаганды) речи, и в подборе синонимов.

Это вообще характерный для современной беллетристики речевой тип “простонародящегося интеллигента”, по определению А. Слаповского в его “плутовском романе” “День денег”.

Ориентированность на “уличный сленг”, “городской жаргон” (при общей элементарной грамотности), на излишнюю, даже утрированную (для традиционного “письменного” повествования) раскованность речевого поведения повествователя (как правило, “рассказчика”, может быть и автор – “субъективный повествователь”), приводящую к стилистической избыточности (в частности, к многословности), представляется особенной чертой стилистики (и поэтики) современной прозы (в том числе и сказовой), отмечаемой литературной критикой. См., например, рецензии в “Новом мире” за 1999 г. Дм. Быкова на сборник “На невском сквонзьяке” (№6), Дм. Шеварова – на “Историю одного знакомства” М. Кучерской (№7), П. Басинского на книги В. Шапко (№5).

Речевой “портрет” носителя такого “городского просторечия”, вполне соотносительный с речевым поведением повествователя, “рассказчика” Евг. Попова, как, впрочем, и других современных беллетристов, ориентирующихся на стилистику обиходно-бытового дискурса, находим в наблюдениях Г. А. Золотовой над современным просторечием, его дифференцированностью и культурно-коммуникативной значимостью в первой главе “Коммуникативной грамматики русского языка”.

Наряду с просторечием как языком “среды, ... не дошедшей до владения литературным родным языком” (Золотова и др., 1998; с. 16), и “литературным просторечием”, Г. А. Золотова говорит о промежуточной форме просторечия (она называет эту форму “нормальное” просторечие): “За несколько десятилетий сформировались поколения людей, получивших среднее и высшее образование, и потому не игнорирующих явно грамматические правила, но говорящих обедненным языком, автоматически соединяя, иногда и невольно, клише и штампы среды обитания и притяжения... Не различая коммуникативно-обяза-

тельные и стилистически значимые элементы языка, такие люди охотнее пользуются чужими стереотипами как единственно возможными средствами выражения...

Носителям просторечия первого вида говорящие подобным образом противостоят своей формальной грамотностью, но близки зависимостью от коллективно-групповых навыков и вкусов, отсутствием критического и творческого отношения к языку. Для носителей такого “нормального” просторечия характерна социально-культурная несамостоятельность, потребность в корпоративной опоре или иллюзии ее, приверженность к “моде”, культурной продукции временного или поверхностного достоинства...” (Там же, с. 17-18).

Для наиболее полной и психологически обоснованной реализации самовыражения описанного выше персонажа (столь типичного для современной прозы), тем более ориентированного на собственную персону и собственное восприятие окружающего мира, к тому же персонажа из достаточно демократической прослойки современного города, слабо приобщенного к общей культуре и к книжной культуре слова—лишь в силу развития цивилизации постиндустриального общества (вспомним хотя бы героев В. Пелевина), выигрышным представляется повествование “от первого лица”, построенное в ключе интимизации речи, как доверительная беседа, и погруженное—также во многом вследствие этой “беседности”— в стихию разговорной речи, в частности, жанр сказа.

Именно так и поступает Евг. Попов. Он воспользовался преимуществами этого жанра, воплощая свой идейно-художественный замысел в композиционно-стилистическом пространстве сказа через непосредственное самовыражение своего героя в непринужденном “разговоре”, свойственном “городскому просторечию”, тем возможностям эстетической игры, какие предоставляет сказ благодаря стилистическому и социокультурному своеобразию речевого материала, содержащегося в монологе “рассказчика”.

Сказ у Евг. Попова выступает в двух композиционных вариантах; чаще речевое самовыражение персонажа заполняет все композиционно-стилистическое пространство повествования, автор никак не представлен в тексте (см. например, “Во времена моей молодости”, 1980 г.).

Другой вариант: автор представлен в композиционно-стилистической структуре текста — см. своеобразное предисловие в “Ресторане “Березка”” (1991 г.), содержащее характеристику персонажа—“рассказ-

чика”.

Возможно и совмещение этих вариантов, как в упомянутом рассказе “Билли Бонз”: см., с одной стороны, подстрочное примечание “от автора” к резко критическим рассуждениям “рассказчика” о том, как стать “успешным” писателем: “Я, автор, решительно отмежевываюсь от этого злобно-утилитарного взгляда на современный литературный процесс. Это мой персонаж распоясался, а я совершенно по-иному думаю, я ПРАВИЛЬНО думаю, товарищи! Персонаж же мой – завистник и комплексушник”. (Правда, такое примечание за чистую монету принимать не следует. Это, как очевидно, “игра” автора.).

С другой стороны, косвенное присутствие автора в рамках речи персонажа (сказового дискурса) – упоминание рассказчика об авторе: “...Да я их и не знал почти – ведь они поселились у нас за стеной уже после того, как я сбежал наконец из рай-города <...>, о чем у моего автора, Евг. Попова, есть рассказ под названием “Как я опустился” <...>”.

Своеобразие позиции автора в сказовом построении Евг. Попова состоит в том, что автор по существу единомышленник своего персонажа. Он этого и не скрывает, подчеркивая некоторыми чертами стилевой манеры, а также эксплицитно солидарность со своим героем в “идейных вопросах” и в эмоциональной настроенности. И то и другое особенно четко просматривается в упомянутом “предисловии” к “Ресторану “Березка””. Ср. только что цитированное подстрочное примечание из рассказа “Билли Бонз”, в котором видим остроироничное использование штампов (оценочных “охранительно-защитительных”) советского времени, присущее и речи “рассказчика”. Такого рода дистанцирование автора от “рассказчика” служит у Евг. Попова дополнительным приемом выразительности в поэтике его сказовой прозы. “Присутствие” автора очевидно и в построении “Билли Бонза”. Этот рассказ включает в себя вставные новеллы.

“Сказовый” характер повествования в рассказах Евг. Попова, эстетическая игра автора убедительно выясняется из сопоставления его художественных произведений и текстов иных жанров, к примеру, доступных для стилистических наблюдений литературно-критических выступлений Евг. Попова.

Наряду с некоторыми общими, присущими “письму” Попова чертами, такими, как реминисценции, аллюзии, крылатые слова, цитаты (что предполагает обращение к прецедентным текстам), игра слов... (это находим и в его литературно-художественных “писаниях”), в ли-

тературно-критических текстах синтаксис принципиально отличается от синтаксиса его сказовой прозы: четкие фразы, ясная логика изложения, отсутствие логически неоправданных уточнений, повторов. При этом немало и эмоционально “заряженных” построений (в основном – в рамках книжного синтаксиса!), которые подчеркивают, видимо, свойственную автору ироничность его умонастроения. Подтверждением такой стилевой манеры Евг. Попова – литературного критика может служить хотя бы заметка о литературных новинках в рубрике “Советуют прочитать наши авторы” в журнале “Знамя” (1994. №8. С. 207-208).

В композиционно-стилистическом пространстве сказа в рассказах Евг. Попова конструктивную роль, вплоть до текстообразующих категорий, выполняют многочисленные повторы, постоянное обращение к прецедентным текстам (и разнообразное их “обыгрывание”), конструкции с однородными членами предложения, обусловленные как пристрастием “рассказчика” к мелким деталям и мелочным подробностям, к их перечислению и повторению, так и имитированием “вязкости мысли” персонажа – характернейшей черты его психологического и социокультурного “портрета”. Эта черта сказывается и в назойливом нагромождении деталей по ходу изложения. С последним также связано своеобразное синтаксическое явление – “плывущая фраза”, по терминологии литературных критиков.

Обращают на себя внимание и некоторые приемы построения речи, идущие от стилистики А. Платонова, в частности, необычные соединения слов с известным смещением их сочетаемости и отчасти семантики, обусловленное микроконтекстом таких словосочетаний (вроде “отличные дети”, “передовой ребенок”, “коммунистические сердца”, “коллективизация ума” – в “Ресторане “Березка””).

Размер небольшой статьи ограничивает рамки стилистического анализа. Остановимся на повторах и однородных членах предложения как способах организации речевого материала в стилистике сказовой прозы Евг. Попова, сосредоточившись главным образом на его рассказе “Во времена моей молодости”.

Повторы в рассказах этого автора выполняют разнообразные функции – от текстообразующих до средства стилизации устной речи.

В рассказе “Во времена моей молодости” повторы выступают как элемент композиционного построения текста. Они организуют повествование, создавая “рамочную” структуру для всего рассказа и для содержательных фрагментов текста, обозначают границы таких “фраг-

ментов”, выступаая вместе с тем опорными словами повествования.

Каждый из таких повторов имеет известные вариации в синтаксическом оформлении и в словесном наполнении, сохраняя основной лексический состав и оставаясь неизменными по своему смыслу. Имеются в виду такие повторы, как “Во времена моей молодости, когда...”, “Раньше хорошо было все”, “О молодость моя! <...> Молодость!” Это, так сказать, базовые фразы.

Как видим, первый из указанных повторов соотносится с названием рассказа. Тем самым этот важный компонент композиционно-речевой структуры художественного текста (его название) вовлекается в стилистическую “игру”, придавая самому повтору, словосочетанию “во времена моей молодости” и слов “молодость” статус ключевых слов рассказа.

В рассказе прослеживается общая “рамочная” структура, образуемая после полутора-двустраничной интродукции предложениями однотипного содержания и оформления: “О молодость моя! О чистота! Молодость!... И как тогда все было хорошо, как раньше все было прекрасно!” И в конце рассказа, страниц через 10:

“О поколение!.. О молодость моя!.. О времена, когда <...> Раньше времена были хорошие <...>” – с развитием “верхней черты” “рамки”: “<...> а теперь совершенно лучше стали”.

Внутри этой “рамки” – два основных центра повествования, организуемые тоже “рамочными” фразами, которые служат своего рода рефреном рассказа (уже в первом абзаце рассказа находим: “А ведь во времена моей молодости, когда<...>”) и обозначением “границ” блоков композиции. См. в начале рассказа:

“ТО ЕСТЬ

ВО ВРЕМЕНА МОЕЙ МОЛОДОСТИ ВСЕ БЫЛО ГОРАЗДО ЛУЧШЕ, ЧЕМ СЕЙ ЧАС” (выделено шрифтом).

Первый блок через 2-3 страницы заканчивается аналогично:

“ВЫВОД:

Раньше было хорошо ВСЕ!

В-С-Е!!!

ЧЕГО НИ КОСНИСЬ!!!<...>

Раньше все было хорошо<...>”

И тут же начинается второй блок: “Раньше все было хорошо. Лишь один я плох<...>”, который заканчивается через несколько страниц:

“<...> и все вокруг было хорошо<...>”. Следующая затем фраза содержательно повторяет заключительные слова первого блока: “<...> а я один был подлец, мерзавец и скотина<...>”, “усиливая” “границу” этого блока.

Повторы выполняют также функцию организации изложения в микрореконтексте внутри фрагмента, объединенного известной “темой”. В качестве повтора может быть использован прецедентный текст (тоже с известными парафрастическими вариациями), который служит и композиционной опорой фрагмента, и его ключевыми словами.

В качестве такого повтора в рассматриваемом рассказе выступают слова Сталина “Пишите правду”, сказанные им во время встречи с писателями у А. М. Горького в октябре 1932 г. (см. Душенко 1997; с. 344): “...И вообще – все тогда было гораздо лучше. Поэтому писателям, например, совершенно не требовалось врать [парафраз]. Потому что из лагерей пришли. Их вернули <...>”

Зачем же тогда, товарищи, спрашивается, врать и изворачиваться (парафраз), если “не будет” [37-го года]? Пиши, что было, пиши, что есть, пиши правду. Только правду, ничего, кроме правды, – что честных коммунистов Сталин с Берией сажали, суки!<...> А уж после XX съезда, когда Партия смело и честно возвратила их из лагерей <...> – зачем тебе тут-то, писатель, врать, умалчивать или приспосабливаться? (парафраз) Пиши, как есть, ничего не скрывая, смело, честно... [парафраз]”.

Затем через абзац “Пиши, как есть, пиши, что хочешь [парафраз], только не обобщай да краски не сгущай, тем более что атмосфера – здоровая, настроение – чудесное, парни и девушки едут в Сибирь, на целину <...>”.

Повторы – обычно сложившиеся клише (могут быть и цитаты) – выступают в качестве “строительного материала” изложения, в частности, для передачи “чужой речи”, в том числе – аргументации официальной пропаганды. В цитированном (выборочно) фрагменте таковы словосочетания “честные коммунисты”, “смело и честно” (они представляются цитатами из материалов XX съезда КПСС и газетных статей в связи с разоблачением культа личности Сталина): “...честных коммунистов Сталин с Берией сажали, суки. А сейчас честные коммунисты возвращаются домой <...>, потому что Партия смело и честно сказала народу всю правду <...> об ошибках <...>, когда честных, целиком преданных Партии коммунистов... Сталин с Берией хватя за шкуру и на Колыму <...> А уж после XX съезда, ко-

гда Партия смело и честно возвратила их из лагерей <...> Пиши, как есть <...>, смело, честно <...>”

В качестве повторов используются и свободные сочетания (см. выше о повторе “во времена моей молодости”), а также слова без каких бы то ни было коннотаций. необходимые автору (или “рассказчику”) по ходу повествования.

Так, в начале рассказа “Во времена моей молодости” “рассказчик” вспоминает, сколько стоила картошка, “когда я совсем молодым человеком был и торговать картошкой любил <...>”. В тексте обыгрывается цена “ведра картошки” и само “ведро”:

“...стоила она 2 рубля ведро, большое, хоть и одно.

Ведро, не маленькое, а большое, отнюдь, так начинал свой жизненный путь

С облупившейся эмалью, большое, высокое, зеленое, оно стоило 1 /два/ рубля ведро

одно <...>

Зато вчера я купил у опрятной старушки из деревни Шишкин Лес 21 килограмм

картошки <...> то есть стоит указанная картошка 3,5 рубля ведро, небольшое,

незеленое, не очень высокое, безо всякой там эмали...” (парафраз]

Как видно, в данном случае повторы, наряду с необязательной детализацией, лишь “загромождающей” изложение основной мысли (описание ведра, указание места жительства “старушки” и другие подробности) используются в качестве приема имитации спонтанной, слабоорганизованной логически и синтаксически речи “рассказчика” – носителя низкой речевой культуры, а также для передачи “вязкости мысли” как его (“рассказчика”) психологическая характеристика.

Однородные члены предложения используются в прозе Евг. Попова, во-первых, традиционно, “штатно” – для перечисления одноплановых деталей бытовой, общественной, духовной жизни, однотипных признаков, обстоятельств и т. п. Такое перечисление создает или воссоздает панорамное изображение описываемого – см., например, абзац в начале рассказа “Во времена...”: “Идешь, бывало, на улицу, а все одеты плохо. Пиджаки, платья, пальто, штаны перелицованы, ботинки худые, а то и сапоги на ногах сплошь дырявые <...>”.

Здесь видим довольно типичное для стилевой манеры Попова

объединение ряда однородных членов предложения с однородными предложениями. Ср. в “Ресторане “Березка””: “<...> забастовки в Кузбассе, Донбассе, землетрясения, поезд <...> сошел с рельс, в акваторию Ялтинского морского порта входит греческий теплоход,... русский язык засоряется словами “инициатива”, “алиби”, “конфессия”, <...> а вот уже и настоящий туман пополз по темной земле над травой...”.

Во-вторых, ряд однородных членов предложения, состоящий из слов, обозначающих разноплановые предметы, детали, признаки и т. п. призван объемно, стереоскопически воспроизвести изображаемую действительность. См. например, окончание только что упомянутого абзаца: “<...> Да... эта молодость... братство..., пытливые умы... физики, лирики, рок-н-ролл “на костях”, Академический городок, спутник, Лужники, Евтушенко Е.А.” Такого рода перечисления тоже присущи стилю Попова. В этом отношении показателен второй абзац “Ресторана “Березка””, растянувшийся на полстраницы и состоящий из двух предложений, которые представляют собой объединенные перечислительной интонацией ряды однородных членов и однородных предложений, неоднородных по своей предметно-логической отнесенности (фрагмент второго из названных предложений был воспроизведен несколько выше).

В-третьих, нередко такое перечисление из-за своей длины (много однородных членов, или членов перечисления) приобретает ироническое звучание именно в силу многочисленности ряда. Например: “<...> он теперь на Брайтон-Бич посуду моет, а я его тут вспоминай, мучайся, кайся, очищайся, в конторе служи, в очереди стой...”.

В-четвертых, иногда перечисление вроде бы одноплановых по смыслу членов имеет внутреннюю предикативность, поскольку каждая последующая группа пересчисления стоит в причинно-следственной связи с предыдущей. Например: “<...> Лишь один я был плох” (Плох, мерзок, отвратителен, туп, нить, выть, петь, ехать, уменьшить суммарное количество зла, ничтожная песчинка, катарсис, очиститься, катарсис...).

Нередко однородные члены предложения встраиваются в синонимический ряд, чаще всего это идеографические синонимы. Например: “<...> начну [рассказывать] –завою, заную, запою, заохаю...”; “<...> а я один был подлец, мерзавец и скотина <...>”.

В построении ряда однородных членов предложения преобладает асиндетон (см. приведенные иллюстрации). Встречается и полисиндетон: См.: “Раньше было хорошо ВСЕ! <...> (и рождение, и свадьба,

и смерть, и пища, и воздух, и лицо, и душа, и мысли – все...)”. Многочисленные И с оттенком усиления придают всей фразе иронически-саркастическое звучание.

Разнофункциональная система повторов, однородных членов предложения, пристрастие “рассказчика” к акцентированию деталей, назойливое их повторение, неуместное с точки зрения “нормальной” логики развития мысли, уточнения, неоднократное к ним возвращение, внешне случайное обращение к клише официальной пропаганды, цитатам и т. п. – все это, призванное продемонстрировать якобы культурно-речевую, общекультурную, в том числе – и известную интеллектуальную, ущербность “рассказчика”, на самом деле предназначено из этой нарочито хаотичной мозаики деталей составить образ времени, эпохи.

Своеобразие литературного творчества Евг. Попова состоит в том (и это определенно выделяет его из ряда писателей, посвящающих свои усилия изображению “углубленного” в себя и в будничную жизнь атомизированного индивида), что он воспользовался маской такого персонажа – “простонародящегося интеллигента” – для воплощения своего идейно-художественного замысла воссоздания “образа времени” – образа советской эпохи с позиции, с точки зрения “маленького человека”!

#### Литература

Душенко, 1997 - Душенко К. В. Словарь современных цитат. – М., 1997.

Золотова и др., 1998 - Золотова Г.А., Онипенко Н. К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М., 1998.

Золотонос, 1993 - Золотонос М. “Архаисты” и “экскаваторы” // Московские новости, 12 сентября 1993.

#### Стиль рассказа В.М. Шукшина “Волки”<sup>51</sup>

“Волки” – один из ранних рассказов В.М. Шукшина (написан в 1966 г., опубликован в 1967 г. в “Новом мире”). Этому рассказу как-то не повезло: он очень редко включается в сборники произведений писателя, его практически “не замечают” литературные критики. Между тем “Волки” – типичный шукшинский рассказ: его сюжет и основную коллизию составляет вырванный из обыденной сельской жизни эпизод. Эпизод, как чаще всего бывает у Шукшина, драматичный, с насыщенной динамикой действия, с накалом эмоций. В нем (эпизоде)

– и это тоже типично для Шукшина – высвечиваются человеческие характеры. Типичен рассказ и по авторской стилистической манере:

– обращенность к разговорной стихии как к главному арсеналу речевых средств; доминирование разговорной речи и в диалоге (что естественно), и в авторском повествовании. Шукшинской прозе в целом свойственна “погруженность” в разговорную стихию. Эта сторона литературного стиля писателя отмечается в литературе о нем. Так, Б. Панкин пишет: “То, что слово – единственное оружие писателя – аксиома, ставшая трюизмом. Тем не менее эту истину хочется повторить. С одним, правда, уточнением. Не слово вообще, а речь, живая разговорная речь, легко, непринужденно, словно ртуть, принимающая любые формы. Это ее стихия составляет ткань и содержание рассказов, их строительный материал. Именно она слышится и в диалогах, и в монологах героев, и в лаконичных авторских комментариях” (Панкин, 1979, с. 24–25);

– в композиционно-речевой структуре рассказа явное преобладание диалога;

– скупая на слова, на экспрессивные краски, в то же время – точная, энергичная, эмоционально напряженная, семантически осложненная характеристика персонажей, их поступков, сюжетных ситуаций, содержательная краткость, лапидарность слога, характеризующаяся смысловой емкостью и динамичностью изложения (“Ухо поразительно чуткое”, – так оценил А. Т. Твардовский высокое мастерство писателя в построении диалога, воспроизведении прямой речи персонажей – см. Коробов, 1977, с. 191). Эти качества писательской манеры Шукшина соотносительны со стилистическими свойствами разговорной речи. Тот же Б. Панкин связывает “многозначительную” краткость слога Шукшина с его пристрастием как художника слова к разговорной речи. “Язык рассказов, – пишет литературный критик, – художественно выразителен, но средства выразительности необыкновенно скромны, непритязательны, они все из арсенала устной речи” (Там же, с. 25 – здесь имеется в виду разговорная речь). Впрочем, как показывает художественный опыт Чехова-прозаика (чьим последователем в области поэтики рассказа является Шукшин), такая беллетристическая манера письма жестко не связана со стилистикой “разговорности”;

– наконец, установка Шукшина (и в этом усматривается главный фактор поэтики его литературного творчества) писать правду, “без вранья” (“Восславим тех, кто перестал врать” – из “Записных книжек” писателя). В результате, как пишет профессор В.С. Елистратов, “на

стилистическом уровне мы видим правдивую простоту, своего рода разумную минимизацию словесной фактуры. Ничего лишнего. Четкий ритм. Отсутствие орнамента” (Елистратов, 2001, с. 102).

Активное функционирование в рассказах Шукшина разговорной (литературной) речи и просторечия во многом обусловлено социокультурным статусом персонажей (в своем большинстве они – сельские жители), пристрастием автора к диалогу, сюжетами рассказов (все они о жизни в деревне), общей ориентацией Шукшина на изображение, художественное исследование народной жизни.

С самых первых произведений Шукшин заявляет о себе как о писателе, главный герой которого простой русский человек – сельский житель цельной, недюжинной натуры, не пасующий ни перед житейскими невзгодами, ни перед лютым лесным зверем. Герой Шукшина обладает надежным запасом самостояния, которое дает силы выстоять в сложных, экстремальных ситуациях, требующих определенных нравственных поступков.

Объектом своего художественного исследования Шукшин избрал современную ему и родную для него алтайскую деревню со всей ее неустроенностью и вместе с тем с неизбежной тягой к добру, с наивным романтическим стремлением уйти от нудной монотонности будней, вырваться из бездушного существования, лишенного традиционных вековых нравственных устоев и поэзии земледельческого труда, сохранив при этом заветы стариков жить по совести. “Для меня, – признавался Шукшин, – именно в селе – острейшие схлесты и конфликты. И возникает желание сказать свое слово о людях, которые мне близки” (цит. по: Советская литература, с. 225).

В литературном творчестве Шукшина прослеживается традиция русской классической литературы, идущая от Лескова через И. Шмелева (“За язык пропадаю”) и М. Горького. Действительно, по житейским судьбам, по самостоятельности в поступках и суждениях, по своей жизнестойкости, по открытости, непосредственности души персонажи Шукшина сродни лесковским героям.

Писатель погружен в быт, житейские заботы совсем не простого “человека из народа”. Автор всегда рядом со своими персонажами, он “свой” для них, живет из печалями и ... мечтами. Таким ощущает себя Шукшин в своих рассказах. Он знает деревенскую жизнь изнутри, не понаслышке, в деталях. Неслучайно один из литературных критиков назвал сочинения Шукшина “голосом народной толщи” (см. Курчаткин, 1994).

Сюжет “Волков” прост: двое сельчан – Наум Кречетов и его зять Иван отправились в лес за дровами. По дороге на них нападают волки. Тестя струсил и бросил Ивана одного против волчьей стаи... Вернувшись в деревню, зять за такое предательство, едва не стоившее ему жизни, намерен “отметелить” тестя. Но тот уже вызвал милиционера, который и отводит Ивана в “сельскую кутузку”.

В рассказе обращает на себя внимание, во-первых, его лексика, работа автора со словом и над словом; очевидна тщательность и обдуманность в подборе слов, мотивированность их употребления в данном контексте и в контексте всего рассказа.

Во-вторых, сама манера описания персонажей, участников действия, воспроизведения сюжетных ситуаций, сцен, “картин природы” (последние скупы представлены в “Волках, как, впрочем, и в других рассказах”) – лаконичная, сдержанная, и одновременно семантически и экспрессивно насыщенная; отличается динамизмом синтаксического строя. Фраза, речевая структура всего текста, стилевая манера Шукшина подчиняется принципу “правдивой простоты”, требующему от автора необходимой достаточности в художественном изображении данного фрагмента действительности и (в первую очередь – в изображении человека, его поступков, в целом его внутреннего мира, “диалектики души”, по Чернышевскому), в образно-поэтическом воспроизведении “второй действительности” (напомним: художественная литература – это вторая действительность). Разговорные и просторечные слова и выражения выполняют в рассказе “Волки” определенные функции.

1. Они выступают как речевая характеристика персонажа, подчеркивают экспрессивность их реплик. Вот одна из реплик Ивана (в начале рассказа):

– ... Я бы с удовольствием лучше водопровод пошел рыть, траншеи: выложился, зато потом без горя – вода и отопление.

Здесь глагол выложиться означает “отдать, истратить все силы на что-либо”, относится к разговорной речи (первоначально был распространен более всего в речи спортсменов). Глагол выложиться экспрессивен и способствует динамичности высказывания. Это подтверждает сопоставление с возможными синонимическими заменами: старался бы работать, поработал бы как следует (не жалея сил), – которые и многословны (что лишило бы реплику динамичности), и экспрессивно маловыразительны. Еще иллюстрация. – В деревне плохо... В городе лучше... А чего приперся сюда? (реплика тестя Ивана).

Глагол припереться относится к разговорной (литературной) речи, входит в состав грубопросторечной лексики, он употребителен в эмоционально напряженных ситуациях, когда говорящий выражает свое большое недовольство приходом кого-либо. Это вполне соответствует отрицательному отношению Наума к зятю, а также контексту далеко не дружественного диалога между ними. (Отметим немаловажное обстоятельство для полноценного восприятия текста этого рассказа: и выложиться, и припереться, как впрочем, и другие слова, относящиеся к разговорной речи, и в наши дни – в начале XXI века, почти через 40 лет, выступают с прежней стилистической характеристикой – см. “Толковый словарь русского языка” С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, изд. 4, доп., М., 1997, 114 и 597, далее: ОШ).

Наиболее выразительны, экспрессивно насыщены в рассказе реплики, произносимые в острых конфликтных и экстремальных ситуациях, что вообще присуще аффективной речи. Вот, к примеру, заключительная сцена схватки с волками:

– Ваша взяла, – сказал он. – Жрите, сволочи <...> Ср.:

– Ну погоди! ... Погоди у меня, змей ползучий. Ведь отбились бы – и конь был бы цельй. Шкура.

Или объяснение Ивана с тестем после схватки с волками:

– Предал, змей! Я тебя проучу. ты не уйдешь от меня, остановись лучше. Одного отлуплю – не так будет позорно. А то при людях отметелю <...>

– Сейчас – остановился, держи карман! – Наум нахлестывал коня. – Оглоед чертов... откуда ты взялся на нашу голову.

В этих репликах мы видим целый набор слов и выражений, наделенных яркими красками “сниженной” экспрессии, “заряженных” отрицательными эмоциями: шкура; сволочи; змей ползучий; отметелю, отлуплю; оглоед чертов; сейчас остановился – держи карман!;

Все эти лексико-фразеологические единицы относятся к просторечию или к разряду грубопросторечной лексики и фразеологии разговорной (литературной) речи, а также к обиходно-бытовым словам и выражениям разговорной речи (Ваша взяла; Я тебя проучу; Ну погоди; Погоди у меня, Откуда ты взялся на нашу голову. и др.). Одно лишь слово предал принадлежит книжной речи.

В приведенных репликах есть и другие элементы разговорной речи и просторечия, участвующие в воссоздании естественности аналогичных реплик реальных диалогов:

а) так называемые дискурсные, или структурные, слова. Они функционируют в устной речи, преимущественно, в речи разговорной, а также в таких сферах книжной устной речи, как язык радио и телевизионная речь (за рамками литературного языка – в народно-разговорной речи: просторечие, диалекты, жаргоны). В приведенных здесь (и других) репликах к таким словам и выражениям относится вот, зато, раз, держи карман... (описание этих слов и выражений см. в “Словаре структурных слов русского языка” В.В. Морковкина и др., М., 1997, с. 38, 52, 64–65, 104, 128, 294–295).

б) типичное для просторечия употребление в аффективных конструкциях относительно-вопросительного местоимения ЧТО в родительном падеже, например: А чего приперся сюда? Ты чего? Лаешься-то...

в) ненормативное употребление форм разных частей речи (об этом см. дальше)

Все это придает репликам дополнительную выразительность, а также правдоподобие реального диалога.

В авторском повествовании разговорная (литературная) и просторечная лексика и фразеология

а) повышают экспрессивную выразительность текста в силу иностилевого характера этих речевых элементов в литературно-художественном произведении. Ведь, как известно, литературно-художественное произведение при всей “погруженности” автора в разговорную стихию находит свое стилистическое воплощение в рамках книжной речи, остается жанром языка художественной литературы (или художественного стиля), относящегося к ее письменным книжным стилям.

Ориентация на непринужденную речь персонажей и – соответственно – на “живую”, разговорную речь авторской “партии” в речевой структуре данного художественного текста бывает обусловлено, наряду с описанием деревенской жизни, фольклорно-этнографической тематикой художественного текста (например, сказы П. Бажова), изображение “блатной среды” (например, в современных детективах или у Ю. Алешковского), раскрытием внутреннего мира “маленького человека” (например, в современной андеграундной прозе с ее “простонародящимся интеллигентом”, (например, в сочинениях Е. Попова, А. Слаповского).

В рассказе “Волки” такие слова передают преимущественно динамику сцены, энергичность действий (и речевого поведения!) участников ситуации (нередко и с позиции соответствующего персонажа), подчеркивая драматизм изображаемой ситуации, напряженное пси-

хологическое состояние персонажа. Например: Иван... огрел жока бичом. Здесь глагол огреть предполагает энергичный и очень сильный удар бичом; относится к просторечию, употребителен в бытовой речи; Конь шарахнулся в сторону, в сугроб. Просторечный глагол шарахнуться омонимичен: здесь означает “резкий, энергичный рывок в сторону из-за страха, от неожиданности”; слово очень экспрессивное. Это становится очевидным, если сопоставить его с “нейтральными” синонимическими заменами: броситься в сторону, быстро отойти, отбежать в сторону, которые передают лишь значение, оставаясь маловыразительными по своей экспрессивной окраске; Волк... прыгнул под коня и ударом когтистой лапы распустил ему брюхо подволь. Распустить – просторечный глагол, здесь передает мощность и энергичность удара, движений волка; по своему происхождению относится к профессиональному жаргону портных: при переделке старой одежды портной перерезает или разрывает нитки, распускает их, которыми сшиты две половины одежды; См. также: Конь сам рванул с места, взял в мах; Вся стая крутанулась с разгона вокруг жока.

Напряженность ситуации, энергичность действий персонажей и зверей (в основном в восприятии Ивана) автор передает и “нейтральными”, общеупотребительными словами: Волки серыми комками податливо катилось с горы; малейшая задержка, и они с ходу влетят в сани – и конец. Неслучайно здесь бессоюзное предложение, особенно динамична его вторая часть: драматизм ситуации подчеркивается синтаксическими средствами – в дополнение к ее лексико-фразеологическому составу. Ср.: Иван стиснул зубы и сморщился... [многоотчие автора – Ю.Б.] “Конец. Смерть.” Глянул вперед. Замечательный по лаконизму и эмоциональной выразительности данный фрагмент (состоящий из группы предложений) свидетельствует о незаурядном литературном, стилистическом мастерстве автора рассказа. Два назывных предложения (Конец. Смерть), оформленные как прямая речь, с одной стороны, передают динамизм, психологическую напряженность описываемой ситуации (конечно, вместе со словами и в контексте с другими предложениями фрагмента) с точки зрения Ивана; с другой стороны, отмеченный динамизм и драматичность ситуации делают излишним введение слов, передающих прямую речь – первое предложение прямо указывает, кому принадлежит прямая речь.

Данные назывные предложения, так введенные автором в текст, могут быть восприняты как своего рода парциляция (напомним: парциляция – “такое членение предложения, при котором содержание высказывания реализуется не в одной, а в двух или нескольких ин-

тонационно-смысловых единицах, следующих одна за другой после разделительной паузы... Парцилируемые части всегда находятся вне основного предложения” – Розенталь, Теленкова, с. 248, пунктуационно парцилируемые части “оформляются” как самостоятельные предложения). В данном фрагменте изложение мысли “выходит” за рамки одной интонационно-смысловой речевой единицы (т. е. предложения), и “оформляется” в виде самостоятельных предложений. Такое синтаксическое построение текстового фрагмента углубляет синтаксико-стилистическую и смысловую перспективу авторского повествования при минимуме используемых языковых средств, придавая авторской речи высокую степень выразительности.

Последнее предложение (Глянул вперед) – неполное. И это очень уместно, так как личное местоимение или имя “Иван” как подлежащее в данном контексте – лишнее. Оно помешало бы передаче динамичности и драматичности описываемой ситуации. Симптоматичен и выбор самого глагола: глядел, а не посмотрел. Если последнее слово – общеупотребительное, то глянул – из просторечия, оно типично для речи сельского жителя, вообще – носителя просторечия, в литературно-художественном произведении – “продукте” книжной культуры слова оно воспринимается “свежим”, выразительным на фоне общеупотребительной лексики (А.Н. Гвоздев в своих “Очерках по русской стилистике” так и квалифицирует это слово как “свежее” – см. с. 74). Сверх того выбором этого глагола автор еще раз подчеркивает, что воспроизводимая в данном месте рассказа сюжетная ситуация “дается” в восприятии Ивана, с его позиции (об этом см. дальше).

б) разговорная и просторечная лексика и фразеология при описании ситуации, в которой оказался персонаж, передает не только авторскую оценку этой ситуации, но и ее (ситуации) восприятие, оценку самим персонажем. Автор выражает тем самым отношение к происходящему как бы и от имени персонажа. В результате такое изображение языковыми средствами эпизода, сцены, сюжетной ситуации обретает объемность, стилистическую стереоскопичность. Например: И еще один [волк] отвалил от своры (это видит Иван). Здесь отвалить выступает в просторечном употреблении – в переносном значении “отойти, отбежать в сторону от кого-, чего-либо”. Это значение проясняется благодаря сочетанию в сторону от своры и контексту. Ср. несколькими строчками выше: [вожак] стал обходить сани. Такое “нейтральное” обозначение аналогичной ситуации усиливает экспрессию глагола отвалить. Данное слово выступает обычно со значением “отплыть, отчалить (о судне, о плавающих средствах)”

относится к разговорной лексике; самую лютую собаку еще может в последний миг что-то остановить<...>. Прилагательное лютый применительно к животным (преимущественно – к хищным), употребляется сравнительно редко (есть устойчивое сочетание лютый зверь), имеет усилительный характер (“очень жестокий”). Оно несколько архаично; входит в синонимический ряд: злой, сердитый, жестокий, свирепый. О собаках обычно говорят: злая собака. В данном же контексте, когда сопоставляются волк (действительно очень жестокий, свирепый зверь) и собака, сочетание лютая собака употреблено специально. Автор тем самым подчеркивает особую жестокость волка. Ведь именно так воспринимает вожака волков Иван.

Слова огреть, крутнуться, шарахнуться, глянуть, распустить, отвалить, лютый – из сцены схватки Ивана с волками. Они передают (наряду с участием в описании самой сцены) реакцию Ивана на происходящее, усиливая экспрессивность текста, динамичность авторского описания благодаря “внесению” в объективное повествование личностной оценки персонажа – “участника события”.

В просторечном деепричастии жалеючи (в литературном языке расценивается как устаревшее, употребительно в фольклорных текстах, при стилизации “под фольклор”) и разговорном глаголе почуять в предложениях: Наум, жалеючи дочь, терпел зятя; [Он] почуял в голосе зятя недоброе – явно ощущается “голос” персонажа – Наума Кречетова. Во-первых, здесь глагол жалеть выступает в диалектном значении “любить”; во-вторых, форма деепричастия на -учи (-ючи) содержит дополнительную социокультурную информацию в данном случае о Науме как о носителе просторечия. Разговорное слово почуять вполне мотивировано в тексте напряженностью сложившейся ситуации, оно передает психологическое состояние Наума, который боится зятя, потому что не может не понимать, что фактически предал его, оставив один на один с волками. Поэтому “нейтральное” почувствовал, лишь обозначая состояние человека, в этом контексте не передало бы столь точно и объемно личных ощущений персонажа и драматичности сцены.

Для полноты описания разговорной и просторечной лексики в диалогах рассказа важно обратить внимание на те слова, семантика и “сниженная” тональность которых выявляется только в устной речи в условиях неформального общения межличностной коммуникации, т. е. в разговорной (литературной) речи и в народно-разговорной речи (внелитературной сфере национального языка). Имеются в виду слова, выступающие (в диалогах данного рассказа) с значениями,

обусловленными синтаксически и фразеологически.

Так, в реплике Наума: С одной стороны, конечно, хорошо – водопровод, другой – беда... ты ба тогда совсем застался семантика существительного беда обусловлена его синтаксической позицией сказуемого. Значение глагола бросить в значении “отстать от кого-либо, перестать им заниматься, думать о нем” реализуется только в составе синтаксически устойчивого сочетания да брось ты его – см. реплику милиционера о Науме, обращенную к Ивану: “Да брось ты его”

Значения глаголов принять, заработать, налить в соответствующих репликах: Малость принял... для красноречия; – Нет, отметелить я его должен. – Ну и заработаешь...; налил шары-то<...> – фразеологически обусловленные.

Поскольку разговорная речь в литературно-художественном произведении – не стенографическая запись живой речи, а ее стилизация, то такое употребление только что рассмотренных слов существенно помогает писателю придать репликам рассказа естественность и правдоподобие реального бытового диалога.

В изображении эмоционального состояния персонажей, драматической напряженности сюжетной ситуации, в экспрессивной выразительности диалогов и в значительной степени – авторской речи, в воссоздании “натуральности” реального диалога в репликах персонажей, наряду с лексикой и фразеологией разговорной речи и просторечия, как уже отмечалось, участвуют грамматические единицы и словообразовательные элементы той же функционально-стилевой принадлежности. Они естественно вписываются в общий ансамбль стилистических средств выражения экспрессии, свойственных устному неформальному общению в условиях межличностного общения носителей просторечия, а также в речевую характеристику персонажей рассказа.

Из синтаксических явлений разговорной речи отметим паратаксистическое объединение глаголов (поедем съездим за дровишками; иди гуляй; пойдем в шахматилки сыграем), актуализированный порядок слов в высказывании, обусловленный контекстом (предыдущей репликой), речевой ситуацией (в рассказе – осложненной атмосферой аффективной речи), например: Я тебя бить буду, а не лаяться – ответная реплика Ивана на вопросительную реплику тестя: – Чего ты? Лаешься-то?; см. также реплику Ивана (она выделена шрифтом) в контексте диалога:

– Хотел папану твоего проучить...Как надо человеком быть.<...>  
>

– Я ж тебе бросил топор? Ты попросил – я бросил.<...>

– Самую малость: чтоб ты человеком был. А ты шукура. Учить я тебя все равно буду.

Из морфологии обращают на себя внимание своей выразительностью

а) прежде всего частицы, в основном – частицы модальные (они “вносят” в предложение разные значения субъективного отношения к сообщаемому – “Русская грамматика”, т. 1, М., 1980, с. 727, §1695, см. также: Современный русский язык, под ред. Д.Э. Розенталя изд. 4, испр. и доп., М., 1984, §199. Например: вставай-ка; налил шары-то; да брось ты; да потому, что... что же, без дров сидеть?; Вот (указательная частица) ведь почему молодежь в город хочет?; Ну, поехали; Ну и заработаешь!; см. также в составе устойчивых речевых оборотов: ну погоди!; Черт те чего!...)

б) ненормативные формы разных частей речи (прилагательного, существительного, глагола) характерные для внелитературной сферы русского национального языка: полная форма прилагательного в функции сказуемого вместо краткой (как требует литературная норма) – ему же коня достали, и он же еще недовольный; ... и конь был бы целый; окончание родительного падежа множественного числа существительных мужского рода на -тель (таких возбудителей-то знаешь куда девают? (вместо нормативного – возбудителей) <...> Да еще недовольный всем: водопроводов, видите ли, нету) – ненормативная форма родительного падежа множественного числа существительных мужского рода на твердый согласный – форма “потенциальная”, неупотребительная в литературном языке (поскольку данное слово относится к обозначению технических сооружений универсального характера – ср. радио, телевидение, интернет и под.), однако допустимая в речи аффективной, в споре, и т. п.; ненормативная форма личного окончания глагола грабить (– Граблю-ут! – заполошно орал он, нахлестывая коня).

Из словообразования отметим характерные для непринужденной разговорной речи существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами: -чик (Голубчики сизые. Выставились); -щик (Поедем съездим за дровишками; Пойдем в шахматишки сыграем); глагольные образования, выражающие интенсивность и энергичность действия (Вся стая крутнулась с разгона вокруг жоака; Наум нахлестывал коня).

Литературные критики и исследователи художественной прозы Шукшина давно подметили преимущество его стиля со стилистикой

прозы Чехова (см., к примеру, Елистратов, 2001, Коробов, 1977).

Прежде всего пишут об оптимально лаконичной манере Шукшина в воспроизведении мира вещи и природы, а главное – в передаче внутреннего мира героев, в выявлении эмоциональной напряженности душевного состояния, речевого поведения, поступков героев, динамичности сюжетных ситуаций, сцен, их психологической нагрузки.

В “Волках” эти качества шукшинской прозы, идущие “от Чехова”, явственно ощущаются в описании схватки Ивана с волками и особенно вожака волчьей стаи. <...> Впереди отмахивал крупный, грудастый, с паленой мордой...<...> А сейчас Иван понял, что волк – это волк зверь<...> Этого, с паленой мордой, могла остановить только смерть. Он не рычал, не пугал... Он догонял жертву. И взгляд его крупных желтых глаз был прям и прост<...> Вожак дважды глянул своими желтыми круглыми глазами на человека...<...> Вожак еще раз глянул на него<...> И взгляд этот, торжествующий, наглый, обозлил Иван. Он поднял топор<...> кинулся к волкам<...> вожак смотрел внимательно и прямо<...>.

Предельно краткий, емкий “портрет” вожака, в котором, наряду с выразительными “внешними чертами”, дан и запоминающийся психологический облик волка: крупный, грудастый, с паленой мордой; отмахивал (косвенная оценка мощности волка); круглые желтые глаза, взгляд его круглых желтых глаз был прям и прост; взгляд этот, торжествующий и наглый; вожак смотрел внимательно и прямо.

Такую лаконичность в описании волка можно объяснить “насущными” потребностями авторского повествования, развитием сюжета в данном литературно-художественном произведении. С одной стороны, драматизм ситуации схватки с волками, стремительность происходящего, психологическое состояние персонажа (Ивана), оказавшегося в центре этой смертельной схватки; с другой стороны, – вся сцена нападения волков дана автором практически в позиции Ивана, в его восприятии (волки достигли дороги метрах в ста позади саней; <...> И смешно тоже уже не было; Уже только метров пятнадцать-двадцать отделяло его [волка] от саней; детально “расписывать” волка было некогда, важно было “схватить” главное в его внешнем и психологическом облике).

Между тем именно такая “скупая” на стилистические краски, практически лишенная “изобразительно-выразительных средств” констатирующая характеристика внешности и психологического облика волка обусловлена общей установкой Шукшина на лапидарность литературур-

ного стиля при идейно-эстетической, экспрессивно-эмоциональной насыщенности художественного текста. Эта стилевая черта авторской манеры письма последовательно прослеживается в новеллистической прозе Шукшина. Она закономерно сопоставляется с прозой Чехова, с принципами чеховской стилистики в художественном изображении человека, его внутреннего мира и окружающей действительности.

С Чеховым Шукшина роднит (и это проявляется в рассказе “Волки”) один очень важный конструктивный момент в построении авторской речи, повествования “от 3-го лица”. Благодаря этому конструктивному моменту в “объективное” авторское видение изображаемого привносится субъективный взгляд персонажа без непосредственных, прямых указаний автора, вроде таких как “[персонаж] подумал, что...”, “ему показалось, что...”. В результате – в авторской речи как бы непосредственно “присутствует” “голос” героя, его восприятие сюжетных событий, ситуаций, коллизий..., в том числе и в речевых формах, присущих данному персонажу. Герой вместе с автором становится субъектом художественного повествования.

Такой эксперимент (и надо сказать, эксперимент, вошедший в художественную практику русских писателей-реалистов) Чехов предпринял в “Степи” – см. Одинцов, 1980, частично в “Спать хочется” – см. Бельчиков, 2001.

И у Шукшина, в его рассказах, в том числе в “Волках”, мы видим реализацию такого чеховского приема построения авторского повествования. Уже в первом абзаце рассказа содержится “точка зрения”, “отношение” Ивана Дергачева к своему зятю: В воскресенье, рано утром, к Ивану Дегтяреву явился тесть, Наум Кречетов, нестарый еще, расторопный мужик, хитрый и обаятельный. Иван не любил тестя; Наум, жалеючи дочь, терпел Ивана.

Обратите внимание на глагол явиться. Наряду с участием в воплощении основной коммуникативной задачи авторской речи – описании сюжетной ситуации, этот глагол передает и информацию об определенном (негативном) отношении Ивана к своему тестю, подготавливая тем самым читателя к главной коллизии рассказа. Здесь глагол являться, который в значении “прийти куда-либо” употребляется в деловом стиле (свидетель в суд не явился), используется иронически, с оттенком недоброжелательства, когда говорящий хочет подчеркнуть, подчеркивает нежелательность или несвоевременность чьего-либо прихода к нему (ср. поговорку “Явился – не запылится”). Негативное отношение Ивана к Кречетову подтверждается тут же авторской констатацией: Иван не любил тестя <...>. Очевидно, что глагол являться в этом

абзаце передает отношение Ивана к приходу тестя. Тем более, как выясняется из рассказа между этими персонажами были враждебные отношения.

Такое построение авторской речи в более или менее развернутом виде представлено в описании нападения волков:

– Грабю-ут, – заполошно кричал он [Наум], нахлестывая коня<...>

“Что он, с ума сходит? – невольно подумал Иван. – Кто кого грабит? Он испугался, но как-то странно: был и страх, и жгучее любопытство, и смех брал над тестем. Скоро, однако, любопытство прошло. И смешно тоже уже не было. Волки достигли дороги метрах в ста позади саней и, вытянувшись цепочкой, стали быстро нагонять. Иван крепко вцепился в передок саней и смотрел на волков.

Впереди отмахивал крупный грудастый с паленой мордой... Уже только метров пятнадцать-двадцать отделяло его от саней. Ивана поразило несходство волка с овчаркой<...>”.

В данном фрагменте рассказа описание ситуации “от автора” в то же время дается и с позиции персонажа, в восприятии Ивана.

Шукшин совмещает традиционный способ “включения” персонажа, его “субъективной зоны” в авторскую речь (например: А сейчас Иван понял, что волк – это волк зверь) и предложенный Чеховым прием “субъективизации” повествования непосредственным “включением” точки зрения персонажа, его речи в авторскую речь. Следующий за приведенной фразой текст раскрывает, что “понял” Иван (см. выделенное полужирным курсивом в этом тексте), однако без слов, “вводящих” речь, точку зрения, реакцию персонажа: <...>Самую лютую собаку еще может в последний миг что-то остановить: страх, ласка, неожиданный окрик человека. Этого, с паленой мордой, могла остановить только смерть. Он не рычал, не пугал. Он догонял жертву. И взгляд его круглых желтых глаз был прям и прост.

Аналогичное наблюдается и в дальнейшем описании схватки с волками (через несколько строчек):

Ивана охватил настоящий страх.

Передний, очевидно, вожак, стал обходить сани, примериваясь к лошади. Он был в каких-нибудь двух метрах... Иван привстал и, держась левой рукой за отводицу саней огрел жокача бичом. Тот не ждал этого, лязгнул зубами, прыгнул в сторону. Сбился с маха<...> И снова, вырвавшись вперед, [вожак] легко догнал сани. Иван приготовился, ждал момента... Хотел еще раз достать жокача. Но тот стал обходить

сани дальше. И еще один отвалил в сторону от своры и тоже начал обходить сани – с другой стороны (вся эта сцена подается исключительно в восприятии Ивана).

А вот чеховский прием в чистом виде:

Вожак поравнялся с лошадыю и выбирал момент, чтоб прыгнуть на нее. Волки, бежавшие сзади, были совсем близко малейшая задержка, и они с ходу влетят в сани – и конец. Иван кинул клочок сена; волки не обратили на это внимания<...> И дальше по тексту – после того, как волки, задрали лошадь и набросились на ее тушу:

<...>Все случилось так чудовищно скоро и просто, что смахивало скорей на сон. Иван стоял с топором в руках, растерянно смотрел на волков. Вожак еще раз глянул на него<...>И взгляд этот, торжествующий, наглый, обозлил Ивана. Он поднял топор, заорал что было силы и кинулся к волкам. Они нехотя отбежали несколько шагов и остановились, облизывая окровавленные рты. Делали они это так старательно и увлеченно, что казалось, человек с топором нимало их не занимает. Впрочем, вождь смотрел внимательно и прямо. Иван обругал его самыми страшными словами, какие знал<...>

Несомненно, и в первом фрагменте, особенно вторая часть бессоюзного предложения (<...> малейшая задержка, и они с ходу влетят в сани – и конец), и во втором (особенно та его часть, которая ограничена словами “Все случилось” до “на него” и предпоследняя фраза) автор воспроизводит сюжетную ситуацию исключительно с точки зрения персонажа, передавая его психологическое состояние, его восприятие случившегося, поведения волков, прежде всего – вожака стаи.

В своей новеллистической прозе В.М. Шукшин применяет разные виды повествования, мотивированно совмещая традиционное построение нарратива (повествования) и введенное Чеховым в русскую художественную прозу гармоничное сосуществование в “объективном” повествовании (“от 3-го лица”) авторское видение и видение персонажем изображаемого в литературно-художественном произведении, объединяя их на речевом, стилистическом уровне в общий, единый дискурс, в рамках которого сливается речь автора и речь героя, и получая художественное изображение живой действительности и человека в двухмерном диапазоне их восприятия автором и персонажем. (см. наряду с рассказом “Волки”, и такие рассказы автора, как “Осенью”, “Упорный”, “Ванька Теляшин” и др.).

Литература

Елистратов, 2001 – Елистратов В.С. Русская правда Василия Шукшина (к метафизике национального характера)//Елистратов В.С. Словарь языка Василия Шукшина, М., 2001.

Панкин, 1979 – Панкин Б. Василий Шукшин и его “чудики”//Василий Шукшин. Рассказы, М., 1979.

Розенталь, Теленкова, 1972 – Розенталь Д.Э. Теленкова М.А. Справочник лингвистических терминов, М., 1972.

Гвоздев, 1965 – Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка, Изд. 3, М., 1965.

Одинцов, 1980 – Одинцов В.В. “Степь”. Новаторство стиля//Русская речь – 1980, №1.

Бельчиков, 2001 – Бельчиков Ю.А. Авторское повествование в рассказе А.П. Чехова “Спать хочется”//Русская словесность, 2001, №3.

Коробов, 1977 – Коробов В.И. Василий Шукшин. Творчество. Личность. М., 1977.

Курчаткин, 1994 – Курчаткин А. Голос народной толщи//“Русская мысль”[Париж], 10–16. 11 – 1994.

Советская литература, 1979 – Советская литература. Рассказ. Очерк. Рекомендательный указатель литературы, М., 1979.