

Мария ПАВЛОВСКИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ГРАММАТИКИ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

(модальная частица *было* в прозе Достоевского)

Элементы грамматики с добавочным значением, отклоняющиеся от нейтрального, нехудожественного употребления, могут функционировать не только в поэтическом, но и в прозаическом тексте. Использование таких элементов с большей частотой посредством их повтора придает им доминирующее значение, отражая тем самым на грамматическом уровне художественное целое. Таким образом, новоприобретенное значение грамматических элементов входит в структуру данного произведения, становясь его органической, структурообразующей частью.

Наше исследование сосредоточено на модальной конструкции типа *встал было*, которая восходит к древнерусскому плюсквамперфекту. По определению “Русской грамматики” (1980), “частица *было* вносит в предложение значение действия осуществившегося, но или прерванного, не доведенного до конца, или же не приведшего к желаемому результату, не достигшего цели”.

Модальные конструкции с частицей *было* встречаются с большой/высокой частотой в прозе и с сравнительно низкой частотой в поэзии. Они встречаются в основном в повествовательной речи, которая ведется либо от первого, либо от второго лица. Употребление этой конструкции может сопровождаться объяснением причин, не позволяющих реализации начатого действия (как правило, оно следует непосредственно). В диалогах оно приводится в авторских ремарках, а в повествовательной речи упоминание о препятствующем факторе содержится во второй части сложного предложения с союзами *но*, *а*, или *да*. В таких предложениях часто выступают наречия, относящиеся к семантическому полю внезапности и неожиданности, и

глаголы говорения или глаголы движения. Объяснение может содержаться в последующем отдельном предложении, или вообще его может и не быть, в таком случае читатель может сам перейти к выводу о возможных препятствующих факторах на основе контекста.

В предлагаемой работе мы хотели бы остановиться на функции частицы *было* в произведениях Ф.Достоевского. На основе большого количества обработанных с помощью компьютера текстов, проанализированных нами в связи с поисками примеров этой конструкции, выяснилось, что статистически она встречается с наибольшей частотой в прозе Достоевского. Такое частое употребление приводит нас к мысли об особой структурообразующей функциональной значимости этой грамматической конструкции в системе отдельного произведения и вообще в поэтике прозы Достоевского.

В произведениях Достоевского, просмотренных нами, частоту этой модальной конструкции можно продемонстрировать следующими ориентировочными показателями: в “Преступлении и наказании” находим свыше 130 примеров на 422 страницах, в “Братьях Карамазовых” свыше 185 на 705 страницах, в “Униженных и оскорбленных” свыше 56 на 273 страницах, в “Подростке” свыше 134 на 455 страницах. Как известно, повествование Достоевского сосредоточено на максимально напряженных психологических ситуациях, отклоняющихся от нормального, связанных с незаурядными героями, наделенными трагическим характером. Следовательно, их психологические реакции выходят за пределы повседневных и, таким образом, не соответствуют ожиданиям обыкновенного читателя, предполагающего логическую, причинно-следственную последовательность. Это крайне напряженные сцены, так называемые “надрывы”, в которых герои находятся в пограничной ситуации (в них они и решают свою судьбу в произведениях Достоевского), действуют вопреки любым предпосылкам или же ожиданиям не только такого обыкновенного читателя, но и рассказчика, героев и самого автора. В этих ситуациях, когда даже рассказчик не ведает о конечном исходе данной сцены, обрисовывается весь внутренний механизм психологического процесса. Часто в этих сценах какой-то процесс начинается (либо на ментальном уровне, внутри героя, либо во внешнем романном мире), а потом в потоке сознания что-то всплывает на поверхность, и конечный результат может совершенно отличаться от первоначальных установок. Обостренное восприятие поражающего результата возникает в речи рассказчика, компетенция которого ограничена и внеположна по отношению к сознанию героев, или же читателя. Как правило, переход от одного состояния или же одного поступка к другому засвидетельствован и на словесном уровне; такие лексические и грамматические элементы, как модальная конструкция с частицей *было* и наречие *вдруг* с последующим глаголом совершенного вида, содействуют общему контекстуальному значению. В такой функции эти два грамматических приема обладают высоким коэффициентом

совместной встречаемости¹. В книге Ивана Верча², посвященной наречию *вдруг* у Достоевского, наречие *вдруг* описывается как “слово-ключ”, с двумя основными функциями: 1) будучи частью динамического взгляда на мир, наречие *вдруг*, обладая своего рода антилогическим содержанием, в столкновении и борьбе идей выражает атитезис ко всему ожидаемому, заранее “программированному”; 2) эффект неожиданности от этого наречия будто бы ровно распространен не только на всех участвующих героев, но и на рассказчика, автора и читателя, по разным причинам, с разных точек зрения, и таким образом является краеугольным камнем в “повествовательном объективизме” (с. 71-72).

Согласно Топорову, это наречие сигнализирует о резком переходе от одного к другому, совершенно противоположному состоянию в моменты психологически и физически болезненного кризиса, создавая впечатление судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры (Топоров 1995: 197-199, 214-218); а Карякин, составивший сопоставительную статистику по частоте употребления наречия *вдруг* у Пушкина, Толстого и Достоевского, характеризует эффект этого приема как “настоящий апокалиптический пожар”. “Вдруг” здесь – и порождение нового хронотопа и одно из средств его построения (“*Вдруг-хронотоп*” вмещает в себя все времена и пространства); “Частота “вдруг” у Достоевского – это как бы частота его духовного пульса, передающаяся читателю” (Карякин 1989: 642). *Вдруг* часто выступает совместно с глаголами говорения (*verba dicendi*), в особенности в повествовательных ремарках: *начал было*³, *пролетел было*, *воскликнул было*, *хотел было сказать*, *раскрыл было рот*, *проговорил было*, *заговорил было*, *зашептал было*, *стал было молить его*, *стал было продолжать*, *спросил было*, *стал было повествовать*, *начал было звать*, *промямлил было*, *прервал было*, *заметил было*, *вступился было*, *рискнул было предложить*, *разнеслось было*, *испустил было жалобный вой*, *возразил было*, *перебил было*, *обратился было*, *чуть было не проговорился*, *попробовал было излагать* и т. д.

Другие лексические элементы, выражающие значение крайности, поддерживают значение “suspense”⁴ (напряженного ожидания), прерванности, отрывистости, внезапности, неожиданности, неуверенности, нерешительности, нелогичности, критического времени между хаотической стагнацией, неопределенностью и решением, определенностью, как это выходит из контрастного грамматического значения модальной конструкции с *было* и совершенного вида, например: *странно/странный*, *миг*, *в это мгновение*, *вмиг*,

¹ Впервые на структурообразующую функцию совместного употребления претериальной конструкции с *было* и наречия *вдруг* обратил внимание Н.А.Нилсон, анализируя кульминационную сцену - совершение убийства Раскольниковым, в которой эти два стилистических приема содействуют созданию атмосферы замедления: Nilsson, N.A. “Dostoevskii and Language of Suspense”, *Scando-Slavika* 16. 1970. Pp. 35-44.

² Verch, Ivan. *Vdrug. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste. 1977.

³ “Начал было” самое частое сочетание.

⁴ Термин Н.А.Нилсона (1970).

мгновенно, мгновение⁵, ужасно, чрезвычайно, слишком, стремительно, тотчас же, совсем, решительно/решительный, неожиданно/неожиданный, фантастический и т. д.; глагольные формы с однократно-моментальным значением, ступенчатое расположение глагольных форм, сгущение согласных звуков *в, д, з, р* в соседних словах.

В этом месте мы перейдем к конкретным примерам. Следующий пример, взятый из “Униженных и оскорбленных”, иллюстрирует двойной эффект модальной конструкции с *было*:

(1) Я поспешил ее обнадежить. Она замолчала, **взяла было** своими горячими пальчиками мою руку, но тотчас же отбросила ее, как будто опомнившись. “Не может быть, чтоб она в самом деле чувствовала ко мне такое отвращение, — подумал я. — Это ее манера, или... или просто бедняжка видела столько горя, что уж не доверяет никому на свете” (3; 279).

В первом предложении описывается напряженное психологическое состояние героини Нелли, которое и отражается в ее внешнем поведении, и подвергается интерпретации постороннего наблюдателя. В романе повествование ведется от первого лица, следовательно, рассказчик является и героем романа, и участником событий. Поведение героини совершенно неожиданно с точки зрения даже такого близкого к ней рассказчика-героя, и он невольно делится своими догадками с читателем. Читатель вовлекается в данную романную ситуацию сначала сквозь повествовательную призму рассказчика (которая тяготеет к объективации), а потом сквозь его собственные размышления, выраженные в форме внутреннего монолога.

Таким образом, читателю предоставлено **квази- (полу-) объективное повествование**, за которым следует субъективный повествовательный монолог от непосредственного участника микроконтекстуальных событий. Это квази- (полу-) объективное повествование внедряет отрывочные фрагменты информации, разбросанные в макроконтексте целого произведения. Мы должны подчеркнуть, что несмотря на то, что модальная конструкция с *было* относится к нерешительности героини, одновременно она передает и восприятие поведения Нелли рассказчиком-героем, подобно функции *вдруг* у Достоевского. В литературе о Достоевском было указано на употребление *вдруг* как художественный прием (Слонимский 1922, Верч 1977), как на один из самых частых “весомых” лексических приемов. В следующем примере *вдруг* выступает в сложном предложении, следуя за конструкцией с *было*, и указывает на причину внезапного и анти-логического прерывания преднамеренного и начатого действия:

⁵ Обстоятельный труд о языковой картине времени Е.С.Яковлевой (1994) раскрывает отличительные черты различных концепций времени (которых мы коснемся в этой работе), как части русской языковой модели мира: (напр.: *миг, мгновение, минута, момент, секунда*).

(2) Алеша **взялся было** рукой за железную скобу, чтоб отворить дверь, как **вдруг** необыкновенная тишина за дверями поразила его (14; 179).

На основе указанного, высокий совместный коэффициент встречаемости конструкции с *было* и наречия *вдруг* у Достоевского, по отношению к другим писателям, свидетельствует о приобретении элементами грамматики функции художественного приема. Впервые по поводу *вдруг* у Достоевского высказался А.Слонимский (1922: 11): “Это композиционный принцип, который заключается в случайном, неожиданном сцеплении событий <...> или в неожиданном обнажении скрытой линии мотивировки” — и, следовательно, входит в концептуальную структуру произведения.

По статистическим данным Ивана Верча на 2516 страницах, проанализированных им, 2079 употреблений этого наречия (Верч 1977:7). Среди просмотренных им произведений с точки зрения *вдруг* и нами с точки зрения *было* роман “Братья Карамазовы” является самым убедительным примером совместного двух приемов. Средняя частота употребления *вдруг* 1,14% на странице, а модальной конструкции с *было* — 0,262% на странице. Эта статистика приобретает смысл в сравнении с употреблением этой же модальной конструкции в текстах, в которых она не обладает композиционным или же тематическим значением, например в “Казаках” Толстого находим только 7 употреблений, а в “Мастере и Маргарите” Булгакова — 11, в его же “Театральном романе” — 5, или же в “Докторе Живаго” Пастернака — 5.

Еще раз обратимся к текстам Достоевского:

(3) Он приподнялся с усилием. Голова его болела; он **встал было** на ноги, повернулся в своей камерке и упал опять на диван (6; 55).

(4) Он порывался с дивана несколько раз, **хотел было** встать, но уже не мог. Окончательно разбудил его сильный стук в двери (6; 72).

Примеры (3-4) из “Преступления и наказания” относятся к Раскольникову в типичной пограничной ситуации, на полпути между Добром и Злом, где обычно изображены герои Достоевского. Раскольников находится между двумя мирами, одновременно влияющими на все уровни его личности. В этот критический момент, в этой предельной ситуации, последний толчок — разговор между Лизаветой и мещанином, услышанный им на углу переулочка около Сенной, где он оказался “почти бессознательно, по какой-то внутренней необходимости” (6; 45) — и заведет весь психологический механизм, внезапный переход от хаотической нерешительности к трагическому действию. Тяжесть окончательного, однако все еще подсознательного решения, неумолимо выдвигает его из первого из двух миров в другой, из конкретного времени и пространства в безвременье, от этого он заболевает и погружается в особенный сон, но не такой, как предыдущий страшный сон с воспо-

минанием из детства: “В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью <...> Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека” (6; 46).

В этот раз, почувствовав лихорадку и озноб, он лег и “скоро крепкий, свинцовый сон налег на него, как будто придавил”, “он спал необыкновенно долго и без снов” (6; 55). Пример 3 относится к его состоянию “на той стороне”, во втором мире, когда он уже не осознает “первый мир”. Причиной незавершенности действия является его состояние: несмотря на то, что Настасья с трудом разбудила его, “насилу дотолкалась его”, он ответил ей и после ее второго прихода он даже стал есть, все еще будучи в состоянии грезы.

В этом месте целесообразно сопоставить этот пример со следующим:

(5) Вдруг он ясно услышал, что бьют часы. Он вздрогнул, очнулся, поднял голову, посмотрел в окно, сообразил время и **вдруг** вскочил, совершенно опомнившись, как будто кто его сорвал с дивана (6; 56).

В этот раз начатое действие имеет положительный результат. Раскольников решительно переносится “в этот мир”, в романное время биением часов, эта результативность выражается на грамматическом уровне вездесущим наречием *вдруг* и другим наречием, подчеркивающим завершенность действия — *совершенно*, а также нагромождением глаголов совершенного вида со значением внезапной реализации действия. Биение часов ведет к осознанию особого момента, когда объективное и субъективное время сливаются воедино во ВРЕМЯ, когда настает пора действия, которую нельзя упустить.

Вторая попытка встать с дивана происходит после преступления; Раскольников физически болен, на грани потери сознания (“не оставил же еще совсем разум, стало быть, есть же соображение и память”), между пробуждением и сном, и в конце концов болезненный сон становится мощнее разумного внутреннего требования: избавиться от материального доказательства вины, мощнее его истерзанного организма. Однако этот сон не переносит его в другой мир, а оставляет его в болезненном состоянии, в котором борются порывы двух сильных импульсов, сознательного и подсознательного. Его сон прерывается несколько раз его сознательным импульсом встать с дивана и “вот бы сейчас, не откладывая, пойти куда-нибудь и все выбросить, чтобы уж с глаз долой, поскорей, поскорей!” (6; 72). Внешнее событие — стук в двери — заставляет его окончательно вернуться в “здешний” романский мир и ведет к результату: “Он вскочил и сел на диване” (6; 73).

По-видимому, прием Достоевского — уловить “сакральную временную точку”⁶, когда происходит решительное изменение — создает уникальный “*Вдруг-хронотон*”, который характеризуется Топоровым следующим образом: “на

⁶ Термин В.Н.Топорова. См. указ. соч., с. 195.

рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается” (Топоров 1995:195) или же предельно ускоряется. Здесь временная координата непосредственно связана с пространственными координатами: переходом из закрытого, изолированного, индивидуального внутреннего пространства в открытое, общее, внешнее, см. например оппозиционную пару Топорова: *срединный – периферийный* (Топоров 1995: 202). Это же явление отражается на языковом уровне у Достоевского: грамматические приемы, т. н. доминирующие элементы, на которые было нами указано в начале этой работы, по словам Топорова (1995: 195), “претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции”. Эта сакральная временная точка, когда время субъективное и объективное сливается воедино во ВРЕМЯ, когда настает пора действия, которую нельзя упустить, соответствует греческой концепции времени, которое называется *καιρός* (надлежащая пора, подходящее время, благоприятный момент) – переходный момент, время, которое рассматривается как оказия, случай, пора (в отличие от промежутка или продолжительности), фрагмент момента для решительного действия, для правильного выбора, (частично совпадает с русской концепцией *поры-времени*, см.: Яковлева 1994: 142-90). Момент внезапного изменения имеет нечто общее с греческой концепцией *μετανοια* (покаяние, раскаяние, душевный поворот, изменение и переоценка старого образа взгляда на мир и на свои поступки). Возвращаясь к выражениям Топорова: “за пределы языка” и “рубеж двух разных состояний”, можно сказать, что концепцию, стоящую за ними, подтверждает и частое сочетание грамматической конструкции с *было* и наречия *вдруг*. Это тесно связано с идеей Флоренского о “переходе через границу миров” (Флоренский 1995:47): воссоединяя “мир видимый и невидимый”, Флоренский сопоставляет дневное и ночное сознание, сон и бодрствование. В общем-то эта особая временная точка отражает мифологическое понятие брака неба и земли. Например, Алеша Карамазов переживает такую сакральную временную точку во время чтения Евангелия при гробе старца Зосимы, когда проблеск другого мира озаряет его; такой момент называется у Достоевского прозрением, озарением – “тайна земная соприкасалась со звездною” (14; 328), что и есть вековечная мечта человечества.

Некоторые наблюдения над употреблением модальной конструкции с *было* у Достоевского могут быть применимы и к произведениям других авторов, однако особая функция конструкции с *было* в произведениях разных авторов всегда обуславливается их тематикой и стилистической композицией. Достоевский стремится кодифицировать на словесном уровне переход от статического хаоса к динамической целеустремленности и в пространственных, и во временных координатах – критический момент, когда внут-

ренная физическая и духовная изоляция героя внезапно прекращается, содействуя его обращению к внешнему миру от внутреннего. Герои Достоевского на своем пути, определяемом их глубинной внутренней целью, проходят через целый ряд кризисных моментов и внезапных решений.

Частота и функциональная значимость модальной конструкции с *было* и наречия *вдруг* возрастает в зависимости от определенных тем: они, как правило, с большей вероятностью встречаются в контекстах со схожей тематикой. Обе эти грамматические категории являются исконно русскими и теряют часть своего уникального значения при переводе на иностранные языки (см. Карякин 1989: 643). Русская модальная конструкция с частицей *было* обладает уникальными и редкими возможностями в глагольной системе русского языка, и потенцией их превращения в художественный прием, мы это видели у Достоевского. Как об этом было сказано выше, она часто встречается вместе с наречием *вдруг*, что указывает на неожиданность, порой нелогичность и даже алогичность намеченного или начатого действия. В литературе по Достоевскому отмечено, что наречие *вдруг* в его произведениях выполняет и композиционную функцию: оно указывает на случайное, неожиданное сцепление событий или обнажает скрытую линию мотивировки и следовательно, идейной схемы. В свою очередь, мы показываем, что существует ясное соотношение между *было* и *вдруг* в те моменты, когда герои, будучи в пограничной ситуации, обязаны принять жизненно важное решение, что мы характеризуем греческой концепцией времени — *καιρόξ*, а внезапное изменение в характере — *μετανοια*. Достоевский передает этот психологический процесс как бы “замедленной съемкой”, тем самым раскрывая соотношение сознательности со стихийностью на уровне грамматических значений.

ЛИТЕРАТУРА:

- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений, в 30 тт., Ленинград, 1972 — 1990.
Флоренский П.А. Иконостас. Москва, 1995.
Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). Москва, 1994.
Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. Москва, 1989.
Nilsson N.A. “Dostoevskii and Language of Suspense”, *Scando-Slavika* 16. 1970. Pp. 35 — 44.
Шведова Н.Ю. (ред.). Русская грамматика в 2 тт. 1980.
Слонимский А. “Вдруг” Достоевского. Книга и революция: 8: 9 — 16.
Stewart A.P. “Lysippan Studies. 1. The Only Creator of Beauty”, 1978. *AJA* 82, 163 — 171.
Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления. В кн. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 1995.
Verch Ivan. *Vdrug. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste. 1977.