

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СИНТАКСИСА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский, как известно, был внимательным и тонким стилистом. Воплощение своей художественной идеи, своего замысла он непосредственно связывал с правильно найденным «тоном» рассказа — формой повествования (о чем, в частности, убедительно свидетельствуют многочисленные заметки в его творческих дневниках — записных книжках и тетрадях).

Наблюдения над синтаксической организацией художественных текстов Достоевского показывают, что исключительное внимание писателя к стилю и языку своих произведений проявилось также в специфическом использовании им синтаксических форм: в пределах одного и того же произведения обнаруживается такая соотношенность разных по синтаксической организации типов повествования, которая оказывается глубоко эстетически значимой.

В предлагаемой статье роль функциональной распределенности синтаксических форм в реализации художественного замысла писателя демонстрируется на материале текстов авторского повествования в романах «Преступление и наказание», «Бесы», «Идиот». Синтаксическая дифференциация повествовательных типов наблюдается как в пределах моносубъектного повествования (в романе «Преступление и наказание»), так и в пределах двусубъектного повествования (в романах «Бесы» и «Идиот»).

В романе «Преступление и наказание» повествование ведется от 3-го лица, с формальной позиции «всезнающего автора». Известно, что по первоначальному плану писателя задуманное им произведение представляло собой исповедь-рассказ убийцы о совершенном им преступлении и лишь в последней редакции произведение приняло форму романа «от автора»¹. Однако форма романа в окончательном своем виде в значительной мере «субъективна» — она почти полностью выдержана в ключе главного героя, что входило в замысел писателя: «Рассказ от имени автора, как

¹ Творческая история романа в аспекте категории «образа автора» прослеживается В. В. Виноградовым, см.: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 86—102.

бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его (героя. — Е. И.) ни на минуту» (7; 146). Это сказалоь и в обилии в романе внутренних монологов Раскольникова, обнаруживающих душевный мир героя, его эмоции и мысли.

Названную особенность поэтики «Преступления и наказания» выразительно сформулировал Л. П. Гроссман: «Следы первоначальной Ich — Fogt, сохранившиеся в окончательной редакции в виде изложения событий почти всегда с субъективной позиции главного героя, как бы превращают весь роман в своеобразный внутренний монолог Раскольника, придающий всей истории его преступления исключительную цельность, напряженность и увлекательность»². Синтаксические формы, доминирующие в текстах внутренних монологов, аналогичны тем, которые характерны для высказываний прямой речи, выражающих психическое состояние говорящего персонажа: это формы экспрессивного синтаксиса. Вот примеры «чисто» эмоциональных внутренних монологов Раскольника, в которых как бы непосредственно звучит отчаянный крик его души, обращенный к самому себе: «О Боже! как это все отвратительно! И неужели, неумели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я, целый месяц...» Но он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения» (6; 10); «Нет, я не вытерплю, не вытерплю! Пусть, пусть даже нет никаких сомнений во всех этих расчетах, будь это все, что решено в этот месяц, ясно как день, справедливо как арифметика. Господи! Ведь я все же равно не решусь! Я ведь не вытерплю, не вытерплю!..» (6; 50).

Самовыражение героя в его речи, звучащей или скрытой, — доминирующий компонент художественной структуры романа «Преступление и наказание». Речь героя свободно и беспрепятственно внедряется в контекст авторского повествования. «От себя Достоевский ни в одном романе не говорит так мало, как в «Преступлении и наказании», — отметил И. Ф. Анненский³. «Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольника, — пишет исследователь творчества Достоевского Г. М. Фридлендер, — Достоевский, хотя и ведет изложение в третьем лице, но при этом так строит рассказ, как построил бы его сам Раскольников <...> Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий и в то же время он воспринимает эти события

² Гроссман Л. П. Достоевский — художник. — В кн.: Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 389.

³ Анненский И. Книга отражений. М.: Наука, 1979. С. 184.

в той последовательности, в свете тех мыслей, чувств и переживаний, которые они вызывали у самого героя»⁴. Участие героя в повествовании осуществляется в форме его несобственно-прямой речи, щедро представленной в романе. Вмешиваясь в авторскую речь, голос героя несет свою манеру выражения, интонацию, чувства и мысли. Приемы введения речи героя в авторскую речь, синтаксические формы, сигнализирующие о присутствии героя, способы соприкосновения, смещения, взаимопереливов этих двух типов речи характеризуются тонкой вариантивностью, адекватной изображаемому в романе многообразию эмоций. Ограничимся приведением лишь двух выразительных примеров: «Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься. Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обыденную дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, — нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал» (6; 5—6); «Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его» (6; 50—51). Очень часто несобственно-прямая речь как бы вырывается из теснящих ее оков повествовательной формы и переходит в «собственную» речь героя — в его внутренний монолог (который, в свою очередь, может снова превратиться в несобственно-прямую речь).

Предоставляя своему герою максимум свободы самовыражения, писатель и в объективном, собственно авторском повествовании проявляет заинтересованное участие в его трагической судьбе. Свое пристрастное отношение к герою, его действиям и поступкам в разных ситуациях автор прямо не выказывает: оно передается формами синтаксической экспрессии. Например: «Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки, где он лежал между двумя поленами; тут же, не выходя, прикрепил его к петле, обе руки засунул в карманы и вышел из дворничкой; никто не заметил!» (6; 59—60); «Он склонился к Заме-

⁴ Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.: Наука, 1964. С. 170.

тову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить! — А что, если это я старуху и Лизавету убил? — проговорил он вдруг и — опомнился» (6; 128); «Так идти, что ли, или нет», — думал Раскольников, остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничего не отозвалось ниоткуда; все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6; 135).

Вот примеры, в которых чувства и настроения героя передаются синтаксическими средствами косвенной символизации: «Вдруг он ясно услышал, что бьют часы. Он вздрогнул, очнулся, приподнял голову, посмотрел в окно, сообразил время и вдруг вскочил, совершенно опомнившись, как будто кто его сорвал с дивана. На цыпочках подошел он к двери, приотворил ее тихонько и стал прислушиваться вниз на лестницу» (6; 56); «Вдруг он вздрогнул. Из каморки дворника, бывшей от него в двух шагах, из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза... Он осмотрелся кругом — никого. На цыпочках подошел он к дворницкой, сошел вниз по двум ступенькам и слабым голосом окликнул дворника» (6; 59); «С наслаждением отыскал он головой место на подушке, плотнее закутался мягким ватным одеялом, которое было теперь на нем вместо разорванной прежней шинели, тихо вздохнул и заснул глубоким, крепким, целебным сном» (6; 100).

Так по-разному, разными приемами синтаксической экспрессии, вступающими в тесное взаимодействие с другими способами художественного изображения, обрисовывает автор внутреннее состояние героя и свое отношение к нему до и после совершения им преступления. Но отнюдь нельзя считать случайным тот примечательный факт, что в тексте рассказа об убийстве Раскольниковым старухи отсутствуют все те средства изобразительности, о которых говорилось выше. Перед нами объективное, сухое, но с необходимыми деталями сообщение о механических действиях героя в их рациональной последовательности: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила. Старуха, как и всегда, была простоволосая ... Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать «заклад». Тут он изо всей силы ударил раз

и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу: она была уже мертвая <...> Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию» (6; 63). Таким образом, автор в этом случае сознательно не осуществляет своего права на оценку действий и состояния души героя и принятого им принципа — не оставлять его ни на минуту. В сцене убийства автор именно оставляет своего героя одного, он лишает его своего сочувствия и соучастия. Неизобразительность повествовательной формы несет здесь, как видим, изобразительную функцию в контексте целого. О таком соотношении экспрессивных и обычных «шаблонных» синтаксических форм, при котором «шаблонность», привычность течения речи становится особым художественным приемом, писал В. В. Виноградов, обосновывая свою мысль о значении композиции — «использования словесных средств в акте создания целостного эстетического объекта»⁵. Несомненна связь воплощенной в романе «Преступление и наказание» повествовательной формы и способов ее синтаксической организации с выражением идейной позиции автора.

Другого характера распределенность синтаксических форм обнаруживается в текстах двусубъектного повествования в романах «Бесы» и «Идиот», при этом в каждом романе эта распределенность носит особый характер и выполняет особые художественные функции.

Специфичность повествовательной формы романа «Бесы» обусловлена введением в его художественную структуру образа хроникера, «авторство» которого словесно заявлено на первой же странице произведения. Проблема хроникера занимает большое место в литературоведческих трудах о Достоевском: обсуждаются сюжетно-композиционные функции этого «персонажа», его идеологическая позиция, личностные качества и т. п. «В композиционном отношении «Бесы», может быть, самое оригинальное и самое острое произведение Достоевского», — писал еще в 20-х годах И. Груздев⁶. Не менее интересен лингвистический — синтаксический — аспект проблемы хроникера в «Бесах», непосредственно связанный с композиционным.

В заданной автором для романа «Бесы» форме хроники отчетливо, непосредственными словесными указаниями различаются две

⁵ Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Избр. труды. Поэтика русской литературы. М.: 1976. С. 375.

⁶ Груздев И. О приемах художественного повествования // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1922, № 42. С. 1.

временные позиции хроникера, с которых он ведет свой рассказ: 1) «тогда» — когда совершались описываемые им события и 2) «теперь» — «когда уже все прошло и я пишу хронике» (10; 166). Эти две формы рассказа можно назвать, следовательно, **синхронным** рассказом и рассказом **ретроспективным**. Но вместе с тем каждая из этих форм имеет свои сюжетно-смысловые особенности, находящие свое отражение в речевой структуре субъекта соответствующих повествовательных типов. В пределах **синхронного** рассказа выделяются отрезки повествования, в которых хроникер выступает не только рассказчиком, но и свидетелем, а также непосредственным участником повествуемых событий; в других же случаях хроникер «физически» отсутствовал, но его рассказ написан по живым следам только что происшедшего (сигналами такого повествования служат пестрящие текст романа слова «слух», «слухи», а также изъяснительные конструкции). В **ретроспективном** рассказе хроникера с позиции «теперь», когда, как он пишет, «все это открылось и объяснилось» (10; 173), тоже обнаруживаются два ракурса повествования — с отсутствующим, в обоих случаях, повествователем: (1) хроникер рассказывает о далеких уже событиях в своем их осмыслении и освещении и (2) хроникер полностью «отсутствует», прошедшие события подаются «обезличенно», в тексте преобладают сцены и диалоги персонажей.

Раскрытое специальным анализом градационное расчленение повествования в зависимости от разного характера участия в нем повествующего субъекта в живой ткани текста не представляется, при его непосредственном восприятии, столь отчетливым: хроникер как бы незаметно для читателя меняет свои позиции, то появляется, то исчезает, — что, несомненно, входило в творческий замысел писателя. Внимательный анализ способен, вместе с тем, обнаружить, как определяемые сюжетно-композиционной ролью хроникера субъектные формы повествования создаются собственно языковой, и в значительной мере синтаксической организацией текста.

Синхронное повествование с позиции «тогда» ведется хроникером непринужденно, в виде неподготовленного, без заботы о «слоге» рассказа, насыщенного, прежде всего, разговорными формулами, эллиптическими конструкциями, конструкциями с добавлениями и т. п. Под непосредственным впечатлением только что происшедшего в живой форме, воспроизводящей интонации звучащей речи, рисуются целые картины и сцены. Характерно для этого типа повествования оснащение и осложнение его разного рода оговорками, самоперебивками, попутными замечаниями, подчеркивающими повторами.

Повествование, ведущееся хроникером, пронизано резко отрицательной разнонаправленной оценочностью, что послужило, как известно, основанием называть роман «Бесы» памфлетом. Выражению едкой насмешки, злой иронии служат, наряду с другими средствами языка, также искусно используемые писателем средства изобразительного синтаксиса. Ограничимся приведением лишь немногих примеров. Вот — ироничные комментирующие вставки: «То были <...> во-первых, Липутин, затем сам Виргинский <...> наконец, некто Толкаченко — странная личность, человек уже лет сорока и славившийся огромным изучением народа <...>, ходивший нарочно по кабакам (впрочем, не для одного изучения народного) <...> (10; 302); «Как многие из наших великих писателей (а у нас очень много великих писателей), он (Кармазинов.— Е. И.) не выдерживал похвал и тотчас же начинал слабеть, несмотря на свое остроумие» (10; 350). Уничтожающе-ядовита такая, например, исходящая от хроникера характеристика губернаторши Юлии Михайловны, построенная в виде нанизывания соединенных подчеркивающе-повторяемым союзом <и> разнородных и контрастирующих по смыслу слов и словесных комплексов: «Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и вольнодумство, и социальные идейки, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть не трактирная окружавшей ее молодежи» (10; 268). Можно сказать, что «игра союзов» — и, а, но — один из охотно используемых в речи хроникера приемов иронизации: «Требование было до того настойчивое, что она (Юлия Михайловна) принуждена была встать с своего ложа, в негодовании и в папильотках, и, усевшись на кушетке, хотя и с саркастическим презерением, а все-таки выслушать» (10; 338); «Особенно вспоминаю одно столкновение, в котором отличился вчерашний заезжий князек <...> в стоячих воротничках и с видом деревянной куклы» (10; 359); «Престарелый генерал Иван Иванович Дроздов <...>, ужасно много евший и ужасно боявшийся атеизма, заспорил <...> с одним знаменитым юношей» (10; 22); «С другой стороны, фон Лембке был красив, а ей уже за сорок» (10; 243); «Чай разливала тридцатилетняя дева <...> безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшее новые взгляды <...>» (10; 301).

Свою непосредственную реакцию на происходящее хроникер выражает экспрессивно-оценочными возгласами, восклицаниями и вопросами, временами риторически диалогизирует свое повествование: «О, что случилось в ту минуту с Андреем Антоновичем!» (10; 339); «И что за каша выходила тут под видом самостоятель-

ности!» (10; 268); «Дорогой именно как раз случилось приключение, еще более потрясшее и окончательно направившее Степана Трофимовича <...> Бедный друг, добрый друг!» (10; 335); «Все мои подозрения оправдывались. А я-то еще надеялся, что ошибаюсь! Что мне было делать?» (10; 364); «<...> все это вдруг у нас взяло полный верх, и над кем же? Над клубом, над почтенными сановниками, над генералами на деревянных ногах, над строжайшим и неприступнейшим нашим дамским обществом» (10; 355).

Синтаксис повествовательных отрезков в ретроспективном рассказе о позиции «теперь», особенно в контекстах с полностью отсутствующим хроникером, отличается от приведенных выше случаев лаконизмом, простотой, сдержанностью. Повествование носит информативный характер, оно ограничено изложением событий и действий в их объективной последовательности и воспроизведением кратких ремарок, сопровождающих диалоги персонажей. В тексте отсутствуют, как правило, элементы синтаксически выраженной экспрессивности и субъективной оценочности. Вот типичные примеры такого повествования: «Николай Всеволодович оставался спокоен. Минуты две он простоял у стола в том же положении, по-видимому, очень задумавшись; но вскоре вялая, холодная улыбка выдавилась на его губах. Он медленно уселся на диван, на свое прежнее место в углу, и закрыл глаза, как бы от усталости. Уголок письма по-прежнему выглядывал из-под пресс-папье, но он и не пошевелился поправить» (10; 182); «Наконец, одевшись совсем и надев шляпу, он (Ставрогин) запер дверь, в которую входила к нему Варвара Петровна, и, вынув из-под пресс-папье спрятанное письмо, молча вышел в коридор в сопровождении Алексея Егоровича. Из коридора вышли на узкую каменную заднюю лестницу и спустились в сени, выходявшие прямо в сад. В углу в сенях стояли припасенные фонарик и большой зонтик <...> Обойдя извилистыми дорожками весь сад, который оба знали наизусть, они дошли до каменной садовой ограды и тут, в самом углу стены, отыскивали маленькую дверцу, выводящую в тесный и глухой переулок <...> (10; 183); «— Сюда, — светил Шатов по лестнице, — ступайте, — распахнул он калитку на улицу. — Я к вам больше не приду, Шатов, — тихо проговорил Ставрогин, шагая через калитку» (10; 203).

Примечательно существенное различие, которое характеризует речь повествователя в каждой из основных, рассматриваемых здесь, субъектных разновидностей текста с точки зрения употребления в них модальных слов, наречий, местоимений, частиц (соответствующие иллюстрации опускаем). Отметим также, что в текстах без хроникера полностью отсутствуют пейзажи. Немного-

численные и небольшие по объему пейзажные зарисовки, вмещенные в рассказ, ведущийся хроникером, как и само его повествование, чаще всего оказываются окрашенными тем или иным (обычно угнетенно-безрадостным) отношением повествователя, что находит себе и синтаксическое выражение, например: «Я припоминаю в то утро погоду: был холодный и ясный, но ветреный сентябрьский день; пред зашедшим за дорогу Андреем Антоновичем расстилался суровый пейзаж обнаженного поля с давно уже убраным хлебом; завывавший ветер колыхал какие-нибудь жалкие остатки умиравших желтых цветочков <...> Хотелось ли ему сравнить себя и судьбу свою с чахлыми и побитыми осенью и морозом цветочками? Не думаю» (10; 341). Среди вмещенных в «быстрый рассказ»⁷ повествователя кратких вкраплений бегло набросанных портретных описаний, обычных для Достоевского и возможных в разных субъектных типах повествования, обращает на себя внимание изображенный при ведущем участии синтаксиса открыто оценочный портрет Ставрогина, детально обрисованный в рассказе хроникера: «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» (10; 37). Перед нами, как видим, оценочный портрет, рисуемый с позиции «наблюдателя», хроникера-рассказчика. (Отметим, что сходным образом построен портрет Гани Иволгина в «Идиоте») ⁸.

Кратко продемонстрированная выше противопоставленность двух основных типов повествования в тексте романа «Бесы» со стороны особенностей их синтаксической организации подтверждает верность слов В. В. Виноградова: «Монолог прикрепляется к лицу, характеристический образ которого тускнеет, по мере того, как это лицо, отвлекаясь от связей с бытовой «социальной характеристикой», становится все в более близкие отношения с художественным «я» автора»⁹. Повествование в «Бесах» с фактически отсутствующим хроникером носит, как можно было убедиться, черты собственно авторского повествования.

⁷ Ср.: «Жаль, что надо вести рассказ быстрее и некогда описывать...» (10; 223); ср. также запись от 24 октября 1872 г. в черновой тетради, относящейся к «Бесам»: «Быстрым рассказом» (11; 302).

⁸ О синтаксических особенностях портретной живописи Достоевского см.: Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Наука, 1979. С. 150—160.

⁹ Виноградов В. В. О художественной прозе // Избр. труды. О языке художественной прозы. М.: 1980. С. 76.

Но почему хроникер с его яркой речевой специфичностью, воплощающий в себе «ведущий конструктивный принцип структуры романа»¹⁰, — исчезает временами со страниц «Бесов»?

Двойственность субъектной формы повествования в «Бесах», отчетливо обнаруживаемая в завершенном тексте романа, явилась, как показывают исследования литературоведов, результатом напряженных поисков писателем повествовательной формы, соответствующей его художественному замыслу. История поисков такой формы прослеживается при непосредственном обращении к творческим рукописям Достоевского. Важным этапом создания романа было принятое Достоевским решение сделать Ставрогина центральным лицом произведения: «Итак, весь пафос романа в князе (Ставрогине. — Е. И.), он герой. Все остальное движется около него, как калейдоскоп» (11; 136); «NB. Все заключается в характере Ставрогина. Ставрогин все» (11; 207). И далее, всегда внимательный к форме своей речи, Достоевский записывает: «Последнее, думать. Не от манеры ли рассказывать затруднение?» (11; 220). И, наконец, окончательно определяется писателем способ ведения повествования: «Главное — особый тон рассказа, и все спасено. Тон в том, что Нечаева (Петра Верховенского. — Е. И.) и Князя не разъяснить. Нечаев начинает с сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой. Совершенно так. 28 д[екабря] <1870>. Нечаев и Князь без объяснений, а в действии, а про Ст<епана> Т<рофимови>ча всегда объяснением» (11; 261). Хроникер, как видим, не был допущен проникнуть в сложные философские и психологические тайны центральных персонажей романа. Очевидно, что работа Достоевского над формой повествования была в большой мере направлена на определение роли хроникера в том или ином эпизоде романа, в расширении или ограничении его функций как рассказчика. Показательно, например, что первоначально задуманная писателем глава «Анализ», в которой «хроникер, по смерти Князя, делает разбор его характера» (11; 149), не была включена в роман: внутренний мир Ставрогина должен был остаться нераскрытым.

Таким образом, форма субъектной и, соответственно, синтаксической организации повествования в романе «Бесы» обусловлена, в принципе, степенью «присутствия» хроникера в тексте, определяемой, в свою очередь, творческим замыслом Достоевского. Проведенный анализ убеждает, следовательно, насколько художе-

¹⁰ См.: Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: Наука, 1972. С. 162.

ственно значимым оказывается соотношение в тексте одного произведения двух разных, по-разному синтаксически оформленных, субъектных форм повествования — от лица персонажа и от лица автора.

В романе «Идиот» повествование распределено между двумя повествующими субъектами — условным, мнимым рассказчиком и недекларированным автором, конкретное наличие которых обнаруживается лишь в текстовой структуре произведения, в том числе и в синтаксисе. Большая часть фабульного повествования доверена в этом романе подставному рассказчику: он повествует о том, что происходит «сейчас», и ведет хронику предшествующих событий — пользуясь как своими непосредственными наблюдениями, так и сведениями, разными путями полученными от других лиц. Постепенно, при чтении романа, возникает образ несколько наивного, недалекого и неглубокого «автора». Позиция рассказчика — незримого наблюдателя и собирателя слухов сознательно строилась писателем. Непосредственно наблюдаемое рассказчиком дополняется свидетельствами других очевидцев.

Многие оценки и характеристики, принадлежащие рассказчику, выражены «словесно» — лексическими средствами. Вместе с тем в текстах, исходящих от рассказчика, широко используются синтаксические средства — приемы субъективной оценки и объектного изображения элементов художественной действительности. Например, оттенки иронического отношения к описываемым персонажам передаются объединением в форме однородных членов предложения слов семантически разнородных: «Иван Федорович протянул, однако же, князю руку, но не успел пожать и побежал за Лизаветой Прокофьевной, которая с шумом и гневом сходила с террасы» (8; 250). Вот примеры акцентирующих повторов в текстах, описывающих те или иные внешние впечатления: «Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана. В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор» (8; 5); «Князь отвечал всем так просто и радушно и в то же время с таким достоинством, с такою доверчивостью к порядочности своих гостей, что нескромные вопросы затихли сами собой» (8; 494).

При обрисовке внешнего проявления того или иного чувства, психического состояния персонажа в соответствующих контекстах встречаем фразы с инверсивным порядком слов — с выдвижением на первое место определяющих наречий, слов **улыбка, усмешка,**

взгляд с их определениями, слов **ужас**, **испуг** и под. Например: «Безумная улыбка бродила на его (Гани Иволгина) бледном, как платок, лице» (8; 145); «Князь побледнел. Станным и укоряющим взглядом поглядел он Гане прямо в глаза <...>» (8; 99); «Ипполит <...> вздрогнул, приподнялся, осмотрелся кругом и побледнел; в каком-то даже испуге озирался он кругом; но почти ужас выразился в его лице, когда он все припомнил и сообразил» (8; 317).

В рассматриваемых текстах при участии средств синтаксической экспрессии воссоздается и оценочно окрашивается та или иная позиция, точка зрения персонажа, его взгляд на вещи, его волевые импульсы: «В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, вроде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, кажется, был бы этим чрезвычайно доволен. К этим результатам клонилось первоначально и все воспитание Настасьи Филипповны по программе Тоцкого, который в этом роде был очень понимающий человек; но, увы! результаты оказались странные» (8; 115).

С помощью синтаксических средств — сочетаний глагольных форм, сцеплений номинативов, экспрессивных расчленений и разрывов фраз рисуются динамичные картины, миниатюрные сцены-действия: «Огонь, вспыхнувший вначале между двумя дотлевавшими головнями, сперва было потух, когда упала на него и придавила его пачка. Но маленькое синее пламя еще цеплялось снизу за один угол нижней головешки. Наконец, тонкий, длинный язычок огня лизнул и пачку, огонь прицепился и побежал вверх по бумаге по углам, и вдруг вся пачка вспыхнула в камине, и яркое пламя рванулось вверх. Все ахнули» (8; 146); «Князь снял запор, отворил дверь и — отступил в изумлении, весь даже вздрогнул: пред ним стояла Настасья Филипповна» (8; 86); «При последних словах своих он вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом — и... раздался всеобщий крик! Ваза покачнулась <...> и рухнула на пол. Гром, крик, драгоценные осколки, рассыпавшиеся по ковру, испуг, изумление, — и, что было с князем, то трудно, да почти и не надо изображать!» (8; 454).

Анализ текстов, организованных рассказчиком, в аспекте синтаксической изобразительности показывает, что и средства синтаксического изображения своей функциональной направленностью отвечают установке писателя на создание особой формы романного повествования, соответствующей задуманному им образу «подставного» автора, рассказывающего о людях, их внешнем облике, их действиях, чувствах и мыслях, а также о событиях, ситу-

ациях, сценах — в его собственном видении и восприятии.

В текстовой ткани романа «Идиот» обнаруживаются, вместе с тем, структурно отличные от рассмотренных выше повествовательные отрезки, которые следует признать принадлежащими недекларированному автору.

Иногда авторский голос звучит непосредственно — в отступающих от основного рассказа рассуждениях, в которых узнается стиль Достоевского-публициста и Достоевского-психолога. Это, например, рассуждение о «практических», лишенных оригинальности людях (8; 268—270), а также психологические этюды — о припадке эпилепсии (8; 195), о крайней степени нервного раздражения (8; 345), о «странных снах» (8; 377—378). Подобные авторские отступления в романе единичны.

Особый пласт авторской речи составляют повествовательные отрезки, синтаксическое строение которых способствует раскрытию внутреннего, духовного состояния главного героя романа — князя Мышкина. В строении этих отрезков усматриваются черты характерного для манеры Достоевского «психологического» повествования. Автор в этих отрезках максимально близок своему герою, он как бы воспринимает окружающее его глазами, сочувственно следит за ним. Эти отрезки разнообразно мелодически организованы, их звучание чутко передает оттенки настроений и чувств князя Мышкина. Можно сказать, что ведущая роль в создании этих текстов принадлежит формам синтаксической изобразительности — инверсиям, повторам, параллелизмам, перечислениям глагольных предикатов, а также комбинациям этих приемов. Например: «В невыразимой тоске дошел он пешком до своего трактира. Летний, пыльный, душный Петербург давил его как в тисках; он толкался между суровым или пьяным народом, всматривался без цели в лица, может быть, прошел больше, чем следовало <...>» (8; 499); «Но в толпе, недалеко от того места, где он сидел, откуда-то сбоку <...> мелькнуло одно лицо, бледное лицо, с курчавыми темными волосами, с знакомыми, очень знакомыми улыбкой и взглядом, — мелькнуло и исчезло» (8; 287). Ср. также два отрезка, близких по изображаемой ситуации, по звучанию и передаваемому в них состоянию трагической покорности и безысходной тоски — рисующих князя около Настасьи Филипповны и — рядом с Рогожиным, впавшим в безумие: «Чрез десять минут князь сидел подле Настасьи Филипповны, не открываясь смотрел на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя. Он хохотал на ее хохот и готов был плакать на ее слезы. Он ничего не говорил, но пристально вслушивался в ее порывистый, восторженный и бессвязный лепет, вряд ли понимал что-нибудь, но тихо улыбался <...>» (8; 475); «Когда Рогожин

затих <...>, князь тихо нагнулся к нему, уселся с ним рядом и с сильно бьющимся сердцем, тяжело дыша, стал его рассматривать <...> Князь смотрел и ждал; время шло, начинало светать. Рогожин изредка и вдруг начинал иногда бормотать, громко, резко и бессвязно; начинал вскрикивать и смеяться; князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать!» (8; 506).

В авторский рассказ о князе Мышкине очень часто непосредственно врывается голос самого героя — в виде вкрапленных внутрь повествования экспрессивных синтаксических форм или в виде передающих разнообразные эмоции форм его несобственно-прямой речи, преимущественно восклицательно-вопросительных: «Правда, во все эти дни он старался не думать об этом, гнал тяжелые мысли, но что таилось в этой душе? Этот вопрос давно его мучил, хотя он и верил в эту душу. И вот все это должно было разрешиться и обнаружиться сегодня же. Мысль ужасная!» (8; 467); «<...> И только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить ужас; да, ужас!» (8; 289); «В этот же раз, в полубреду, ему пришла мысль: что, если завтра, при всех, с ним случится припадок? Ведь бывали же с ним припадки наяву? Он леденел от этой мысли <...>» (8; 437); «И опять — «эта женщина!» Почему ему всегда казалось, что эта женщина явится именно в самый последний момент и разорвет всю судьбу его, как гнилую нитку?» (8; 467).

Важно подчеркнуть, что именно в подобных — синтаксически музыкально организованных, символически передающих эмоции контекстах или в контекстах, включающих фрагменты экспрессивной внутренней речи трагического героя Достоевского, — приоткрывается его человеческая «тайна», строй его души. Ведь причины волнений и тревог героя, подлинные его мысли обычно не получают прямого словесного обозначения в повествовательной структуре романа. Наши наблюдения над эстетически значимой ролью синтаксиса в текстовой структуре романа Достоевского вполне соотносятся с высказанным Ф. И. Евниным положением о том, что «манера повествования в последних больших романах Достоевского исключает возможность прямой оценки и прямого объяснения от автора всего того, что относится к центральным (трагическим) героям»¹¹.

¹¹ Евнин Ф. И. О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского // Известия ОЛЯ АН СССР, 1965, № 1. С. 72.

Повествование о князе Мышкине по характеру функционирования в нем форм синтаксической изобразительности близко к «заинтересованному» авторскому повествованию о Родионе Раскольникове. Ср., например, характерный случай как бы физического сближения позиции автора с позицией героя — в «Идиоте»: «Он шел, почти в тоске смотря направо, и сердце его билось от беспокойного нетерпения. Но вот эта лавка, он нашел ее наконец! Он уже был в пятистах шагах от нее, когда вздумал воротиться. Вот и этот предмет в шестьдесят копеек <...>» (8; 187); «А, вот эта улица! Вот, должно быть и дом, так и есть, № 16, «дом коллежской секретарши Филисовой». Здесь! Князь позвонил и спросил Настасью Филипповну» (8; 192); в «Преступлении и наказании»: «Но вот уже и близко, вот и дом, вот и ворота» (6; 60); «Вот и третий этаж... и четвертый... «Здесь!» (6; 133). Заметим попутно, что в живом тексте романа «Идиот» границы и переходы между повествованием от автора и повествованием от рассказчика могут быть далеко не всегда отчетливо фиксированными, обе повествовательные формы свободно переходят одна в другую и нередко соседствуют в пределах одного абзаца.

Итак, специфичность воплощенного в тексте романа «Идиот» типа повествования заключается в осуществленном в его цельной структуре объединении двух различных повествовательных пластов — исходящих от условного рассказчика и от недеklarированного автора. При этом собственно авторское повествование сосредоточено исключительно на сфере внутреннего мира главного героя, тогда как ведению рассказчика принадлежит вся остальная часть художественной действительности (включая и подлежащие «наблюдению» действия и внешний облик главного героя). Усмагривается, вместе с тем, довольно отчетливая функциональная распределенность употребления форм синтаксической изобразительности в текстах той и другой повествовательной разновидности. В текстах от рассказчика синтаксическая изобразительность носит преимущественно внешне-эмпирическую направленность: объективно изображаются и субъективно оцениваются ситуации, «сцены», действия героев, внешние проявления их психических состояний. В повествовательных текстах от автора, написанных в ключе главного героя, средства изобразительного синтаксиса (преимущественно ритмомелодические и экспрессивные) играют исключительную роль в показе глубины и многообразия душевной жизни героя, недоступной внешнему наблюдению. Изобразительный синтаксис в контекстах этой разновидности служит одной из своеобразных форм самораскрытия главного героя, остающегося, в контексте романа, не «раскрытым» до конца — согласно задаче, поставленной перед собой самим писателем: «Князя сфинксом.

Сфинксом. Сам открывается, без объяснений от автора <...>» (9; 248).

Анализ повествовательной формы романов Достоевского в аспекте синтаксической изобразительности позволяет, таким образом, углубить наше представление о стилевой системе писателя, раскрыть своеобразие свойственных ему приемов художественного изображения вообще.