

КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАРТИИ ПЕРСОНАЖЕЙ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ (СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

Коммуникативная партия персонажа образуется представленной в произведении в прямой речи героя цепочкой (последовательностью) речевых актов, различных по своим интенциям (иллюкуциям) – таким, как информирование, побуждение, выражение эмоциональных оценок или эмоциональных состояний и т.д. Исследование синтагматики и парадигматики коммуникативных партий (взаимоотношения прямой и авторской речи; коммуникативная полнота или неполнота диалога и полилога; разнообразие видов речевых актов и их количественная иерархия в партиях разных персонажей и др.) эвристично как для характерологии персонажей произведения и, следовательно, его плана содержания, так и для понимания семиотических закономерностей отображения речевого общения в системе художественной коммуникации (что значимо также и для онтологии речевых актов в реальности).

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

Ключевые слова: многоуровневая семиотическая структура художественной литературы, коммуникативная партия персонажа, коммуникативная партия литературного произведения, прямая речь, теория речевых актов, лингвопрагматика, иллюкуция, деформированность отображения коммуникации в эпических и драматических произведениях

Key words: multilevel semiotic structure of belles-lettres, communicative party of literature character, communicative score of literary work, direct speech, speech act theory, linguistic pragmatics, illocution, modified picture of communication in novellas and drama

1 Многоуровневая семиотика словесного искусства

Семиотическая организация произведения искусства слова имеет уровневую структуру. Уровни, т.е. иерархически связанные между собой подсистемы, каждая из которых обладает своей единицей, различаются тем, какие в о з м о ж н о с т и изображения действительности и эстетического общения автора с читателем принадлежат тому или иному уровню в вербальной и невербальной (жанровой, сюжетной, композиционной) организации литературного произведения. Создавая произведение, автор стоит перед выбором нужных ему средств из классов (наборов) возможностей, принадлежащих разным уровням

семиотики искусства слова. Автор должен выбрать род литературы (будет ли он писать пьесу, роман или сонет), жанр и вид (роман исторический, авантюрный, семейный или «производственный»; роман прозаический или в стихах; роман в письмах или роман-дневник, роман-путешествие, а если не роман, то что? – повесть, рассказ, новеллу, притчу и т.д.). Автор продумывает суть и форму конфликта (конфликт отцов и детей, или государства и человека, или еще что-то), характеры героев, сюжетные линии, связанные с каждым их персонажей, и т.д. Те шаги автора, которые обусловлены обращением к и н о м у к л а с с у художественных средств, означают переход от одного семиотического уровня к другому. Это крупные художественные решения, и каждый такой шаг значим. Выбор т и п а художественной формы есть вместе с тем выбор определенного т и п а содержания и наоборот: стремясь выразить некоторое содержание, автор обращается к тем или иным художественным формам, при этом нередко трансформирует их, в результате чего возникают новые формы, потенциально чреватые новым содержанием (Подробно см. Мечковская 2004: 375–379).

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

В разных родах, жанрах и видах литературы (которые правомерно рассматривать в качестве относительно самостоятельных семиотик) – в эпосе, лирике, драме; в стихах и прозе – количество и составы уровней различны. Исчисление уровней, дифференцированное по родам и жанрам, остается отдельной важной и пока далекой от разрешения проблемой семиотики и литературоведения (см. Шмид 2003; Ильин 2004в).

2 Три вербальных уровня в семиотике художественной прозы

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

2.1 Уровень этнического (национального) языка, «первозлемента литературы» (Максим Горький)

Этнический язык образует материально-языковую «плоть», или «ткань» произведения – то, что можно воспринимать глазом и/или ухом, однако это не только формально-языковая оболочка произведения. Здесь есть свои содержательные альтернативы: во-первых, в случае двуязычия автор выбирает тот или иной этнический язык (например, украинский или русский в разных произведениях Тараса Шевченко; русский или английский у Владимира Набокова или Иосифа Бродского и т.д.); во-вторых, автор выбирает тот или иной вариант данного этнического языка из ряда альтернативных возможностей: общенациональный литературный язык / региональный литературный язык / диалект / литературная, однако некодифицированная разговорная речь / сленг / арг / просторечие / газетно-публицистический стиль и т.п.). Выбор языка и выбор варианта языка лингвистически значимы: по меньшей мере это фактографическая значимость языковых биографий реальных людей (авторов) в условиях конкретной языковой ситуации, разнородной в этно- и/или социолингвистическом плане. В литературном произведении выбор этнического языка и обращение к тем или иным его вариантам, кроме социо- и психолингвистической значимости, существенны в художественно-изобразительном и экспрессивном аспектах. Языковое своеобразие речи повествователя (нарратора, или «автора» как повествовательной инстанции, принципиально не тождественной фигуре реального писателя), с одной стороны, и речи героев, с другой, являются средством этнической и социально-психологической идентификации и б а з о - в о й (основной и первичной) характеристики повествователя и его героев. Выбор этнического языка, привлечение автором маркированной речи (диалектной, просторечной, интеллигентской, жаргонной, канцелярской и т. д.) и, разумеется, »удельный вес« по-разному маркированных языковых средств, их размещение в языковой ткани произведения – все это важные художественно информативные и смысловые решения автора, последствия которых будут ощутимы также и на последующих, более содержательных уровнях в организации художественного текста.

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

Уровень языковых »первозлементов« подчинен более содержательным вербальным уровням – уровням речевых жанров и речевых актов, а также последующим, еще более содержательным »надвербальным« уровням организации художественного произведения – фабульно-сюжетному, композиционному, жанровому.

2.2 Уровень речевых актов. Коммуникативные партии действующих лиц

2.2.1 Высказывание как синтаксическая и лексическая оболочка речевого акта. Речевой акт (речевое действие) представляет собой минимальную единицу коммуникации (речевого поведения). В речевом акте выражается та или иная интенция (иллокуция) говорящего – например, поздороваться, поблагодарить или извиниться; что-то сообщить адресату (рассказать новости, пожаловаться или похвалить кого-то, предупредить об опасности и т.д.); побудить адресата к действию или к отказу от действия (приказать, попросить, посоветовать сделать, отсоветовать делать, запретить и т.д.), задать вопрос (т.е. побудить адресата сообщить какую-то информацию), развлечь адресата, пошутить и развлечься самому и т.д.¹ В синтаксическом и лексическом аспектах речевой акт выражается в высказывании, т.е. в индивидуально-речевой реализации той или иной модели предложения (как единицы синтаксического уровня языка). При этом достаточно абстрактное значение синтаксической модели (и связанной с ней интонации) существенно (хотя, как правило, в пределах языкового и речеповеденческого узуса) конкретизируется и психологизируется благодаря индивидуальному речевому «вкладу» говорящего – его выбору лексического наполнения и паралингвистического варианта исполнения речи. Отдельное высказывание выступает в качестве синтактико-лексической формы, в которой представлен один или два речевых акта.

В семиотической структуре литературного произведения уровень речевых актов непосредственно представлен в п р я м о й р е ч и персонажей. У каждого персонажа – своя коммуникативная партия; в совокупности они образуют коммуникативную партитуру произведения. Ее черты детерминированы прежде всего художественно-выразительными задачами автора; вместе с тем в прямой речи персонажей представлена художественно преобразованная картина общения – коммуникативного узуса, характерного для времени, отображаемого в произведении, и одновременно для времени создания произведения (эта двойственность особенно существенна для произведений на темы истории; в таких сочинениях созданные автором картины речевого поведения чаще всего оказываются неко-

¹ Те минимальные единицы общения, которые сейчас называют *речевыми актами*, у М.М. Бахтина названы *речевыми жанрами*, ср. его контексты: «жанры речевых выступлений в жизни и в идеологическом творчестве», «житейские жанры», «маленькие житейские жанры»; «Законченный вопрос, восклицание, приказание, просьба – вот типичнейшие целые жизненных высказываний. [...] Самый тип завершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово (других людей) [...] Каждая устойчивая бытовая ситуация обладает определенной организацией аудитории и, следовательно, определенным репертуаром маленьких житейских жанров» ([Бахтин], Волошинов 1930: 98–99). Эти жанры бытовой речи Бахтин называл «первичными» и «простыми», а жанры письменного общения, в том числе литературного, – «сложными», «вторичными» и «идеологическими»: «Вторичные (сложные) речевые жанры – романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т.п. – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т.п.» (Бахтин 1979: 239).

торым смешением коммуникативного узуса двух эпох – изображаемого времени и времени создания произведения).

Что касается речи «от автора», то она, как и речь героя, также представляет собой последовательность речевых актов, т.е. цепь высказываний, обладающих той или иной иллокуцией. Отдельные участки этой общей (совокупной) цепи речевых актов составляют относительно цельные фрагменты повествования, в которых представлены более крупные (чем речевые акты) коммуникативные единицы – р е ч е в ы е ж а н р ы. Таковы рассказы о событиях (иногда независимых от героев, но оказывающих на них то или иное влияние); рассказы о поступках персонажей, их мыслях и чувствах; характеристики героев; описания места и времени действия; изложение содержания разговоров героев; выражения авторского отношения (иногда эмоционально-оценочного) к событиям и людям, о которых повествует произведение: так возникают «авторские» лирические или лиро-публицистические отступления. Таким образом, м и н и м а л ь н о й к о н с т р у к т и в н о й единицей авторского повествования является не речевой акт, но речевой жанр (который в вербальной организации художественного текста представляет собой единицу более высокого и более содержательного уровня, чем речевой акт).

2.2.2 Различие между языковым и коммуникативным образом персонажа.

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

Я з ы к о в о й образ персонажа вырисовывается из совокупности групповых черт его речи (диалектных, профессиональных, социальных) и индивидуальных речевых особенностей (таких, например, как, картавость или повышенная назализованность, или шепелявость и т.п.; как регулярное повторение каких-то индивидуально излюбленных словечек и клише, поговорок, цитат; чрезмерное косноязычие или, напротив, необычная гладкость и легкость речи, индивидуальная витиеватость речи и т.п.). Между тем коммуникативный (речеповеденческий) образ персонажа вырастает из его к о м м у н и к а т и в н о й п а р т и и – из последовательности речевых актов, представленных в произведении². По мере чтения произведения у читателя складывается коммуникативный образ персонажа как «внешний» (воздействующий на читателя, а не на других персонажей) перлокутивный эффект, произведенный всей массой коммуникативных действий (речевых актов) данного героя. В таком итоговом коммуникативном образе, сформированном в сознании реципиента, имеются также и представления о том, что в коммуникации этого человека (персонажа) типично, а что случайно,

² Предлагаемый термин связан с музыкальным значением слова *партия*: 'часть многоголосного музыкального произведения, исполняемая одним лицом или одним инструментом'. Хотя и у слова *роль* имеется соответствующее театральное значение ('совокупность текста одного действующего лица в пьесе', ср.: *Актёрам следует выучивать свои роли до репетиций*), термин *коммуникативная партия* более удобен, поскольку слову *роль* в данном контексте мешали бы его такие значения, как 'влияние; назначение, функция'.

иначе говоря, имеются представления о частотной иерархии основных функциональных видов речевых актов³. Один герой (или героиня) больше всего и очень красочно говорит о своих чувствах; другой без конца жалуется и упрекает ближних и дальних; третий больше всего любит приказывать; четвертый постоянно шутит и хотел бы всех смешить и забавлять; пятый всем противоречит и склонен к языковой агрессии; шестой мастер комплиментов и компромиссов; седьмой без конца сплетничает о сослуживцах, соседях, сокурсниках и т.д. Если языковой портрет героя (создаваемый средствами этнического языка) прочитывается как анкета с данными о этноязыковой принадлежности человека, его социальном положении, уровне образования и профессии, то в коммуникативном поведении (представленном в совокупности речевых актов, составляющих коммуникативную партию персонажа) раскрывается характер человека, его взаимоотношения с людьми (другими героями) и его место в представленной в произведении парадигме характеров.

В иерархической организации художественного текста уровень речевых актов непосредственно связан с системой действующих лиц – с их характерами, взаимоотношениями, сюжетными и идеологическими функциями в произведении.

2.3 Уровень речевых жанров

Эпическое произведение представляет собой соединение (последовательность, художественный комплекс) некоторого числа текстовых фрагментов (пассажей, «кусков», «композиционно-синтаксических форм»⁴, «единиц текста»⁵), дифференцированных в зависимости от содержания, функции в структуре произведения и комплекса языковых черт. Такие виды (или классы) текстовых фрагментов могут быть названы «речевыми жанрами» (в составе художественного целого)⁶. В терминологии В. В. Виноградова понятию «речевые жанры» (в составе литературного произведения), судя по всему, соответствуют «композиционно-речевые категории литературы» (или «композиционные формы речи»), понимаемые

³ В психолингвистике еще в 1950-1970-х гг. было показано, что в языковой способности рядового носителя языка имеется механизм, позволяющий человеку различать редкие и частые слова (а также буквы и сочетания букв), причем, что особенно важно, люди тонко ощущают различия в употребительности между словами, которые входят в одну и ту же группу слов, близких по частоте. См. Фрумкина 1971; Прогноз 1974.

⁴ Термин «композиционно-синтаксические формы» используется Е.А. Иванчиковой в исследовании текстов Достоевского, с различением следующих четырех композиционно-синтаксических форм: повествование, описание, рассуждение, речь персонажей (Иванчикова 1979).

⁵ В терминологии В. Шида (см. Шмид 2003).

⁶ В современной лингвистике термин «речевой жанр» обозначает более крупные (чем речевой акт) типизированные формы общения, преимущественно устного. Н.Д. Арутюнова различает жанры диалогического общения по их функциям, ролевым структурам, видам модальностей; такие жанры общения в целом близки к реализациям языковых и речевых функций (Арутюнова [1992] 1998: 649–550). Некоторые исследователи в качестве примеров речевых жанров называют проповеди, исповеди, ссоры, дискуссии, комплименты, инвективы, извинения, споры, дискуссии, извинения и т.п. (см. Дементьев 1997). О разное в 1980–1990 гг. в использовании терминов «речевой жанр», «речевой акт», «речевая стратегия», «речевая тактика», «коммуникативная тактика», «тип диалог» и др. см. Иссерс 2006: 80; Дементьев 2006: 234–247.

как «однородные формы словесной композиции», «которые наблюдаются в организации литературных произведений» (Виноградов [1930] 1980: 70).

В художественной прозе основные речевые жанры таковы: 1) повествование (рассказ нарратора о событиях и действующих лицах), в том числе косвенная речь, т.е. авторская передача речи героев; 2) описания (портрет, пейзаж, натюрморт, интерьер и т.п.); 3) прямая речь действующих лиц; 4) внутренний монолог персонажа (оформленный как ни к кому не обращенная его прямая речь); в литературе XX в. внутренний монолог иногда перерастает в поток сознания; 5) несобственно-прямая речь персонажа (свободный косвенный дискурс, англ. *free indirect discourse*): это повествование о событиях, увиденных глазами персонажа, однако повествование написано не от 1-го, но от 3-го, при этом “перволичность” точки зрения и субъективизм речи, ее принадлежность персонажу (а не автору) вполне ощутимы;⁷ 6) несобственно авторская речь повествователя с «цитатами»-вставками слов и оборотов, характерных для уже «прозвучавшей» прямой речи того или иного персонажа); 7) лирические отступления эксплицитного повествователя «от 3-го лица»; 8) экзегетические (разъясняющие) единицы текста – «объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания нарратора» (Шмид 2001: 35); см. также (Шмид 2003: 81); другие, более редкие, виды текстовых фрагментов – например, топографическая схема Бородинского сражения в «Войне и мире» Л. Толстого, географическая карта «Таинственного острова» в одноименном романе Жюль Верна или записка, написанная «азбукой пляшущих человечков» в рассказе А. Конан Дойля.

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

3 Коммуникативные партии в аспекте синтагматики и парадигматики

Синтагматический анализ коммуникативных партий предполагает исследование следующих аспектов художественного отображения коммуникации: 1) взаимодействие прямой речи героев и авторской речи в ее разных жанрово-речевых формах (наррация, описания, лирические отступления), а также в таких гибридных формах речи (сочетающих речь героев и речь от автора), как косвенная речь, свободный косвенный дискурс, несобственно авторская речь; 2) логико-психологическая полнота диалогов и полилогов; 3) степень и языковые средства связности реплик героев, а также связности следующих друг за другом речевых актов в пределах отдельных реплик одного персонажа.

⁷ В терминологии Л.А. Булаховского это «свободная косвенная речь» (Булаховский 1954: 442 и след.); в распространеннейшей более поздней терминологии – это «свободный косвенный дискурс». Впрочем, Е.В. Падучева разграничивает термины «несобственная прямая речь» (это тип синтаксического построения) и «свободный косвенный дискурс» (это тип повествования) (Падучева 1996: 337).

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

4 О факторах неполноты и деформированности отображения коммуникации в художественной прозе

В отличие от первого (собственно языкового) уровня литературного произведения, сохраняющего материю конкретного этнического языка, картина коммуникации, представленная в произведении на уровне речевых актов, всегда неполна по отношению к отображаемому коммуникативному узусу и в особенности по отношению к конкретным ситуациям общения. Всё это само собой разумеется, поскольку тезис о неполноте и модифицированности отображения всякой реальности в любом произведении любого из искусств давно стал аксиомой (если не трюизмом) семиотики⁸. Однако конкретные условия, в которых происходит «сокращение» и вместе с тем «уплотнение», «укрупнение» и «концентрация» коммуникативной реальности в художественном отображении, представляют интерес как для семиотики искусства, так и для теории коммуникации.

Степень и характер деформации речевого поведения, показанного в художественном тексте, определяются более содержательными уровнями, входящими в структуру данного произведения. В ряду факторов, детерминирующих художественное отображение коммуникации, особенно влиятельны следующие: 1) принадлежность текста к драматическим, эпическим или лирическим произведениям; 2) принадлежность текста к определенному направлению и стилю (классицизм, романтизм, «театр абсурда», московский концептуализм и т.д.); 3) принадлежность произведения к той или иной жанровой разновидности в своем литературном роде (комедия дель арте, комедия ошибок, комедия нравов (бытовая комедия), комедия интриги, комедия характеров, бурлескная комедия, водевиль, фарс, буффонада, лирическая комедия, сатирическая комедия и т.д.); 4) для эпической прозы существенно различать типы повествования, противопоставленные по ряду признаков: а) *показ* (showing) или *рассказ* (telling); б) *сцена* (драматизированный (и потому насыщенный диалогами) показ одного события) или *панорама* (когда последовательно показан ряд событий) и др. (см. Ильин 2004б); 5) для художественной прозы существен также тип повествователя (нарратора), что, во-первых, определяется тем, от какого лица — от 1-го или 3-го — ведется повествование; во-вторых, в повествованиях от 3-го лица важно, является ли нарратор *эксплицитным* (персонифицированным) или

⁸ Здесь заслуживает внимания, скорее, одно исключение, хотя, возможно, и частичное: из всех видов реальности, отображаемой средствами искусства слова, имеется реальность, которая представлена в художественном тексте не виртуально и не условно, а фактически и материально: это реальность этнического языка.

и м п л и ц и т н ы м (Атарова, Лесскис 1976), (Атарова, Лесскис 1980)⁹. В повествовании от 3-го лица относительный объем прямой речи в принципе больше, чем в повествовании от 1-го лица, поскольку границы места и времени в нарративе 3-го л. шире и число персонажей больше, чем в перволичном повествовании, всегда построенного «вокруг» одного героя-повествователя. Рассказывая историю от 3-го лица автор реже прибегает к косвенной речи (т.е. к пересказу или авторскому изложению чужой речи), чем в перволичном повествовании. При эксплицитном рассказчике (исторически более ранний тип наррации) у читателя есть постоянное ощущение условности и субъективности («вымышленности», «сочиненности» и даже «сделанности») повествования и его принадлежности к классу словесных артефактов. При имплицитном повествователе наррация существует как бы сама по себе; ее создатель никак себя не обнаруживает, что создает впечатление объективности повествования.

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

5 О разной насыщенности повествования прямой речью героев

В структуре художественного текста коммуникация персонажей может занимать разное место как в количественном, так и в функционально-смысловом плане. В одних произведениях почти все текстовое пространство занимает повествование «от автора», который скуп в описаниях и мало нуждается в прямой речи героев: их диалоги звучат преимущественно в поворотные и кульминационные моменты развития действия (таковы новеллы в «Декамероне» Боккаччо, «Повести Белкина» Пушкина, «Шинель» Гоголя). С другой стороны, есть рассказы, в которых разговоры действующих лиц преобладают над текстовыми компонентами других речевых жанров (некоторые рассказы Хемингуэя и подражавших ему авторов). Есть рассказы (преимущественно комические), целиком написанные как диалог или как цепочка реплик разных лиц (например, «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) Чехова) и при этом, в отличие от диалогов Жванецкого, не предназначенные для исполнения со сцены. В романах XIX и первой половины XX в. «разговоры» нередко выстраивались в «сцены», что приближало эпическую прозу к драматургии. В такой прозе диалоги были д в и г а т е л е м сю-

⁹ Этой оппозиции в целом созвучно различие двух видов повествователя, сложившееся в западной традиции: нарратор диегетический (от греч. *diēgēsis* – 'изложение, повествование, рассказ') в той или иной мере участвует в тех событиях, о которых повествует, или по меньшей мере наблюдает их; его присутствие в повествование заметно по формам речи »от автора« и метаязыковым замечаниям, а иногда и лирическим отступлениям. Нарратор экзегетический (греч. *exēgētikós* – '(извне) разъясняющий') не наблюдает события, о которых повествует, так что непонятно, откуда »это всё« известно (то, о чем рассказывается); такой нарратор смотрит на все »извне«, при этом он может »извне« комментировать и оценивать происходящее (Шмид 2003: 20, 80–81).

жета: читатель узнавал о произошедших «недавно» (по отношению ко времени действия) событиях, значимых для дальнейшего развития сюжета, не от автора, а из диалога героев. Нередко события развивались «на глазах» читателя, – как результат речевых действий, представленных в звучащем диалоге.

Например, в романе Достоевского «Идиот» читатель узнает о том, что князь Мышкин сделал предложение Настасье Филипповне, а также о получении князем крупного наследства не от повествователя, но целиком из реплик героев: читатель «видит» и «слышит», как всё происходит¹⁰. Идеология Достоевского также представлена прежде всего диалогически – в страстных спорах героев. Подчеркивая самодовлеющее значение диалога у Достоевского, Бахтин писал: «Все в романах Достоевского сводится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все – средство, диалог – цель» (Бахтин 1963: 339). У «монологических» писателей идеология выражается преимущественно в авторской речи (в таких ее речевых жанрах, как повествование, характеристики, описания, лирические/публицистические отступления и др.).

В пьесах герои нередко «вынуждены» произносить фразы, которые «не нужны» персонажам (понятно, что они и без этих слов знают то, что сообщает герой). Однако эти фразы нужны автору (и зрителю) – в качестве экспозиции, предыстории событий, информации о том, что произошло между актами, и т.п. Даже у Чехова такие информативы нарушают естественный строй живой устной речи¹¹. Булгаков, чтобы избежать неорганичных для живой речи фраз (с информацией о положении в Киеве), начинает пьесу «Дни Турбиных» с того, что Николка играет на гитаре и напевает песню (которую Алексей называет *кухаркиной*, а Николка возражает: *сам сочинил*) о том, что вот «сейчас» происходит в Киеве: *Хуже слухи каждый час. / Петлюра идет на нас! [...]*. В романе же «Белая гвардия» необходимая информация о приближении Петлюры (а также о приезде Лариосика) передается лирическим свободным косвенным дискурсом (в котором голос автора сливается с мироощущением Николки): *Хаос и трудности были вызваны и важным падением с неба в жизнь Турбиных загадочного и интересного Лариосика, и тем обстоятельством, что стряслось чудовищное и величественное событие: Петлюра взял город*.

В современной прозе (по сравнению с прозой 2-ой половины XIX и первых десятилетий XX в.) удельный вес прямой речи героев существенно снизился. Это связано прежде всего с воздействием кинематографа и с более общей семиотической тенденцией ко все более концентрированной передаче всякой информации, в том числе художественной. Кино приучало к приоритету визуальных и при этом

¹⁰ Ср. : – Фердыщенко, может быть, не возьмет [замуж], Настасья Филипповна, я человек откровенный, – перебил Фердыщенко, – зато князь возьмет! Вот вы сидите да плачетесь, а вы взгляните-ка на князя! Я уж давно наблюдаю... Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю. – Правда? – спросила она. – Правда, – прошептал князь. – Возьмете, как есть, без ничего! – Возьму, Настасья Филипповна...

¹¹ Ср. реплики Ольги в самом начале драмы «Три сестры»: *О л ь г а. Отец умер ровно года назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. [...] Отец был генерал, командовал бригадой [...] Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад [...]*.

динамичных образов; когда кинозритель открывал книгу, он легко обходился без словесных изображений: достаточно было намека на характер внешности героя, пейзажа или интерьера, чтобы «увидеть» ситуацию. Даже когда в кинематограф пришел звук, речь героев оставалась периферийным и подсобным компонентом фильма. В художественной прозе это привело к редукции прямой речи персонажей. Синтаксически развернутая, интеллектуально и идеологически насыщенная речь героев стала восприниматься как в той или иной мере искусственная, неправдоподобная.

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

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

Вот, например, что осталось от семейных разговоров (супругов и матери мужа) в связи с квартирным обменом: ... *А в это время свекровь нашла обмен. Эту хорошую, с высокими потолками, большой кухней двухкомнатную квартиру, в которой они и сейчас живут. Женька [муж героини] демонстративно не принимал в этом никакого участия. – Женщины, как хотите, – говорил он, подымая руки*¹². Характерен несовершенный вид глагола (*говорил*): это не реплика в конкретном

¹² Щербакова Г. Год Алены. V: Щербакова Г. Косточка авокадо: повести и рассказы. М., 2005. С. 102.

диалоге (иначе было бы сказал), но (в соединении с жестом капитуляции – «поднятыми руками») – формула бегства мужчины от бытовых проблем (которые он оставляет своим «женщинам» – жене и матери). Естественно, что ответные реплики женщин были бы избыточны; читателю, тем более, знающему быт российских мегаполисов, – достаточно.

Применительно к обозначенной автором ситуации понятно, что цитированные слова Женьки звучат в о т в е т на какие-то обращенные к нему вопросы и просьбы, причем читателю легко представить и диктум и модус таких инициальных реплик, как, впрочем, и то, какие реплики жены и матери могли звучать после слов Женьки.

В составе таких и з о л и р о в а н н ы х (одиночных) реплик чаще всего встречаются инициальные реплики. Они остаются без ответа по разным причинам, однако не потому, что такова «логика жизни», а главным образом потому, что таков принцип отображения коммуникации в современной прозе.

В четырех повестях о современной городской жизни, привлеченных для анализа практически случайным образом¹³, удельный вес прямой речи не превысил ¼ объема произведения¹⁴; процент изолированных реплик колебался в широких пределах. См. Таблицу 1.

Таблица 1. Количественные данные относительно значимости прямой речи в современной прозе (на материале двух повестей на русском и двух повестей на немецком языках)

Повесть	Объем произведения в знаках (=100%)	Совокупный объем высказываний прямой речи (в знаках) и его доля (%) во всем объеме произведения	Общее количество реплик персонажей (=100%)	Количество изолированных реплик и их доля (%) в общем числе реплик
Улицк	175 820	42 659 (24,3 %)	410	56 (13,6 %)
Щерб	52 564	6 345 (12,1 %)	88	25 (28,4 %)
Герм	64 411	14 768 (22,9 %)	82	65 (79,3 %)
Ланге	97 634	13 145 (13,5 %)	105	38 (36,2 %)

Чтобы увидеть эвристическую значимость приводимых цифр, требуются хотя бы минимальные характеристики рассматриваемых повестей в терминах типологии повествовательных форм.

¹³ Были рассмотрены следующие произведения: 1) Улицкая Людмила. Веселые похороны. V: Улицкая Л. *Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы*. Москва 2007. С. 287–382; 2) Щербакова Галина. Косточка авокадо. V: Щербакова Г. *Косточка авокадо: Повести и рассказы*. Москва 2005. С. 5–48; 3) Hermann Judith. Ruth (Freundinnen). V: Hermann Ju. *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main 2003. S. 11–60; 4) Lange Harmut. *Der Wanderer: Novelle*. Zürich 2005. 117 S. Далее при цитировании названных текстов приняты их следующие условные обозначения (соответственно представленному перечню): Улицк, Щерб, Герм, Ланге. Единственный критерий отбора произведений был таким: на каждом языке в одной повести рассказ ведется от 3-го лица, в другой – от 1-го.

¹⁴ Объем повестей и представленной в них прямой речи измерялся в знаках, поскольку данный показатель автоматически фиксируется для любого текстового файла, находящегося в компьютере.

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

Повесть Ю. Герман «Рут (Подруги)» и Г. Щербаковой «Косточка авокадо» написаны от 1-го лица. У Щербаковой перволичное повествование по своей субъективности и горячности приближается к сказу; к тому же героиня обо всех (включая своих детей и мужа) говорит преимущественно фельетонно-саркастически, иногда – в духе черного (или черноватого) юмора. Сумбур и пристрастность повествовательной речи героини, ее мнений и оценок почти вытесняют из ткани рассказа реальные обстоятельства сюжетной линии (в ущерб правдоподобию событий и особенно характеров). По обрывкам разговоров персонажей и внутренним монологам героини-рассказчицы, перебивающим друг друга, даже фабула событий восстанавливается читателем с усилием, т.е. восприятие реальной картины специально (?) затруднено (в чем можно видеть вариант техники «остранения», говоря в терминах «русского формализма».

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

Комментарии к Таблице 1.

1. В повествовании от 3-го лица в принципе удельный вес прямой речи больший, чем в повествовании от 1-го лица; чем больше в произведении действующих лиц, тем в большей мере его текст («при прочих равных условиях») насыщен прямой речью. Однако эти общие закономерности могут быть ощутимо нарушены, если третьеличное повествование представляет собой свободный косвенный дискурс (что как раз и происходит в повести Ланге, где удельный вес изолированных реплик выше, чем в перволичном нарративе Щербаковой). Субъективность, пристрастность, лиричность повествования уменьшают в произведении удельный вес прямой речи героев.
2. Наличие изолированных реплик симптоматично для современной прозы (поскольку отвечает общей тенденции ко все более лаконичному письму), однако удельный вес изолированных реплик по отношению к общему количеству реплик может быть весьма различным. В повествовании от 3-го лица изолированных реплик в принципе меньше, чем в перволичном повествовании, однако свободный косвенный дискурс может резко увеличить число изолированных реплик. К распространению изолированных реплик ведут кроме того такие черты повествования, как его лиричность,

повышенный психологизм, ретроспективность (или широкие временные рамки повествования).

6 Конкуренция разных способов представления коммуникации героев: прямая речь *versus* не прямые (“косвенные”) формы чужой речи

Повествование и его субъект (повествователь, нарратор) образуют главную организующую инстанцию произведения¹⁵. От характера повествования зависят остальные речевые жанры художественного текста – по своему жанровому составу, по количеству текстовых единиц (пассажей) отдельных речевых жанров, по их «удельному весу» в текстовом объеме произведения. Основным противовесом авторской речи (в ее различных модификациях) является речь персонажей («чужая» для повествователя речь), но и она подчинена его воле. От повествователя зависит, воспроизводить ли чужую речь дословно («цитатно») или изложить ее свободно, подключив к своей речи: так возникает оппозиция прямой и косвенной речи, которая носит градуальный характер, внося в разные произведения разные пропорции «своей» и «чужой» речи.

Вмешательство повествователя в прямую речь героев состоит прежде всего в том, что повествователю бывает достаточно «намека» на разговор, и он ограничивается двумя-тремя репликами (а иногда и одной), пренебрегая хотя бы тем правдоподобием разговора, которое принято в пьесах. Реже повествователь прямо вторгается в прямую речь персонажа, и тогда она может стать такой, как речь доктора в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»: *Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то и то-то, то тогда и т.д.* Синтаксически и пунктуационно – это прямая речь (что более документально передает ученое словоблудие), лексически – это бессмыслица, поскольку состоит из местоименных пустышек (вместо знаменательных слов)¹⁶.

Косвенная речь в художественном тексте редко соответствует тем простым правилам преобразования прямой речи в косвенную, которые формулируют грамматики. С одной стороны, живую устную речь, всегда насыщенную эмоциональными и модальными обертонами, превратить в грамматически нормативную косвенную речь без семантических и прагматических потерь – невозможно. С

¹⁵ Не случайно обороты *повествование от 1-го лица*, *повествование от 3-го лица* часто понимаются как 'художественное произведение, написанное от 1-го (или от 3-го) лица'.

¹⁶ В повести Г. Щербаковой «Косточка авокадо» (2005), написанной от 1-го лица, повествовательница-героиня не только «сама» указывает на свое «вмешательство» в чужую прямую речь, но и пытается его мотивировать. Пример: до читателя и до героини-рассказчицы сквозь ее внутреннюю речь доносится обрывок речи другой героини, Жени: – ... *А что, ей комнату жалко? Да? Она в двух... Это честно? А меня обзеть?* Далее идут слова «от автора»: *Обзеть – она не говорила. Это я придумала. Потому что поняла: началась история и я в ней уже сижу по самую маковку* (Щербакова Г. *Косточка авокадо: Повести и рассказы*. Москва 2005. С. 20).

другой стороны, такой перевод и не требуется авторам. Речь персонажей, если она выступает не в виде прямой речи, а «в пересказе» повествователя, предстает как своего рода резюме речи, повышенно многозначительное (по сравнению с омонимичной репликой в обыденном общении).

Информационно-логическое содержание речи персонажа может почти не интересовать рассказчика – особенно если повествование идет от 1-го лица и персонаж-рассказчик вслушивается не в слова, а во что-то другое, может быть, в интонацию, в «телесное», во всяком случае, в нечто более органическое, чем слова. Тем более, если повествователь – это героиня рассказа о любовном треугольнике, и она сама не уверена, влюблена она в героя или нет. Тогда речь героя может быть передана так:

Теперь Рауль ел, – не так, как в актерском буфете, а как нормальный человек, – искусно пользовался китайским палочками, разделял ими овощи, рыбу, вставлял какие-то реплики, о чем-то рассказывал, как будто все это было совершенно в порядке вещей, и от этого у меня перехватывало дыхание. [...] и сейчас он сидел передо мной и ел китайскую лапшу, время от времени отпивал глоток вина, и улыбался мне, и рассказывал о постановке по тексту Музиля, о коллегах, о конфликтах в театре. А я послушно кивала и говорила: «Ага» и «Не может быть?» [...] а он опять ненадолго присел рядом, что-то говорил, а потом сказал: «Пойдем спать»¹⁷.

Что-то говорил и рассказывал о коллегах – это не косвенная речь, а обобщенно-свернутая передача чужой речи, включенная в авторское повествование в качестве его компонента, а именно рассказа о том, «что говорилось».

Наконец, элиминация чужой речи – и прямой, и косвенной – может быть намеренным авторским приемом повествования – чтобы усилить интригу и подогреть читательский интерес. Не только в детективных сценариях находчивый опер задумчиво произносит что-нибудь вроде «Есть одна мысль», кадр обрывается, следующий эпизод начинается с реализации «мысли»; похожие недомолвки есть и в психологической прозе. В повести Хармута Ланге «Der Wanderer» («Странник») повествование от 3-го лица представляет собой почти целиком свободный косвенный дискурс, в котором повествователь сливается с героем (пожилым писателем). Повествователь на всё смотрит глазами героя, эксплицируя малейшие движения его мысли, чувств и речи, но, впрочем, только „н у ж н ы е» (для сюжета и психологии) автору движения. Зато в кульминационный момент повествования, когда от героя уходит жена, повествователь «вдруг» оказывается разделенным с героем оконным стеклом, залитым дождем, не слышит ни слова, но только видит, как герой полтора часа говорит по телефону с ушедшей от него женой, а потом надолго застывает у окна. Так в камерной психологической повести возникают загадки от *н е д о с к а з а н н о с т и* и усиливается читательское любопытство. Только, в отличие от детективов (где к концу всё, что было скрыто, разъясняется), в повести Ланге «неуслышанные» читателем слова

¹⁷ Герман Юдит. Рут (подруги) / Перевод с немецк. Н. Скаун. V: *Всемирная литература*, 2006, № 2. С. 23, 24, 25.

так и остаются для него неизвестными. Потому что таков замысел автора: без слов «интереснее»: это создает атмосферу зыбкой «кажимости», которая вытесняет реальность и которую герой повести всё стремится передать словом и поймать его в свой ноутбук. Не случайно в тексте повести несколько раз повторяется заголовок журнальной статьи о книге героя: «Ничто не является тем, чем кажется».

7 Взаимоотношения между прямой речью героя и сопровождающей ее речью от автора

Авторские ремарки, способные предвещать реплику персонажа, следовать за ней, обрамлять, прерывать реплику, могут выполнять различные функции, придавая соединениям речевого действия героя с авторским комментарием целостность и картинность, а если надо, то и психологизм, включая конфликт между интенцией речевого акта и его перлокуцией¹⁸ или даже полное дезавуирование смысла слов, произносимых героем¹⁹. Строго говоря, только автор (человек, которого еще Достоевский назвал *существом всеведущим*) способен в созданном им мире «правильно и точно» эксплицировать интенцию речевого акта – например, что стоит за словами героя *Сколько веревочке ни виться...* – угроза, насмешка, утешение, обещание или эстетическое удовольствие и любование складностью и образностью пословицы²⁰.

Интересно, однако, увидеть те мотивы, по которым некоторые авторы отказываются от этой удобной и богатой смысловыми возможностями художественной привилегии – назвать подлинное намерение персонажа, говорящего *Сколько веревочке ни виться...*

То, насколько часто прозаик сопровождает речь персонажа своими ремарками, во многом зависит от количества персонажей; от характера повествования и склонности автора к психологическому письму; от сюжета и фабулы (от степени их запутанности и динамичности); от того, насколько для писателя важны разговоры его героев. В повествовании от 1-го лица в целом более камерны, в них меньше персонажей, чем в повествовании от 3-го лица. Поэтому в повествовании от 1-го лица в принципе меньше потребность в «технических» функциях

¹⁸ В трилогии Марка Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» (1928–1936) в ряде психологически напряженных сцен героиня произносит фразы, о которых тут же жалеет, упрекая себя в фальшивости и бестактности. Ср.: – *Вот теперь и питайтесь акридами,* – *ответила Муся. Ей самой ее тон показался глупым и фальшивым.* Через несколько минут на вопрос тяжело больного отца *О чем ты рассказывала?* Муся отвечает: – *Охалате, о Вите, о моем муженьке.* И автор тут же в скобках передает внутреннюю речь героини: *(Господи, как глупо: «муженьке», «акриды»! Что я сегодня говорю?...)* (Алданов М. *Ключ. Бегство. Пещера (Трилогия)*. Москва 2002. С. 507, 509.

¹⁹ Вот как в романе (от 1-го лица) передан контраст между звучащей репликой, сопровождающими ее движениями и потрясенностью героя сразу после сокрушительного для него сообщения оппонента: *Вилка уже практически падала из моих рук, но я довольно ловко удержал ее, обтер губы салфеткой и весьма безразличным, как мне показалось, тоном ответил: – А рыба у них действительно вкусная* (Минаев С. *MEDIA SAPIENS. Повесть о третьем сроке*. Москва 2007. С. 65).

²⁰ Применительно к обычной коммуникации М.Я. Гловинская писала: «В огромном большинстве случаев установить истинное иллюкутивное намерение не представляется возможным» (Гловинская 1998: 25).

авторских ремарок: чем меньше участников разговора, тем яснее читателю, какая реплика кем произносится (значит, ремарки, назначение которых сводится к указанию на субъект речи, здесь не нужны). Повествователь от 1-го лица, особенно если он не столько наблюдатель, сколько активный главный герой, как правило, менее склонен называть цель обращенной к нему речи, чем повествователь от 3-го лица (если только нарратив от 3-го лица не является свободным косвенным дискурсом, сосредоточенным вокруг центрального персонажа).

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

8 Принципы парадигматического анализа коммуникативных партий персонажей

В аспекте парадигматики коммуникативная партия персонажа – это все речевые акты, представленные в прямой речи героя. Коммуникативные партии, в сравнении с авторскими «изложениями» и «резюме» речи персонажей, образуют наиболее «документальный» (потому что «цитатный») и наиболее доступный для читательского наблюдения компонент в речевом поведении героя. При сопоставлении партий разных героев важно, во-первых, насколько разнообразен репертуар речевых актов в речевом поведении того или иного персонажа; во-вторых, существенна количественная иерархия разных функциональных групп речевых актов в отдельных партиях.

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

В порядке иллюстрации метода назовем некоторые результаты проведенного анализа коммуникативных партий персонажей, относящиеся только к одному из рассмотренных произведений – к повести «Веселые похороны» Л. Улицкой (см. Таблицу 2 на стр. [на след странице]). В систематизации речевых актов (далее РА) мы опирали на классическую работу Р.О. Якобсона о функциях языка/речи (Якобсон [1960] 1975);

вместе с тем учитывались ставшие популярными термины и дефиниции Дж. Остина ([1962] 1986) и Дж. Сёрля ([1976] 1986). Различались семь основных разрядов РА: 1) информативы; 2) побуждения (включая побуждения сообщить информацию (т.е. вопросы) и запреты); 3) экспрессивы (выражение эмоционального состояния или эмоциональной оценки); 5) фатические и этикетные РА (ср. *бехабитивы* у Сёрля: речевые акты, соединенные с поведением, – приветствия, извинения, благодарности, соболезнования, поздравления и т.п.); 6) метакоммуникативные РА; 7) проявления эстетической функции речи (переносно-образное словоупотребление, стихи, пение; языковая игра, шутка). Затем мы посчитали интересным (для семиотики художественной коммуникации, но также и в аспекте психологии героев) различать в классе информативов информацию говорящего «о себе» (о 1-ом лице) и информацию «не о себе» – о других лицах или о предметах (в таблице 2 соответствующие подклассы представлены в столбцах 3 («Эгоцентрическая информация» и «Альтруистическая информация»). Класс императивов был разделен на два подкласса: «Побуждения к действию и запреты» и «Вопросы». Можно выделить и другие по-своему интересные оппозиции (например различать информативы по отнесенности ко времени; или различать императивы «эгоцентрические» и «альтруистические» – в зависимости от того, в чьих интересах будет или должно быть то действие, к которому побуждает говорящий – в интересах говорящего или в интересах других лиц). Однако при «средних» объемах анализируемых повестей некоторые подклассы могут оказаться слишком малыми; вообще, детализация мешает четкости («выпуклости») получаем картин в распределении РА в партиях разных персонажей.

В одном высказывании может быть два РА. Так, во фразе врача *Женщина в плохом состоянии, введите ей транквилизатор, что ли, принимая во внимание...* (Улицк, 351) содержится альтруистический информатив (о женщине) и императив. В реплике Тишорт *Скажи, Алик, а там вы плохо жили?* (Улицк, 340) две иллюкативные силы: побуждение и вопрос.

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

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

В коммуникативных партиях основных персонажей количественная иерархия облигаторных (языковых) функций соответствует их иерархии и частотности реализации в обычном общении. В партиях объемом хотя бы 30–40 речевых актов самые частые РА – это информативы, затем экспрессивы и императивы. В рассмотренных четырех повестях в партиях основных персонажей информативы занимают около 50% (в «Веселых похоронах» – 50,2; в «Рут» – 49,1; при этом у Улицкой в партиях православного священника и раввина – соответственно 71 и 65,6 %). Вместе с тем включение в прямую речь части информативов обусловлено не столько задачами отображения коммуникации героев, сколько необходимостью сообщить читателю ту или иную информацию о героях. Удельный вес таких «служебных» информативов зависит от жанрового своеобразия произведения,

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

Персонажи	Общее число РА в речевой партии персонажа (100%)	Информативы		Императивы		Экспрессивы	Фатические РА	Метакоммуникативные РА	РА с эстетической функцией
		Эгоцентрическая информация	Альтруистическая информация	Побуждения к действию и запреты	Вопросы				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Алик	317 (100%)	15,8	32,5	12,3	8,5	18,9	1,6	3,5	6,9
Нина	151 (100%)	16,6	33,1	17,2	7,9	13,2	2,0	9,3	0,7
Отец Виктор	114 (100%)	29,0	42,0	5,3	3,5	14,0	0,9	4,4	0,9
Марья Игнатьевна	76 (100%)	33,0	18,4	14,5	2,5	27,6	–	4,0	–
Валентина	75 (100%)	32,0	10,7	17,3	16,0	14,7	2,7	5,3	1,3
Ирина	63 (100%)	34,9	28,6	9,5	12,7	12,7	–	1,6	–
Тишорт	62 (100%)	11,3	21,0	11,3	29,0	19,4	–	8,0	–
Раввин	61 (100%)	32,8	32,8	6,6	8,2	9,8	–	9,8	–
Другие герои (все вместе)	276 (100%)	16,6	27,2	16,3	10,1	23,2	2,9	2,9	0,8

в первую очередь от того, какой объем в нем занимают «сцены» (взаимодействие персонажей, реализуемое прежде всего вербально, почти как в пьесе).

В художественной прозе, как и в жизни, большинство экспрессивов выступают в качестве дополнительной иллокуции, сопровождающей информативы и императивы. Экспрессивы в чистом виде крайне редки.

Взятые вне контекста, такие высказывания не позволяют понять, о чем речь или к чему побуждает говорящий. Ср. слова Алика: *Нет слов. Просто нет слов* (Улицк, 321); в контексте понятно, что речь идет о его запоздалом гонораре, переданном адвокатом.

9.2 Характерологическая значимость соотношения «эгоцентрических» и «альтруистических» информативов, а также удельного веса вопросов

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

9.3 О двоякой ценности факультативных иллокуций в прямой речи персонажей

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

В рассмотренных немецких повестях высказывания с иллокуцией эстетического отношения к речи не представлены вовсе, а в двух повестях русскоязычных авторов в коммуникативных партиях отдельных персонажей удельный вес РА с эстетической функцией, как кажется, *п р е в ы ш а е т* «о б ы ч н у ю» насыщенность речи такими фактами²¹. Наше предположение о том, что насыщенность

²¹ Разумеется, «обычная» для повседневной речи встречаемость проявлений эстетического отношения к языку неизвестна и вряд ли поддается количественным оценкам.

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

В “Веселых похоронах” Улицкой в коммуникативной партии Алика РА с эстетической функцией составляют почти 7%, в то время как в речи четырех персонажей эта функция не представлена, а у остальных колеблется от 0,7 до 1,3 % всех РА.

Умиравший Алик от начала (от своей первой в повести реплики: *Нинка, ты стала как корзинка. Для змей*) до конца, включая предсмертную магнитофонную запись, шутит, играет значениями, создает новые образы, переиначивает штампы, говорит в рифму, каламбурит и при этом сохраняет способность улыбнуться чужой шутке. Его речевой юмор естествен, это неотъемлемая черта его сознания и речи, и Алик совсем не всегда рассчитывает на понимание собеседника; это как бы слегка озвученные обрывки его внутреннего монолога. Характерен, в частности, диалог, который происходит между умирающим Аликом и Фимой, доктором, который «заезжал каждый день, как будто надеясь, что ему повезет и он окажется Алику как-нибудь полезным. Он склонился над Аликом: – *Как дела, старик? – А-а, ты... Расписание привез? – Какое расписание? – удивился Фима. – На паром... – слабенько улыбнулся Алик. «Дело к концу, – подумал Фима. – Сознание начинает мешаться»* (Улицк, 279). Подчеркнутые слова – это грустная шутка Алика с самим собой: Алик думает: доктор знает, как приближается смерть, – значит, доктор знает «расписание» того «парома», который перевозит в царство мертвых. Судя по всему, Алик в данном случае не рассчитывал на понимание; эта шутка (пусть горькая), как и улыбка (пусть «слабенькая»), как и культурный кругозор (в котором образы древнегреческой мифологии – естественны и всегда рядом), как и самоирония, – обращены к себе; это обычное состояние его сознания. В этих репликах Алика есть вопрос (императив) и пояснение (информатив), но для характеристики коммуникативной партии Алика более существенно, что в этих репликах звучит шутка и игра, т.е. что здесь представлена поэтическая (игровая и эстетическая) интенция говорящего.

Наиболее далекие Алику (и автору) персонажи не только сами не шутят, но и не могут понять его юмора. Конечно, Алик отнюдь не обращается с шутками к далеким ему людям; шутку Алика повторяет его жена, объясняя целительнице, почему Алик не хочет креститься. – *Ничего я не могу сделать. Не хочет он. Смеется. Пусть, говорит, твой Бог меня беспартийного примет. Марья*

Игнатъевна выпучилась: – Нин, ты что? Вы здесь как в лесу живете. Да на что же Господу Богу партийные? – Нинка махнула рукой <...> (Улицк, 283).

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

9.4 Условия появления в прямой речи героев фатических клише

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

Во-первых, для демонстрации пустопорожности фатического общения, его неорганичности или трудности для конкретного героя. Л. Толстой, воспроизводя обрывки фатических реплик (в изображении ритуала визита в русском дворянском быту начала XIX в.), автор сближает фатическое общение с «шумом платьев и придвиганием стульев»²².

Во-вторых, фатические реплики могут попадать в ткань произведения в том случае, если они оказываются сюжетно (эмоционально и/или информационно) нагружены.

Например, в «Веселых похоронах» беспомощный Алик мучается от доносящейся с улицы нескончаемой латиноамериканской музыки. «Уже вторую неделю весь квартал донимали шестеро южноамериканских индейцев, облюбовавших себе угол прямо под их окнами. – *Нельзя ли их как-нибудь заткнуть?* – тихо спросил Алик. – *Проце тебя заткнуть,* – отозвалась Валентина и надела на Алика наушники. [...] Валентина поставила ему джаплиновский регтайм». Это, действительно, был выход. И автор, чтобы показать и успешность действия Валентины, и полную приемлемость для Алика ее грубовато-шутливых слов (*Проце тебя заткнуть*), цитирует фатическую реплику Алика, попутно отмечая непроизвольное и потому особенно значимое мимическое сопровождение словесного клише: *Спасибо, зайка, – дрогнул веками Алик*» (Улицк, 289).

²² «Уж так давно... Графиня... Больна была бедняжка... на бале Разумовских... графиня Апраксина ... я так была рада», – слышались оживленные женские голоса, перебивая один другого и сливаясь с шумом платьев и придвиганием стульев. Начался тот разговор, который затевают ровно настолько, чтобы при первой паузе встать, зашуметь платьями, проговорить: «Очень, очень рада .. здоровье мама... Графиня Апраксина» – и опять, зашумев платьями, пройти в переднюю, надеть шубу или плащ и уехать» («Война и мир», т. I, ч. 1, 7).

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

В «Веселых похоронах» к умирающему Алику приводят «правильного» раввина, специалиста по «иудео-исламской культуре времен халифата», недавно приехавшего с лекциями из Израиля в Америку. Как показывает автор, ученость раввина, как и его «ортодоксальная» семья (в которой вскоре должен родиться десятый ребенок), были своего рода уходом от слишком пестрого и непредсказуемого окружающего мира. Когда раввина ввели в комнату к Алику, первыми словами раввина были: «– *Do you speak English, don't you?*²³ – *I do*, – улыбнулся Алик и подмигнул Нине» (Улицк, 313). Нелепость, неумность вопроса раввина вызывают у Алика улыбку, а автору фраза нужна как раз для того, чтобы читатель увидел, как далек от людей ограниченный своей ученостью ортодокс.

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

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

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

²³ По своему узуальному значению фраза отвечает метаязыковым намерениям, однако в приведенной сцене реплика служит фатическим преддверием разговора.

ЛИТЕРАТУРА

- АРУТЮНОВА, Н.Д., 1998: Речеповеденческие акты и диалог [1992]. V: АРУТЮНОВА, Н.Д. *Язык и мир человека*. Москва, 643–660.
- АТАРОВА, К.Н., ЛЕССКИС Г.А., 1976: Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе. V: *Известия АН СССР. СЛЯ*, № 4. 343–356.
- АТАРОВА, К.Н., ЛЕССКИС Г.А., 1980: Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе. V: *Известия АН СССР. СЛЯ*, № 1, 33–46.
- БАХТИН, М.М., 1963: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва.
- БАХТИН, М.М., 1979: Проблема речевых жанров. V: Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва. 237–280.
- [БАХТИН, М.М.,] ВОЛОШИНОВ, В.Н., 1930: *Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*. Ленинград.
- БУЛАХОВСКИЙ, Л.А., 1954: *Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика. Морфология. Ударение. Синтаксис*. Москва.
- ВИНОГРАДОВ, В.В., 1980: Язык литературно-художественного произведения [1930]. V: Виноградов, В.В. *Избранные труды. О языке художественной прозы*. Москва. 156–175.
- ГЛОВИНСКАЯ, М.Я., 1998: Типовые механизмы искажения смысла при передаче чужой речи. V: *Лики языка. К 45-летию научной деятельности Е.А. Земской*. Москва. 14–30.
- ДЕМЕНТЬЕВ, В.В., 1997: Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике. V: *Вопросы языкознания*, 1997, № 1. С. 109–121.
- ДЕМЕНТЬЕВ, В.В., 2006: *Непрямая коммуникация*. Москва.
- ИВАНЧИКОВА, Е.А., 1979: *Синтаксис художественной прозы Достоевского*. Москва.
- ИЛЬИН, И.П., 2004а: Нарратив. V: *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва. 275–277.
- ИЛЬИН, И.П., 2004б: Нарративная типология. V: *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва. 277–280.
- ИЛЬИН, И.П., 2004в: Повествовательные уровни. V: *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. Москва. 316–317.
- ИССЕРС, О.С., 2006: *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*. Москва.
- МЕЧКОВСКАЯ, Н.Б., 2007: *Семиотика: Язык. Природа. Культура. Курс лекций*. Москва.
- ОСТИН, Дж., 1986: Слово как действие [1962]. V: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17: *Теория речевых актов*. Москва. 22–129.
- ПАДУЧЕВА, Е.В., 1996: Семантика нарратива. V: Падучева, Е.В. *Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива*. Москва. 193–464.
- Прогноз в речевой деятельности*. Москва, 1974.
- СЕРЬ, Дж. Р., 1986: Классификация иллокутивных актов [1976]. V: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17: *Теория речевых актов*. Москва. 170–194.
- УСПЕНСКИЙ, Б.А., 1995: Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы [1970] V: Успенский, Б.А., *Семиотика искусства*. Москва. 7–218.
- ФРУМКИНА, Р.М., 1971: *Вероятность элементов текста и речевое поведение*. Москва.
- ШМИД, В., 2001: Нарративные уровни «события», «история», «нарратация» и «презентация нарратации». V: *Текст. Интертекст. Культура*. Сборник докладов международной научной конференции (4–7 апреля 2001 г.). Москва. 25–40
- ШМИД, В., 2003: *Нарратология*. Москва.
- ЯКОБСОН, Р.О., 1975: Лингвистика и поэтика [1960]. V: *Структурализм: «за» и «против»*. Сборник статей. Москва. 193–230.

POVZETEK

Komunikacijske vloge literarnih oseb v zgradbi leposlovne proze (semiotični vidiki)

V članku je s semiotičnih vidikov predstavljena leposlovna literatura kot večravninski sistem možnosti komuniciranja avtorja z bralci. Izhaja se iz tega, da semiotično zgradbo leposlovnega dela tvori vrsta nadverbalnih ravnin (glede na vrsto, žanr, zgradbo in tudi glede na druge določitve) in tri verbalne ravnine: 1) ravnina etničnega (nacionalnega) jezika, 2) ravnina govornih aktov v premem govoru literarnih oseb in 3) ravnine govornih žanrov, uresničene v govoru pripovedovalca oz. avtorja.

Zaporednost govornih aktov v premem govoru literarne osebe oblikuje njegovo komunikacijsko (govornovedenjsko) vlogo, ki odraža drugačno umetniško vrednost kot možnosti etničnega jezika (v premem govoru literarne osebe). In če jezikovni portret literarne osebe (zgrajen s sredstvi etničnega jezika) obvešča o njeni etnojezikovni pripadnosti, socialnem položaju in stopnji izobrazbe, se s komunikativnim vedenjem literarne osebe razkriva njen značaj in temperament, soodnos še z drugimi literarnimi osebami in njeno mesto v paradigmi značajev, predstavljeni v umetniškem delu. Sintagmatska analiza komunikacijskih vlog predvideva obravnavo takšnih vidikov umetniške upodobitve komunikacije, kot so soodnos premega govora literarnih oseb in avtorjevega govora; različno količino premega govora v avtorjevi pripovedi; konkurenco različnih vrst predstavitve komunikacije literarnih oseb (premi govor proti nepremim, posrednim oblikam tujega govora); odnosi med premim govorom literarnih oseb in vzporednim avtorjevim govorom; stopnja logiko-psihološke polnosti dialogov in polilogov; stopnja in jezikovna sredstva povezanosti replik literarnih oseb in povezanosti zaporednih govornih dejanj posameznih replik ene literarne osebe.

Paradigmatska analiza komunikacijskih vlog obravnava ilokucijsko vsebino premega govora različnih literarnih oseb, kar zahteva opredelitev funkcionalnosti govornih aktov in teže posameznih ilokucij posameznih komunikativnih vlog.

Kot ponazoritev so predstavljeni rezultati analize komunikacijskih vlog literarnih oseb v dveh ruskih in v dveh nemških povestih. Komunikacijsko invarianto premega govora v obravnavanih umetniških delih kažejo naslednje lastnosti replik: 1) obveznost in prevladovanje informativov, 2) obveznost in razmeroma velik delež ekspresivov, pobud in vprašanj in 3) neobveznost, precejšnje razlike v količini in bolj raznolike umetniške funkcije fatičnih, estetskih in metakomunikativnih ilokucij v replikah različnih literarnih oseb.