

3.2. Категории «образ автора» и «образ повествователя»

Проблема структуры «образа автора» как одной из важнейших категорий художественного произведения была поставлена в 1920-е годы В.В. Виноградовым [61] и позже интенсивно разрабатывалась в его трудах и в работах его последователей [44, 82, 83, 126, 215, 264, 278]. Решающее значение данной категории Виноградов определяет следующим образом: «Проблемы речевой структуры персонажей составляют важный раздел лингвистической стилистики художественной литературы. Но особенно значительна, глубока и синтетична прежде всего в отношении задачи выяснения внутреннего единства стилистических средств литературного произведения, а шире и творчества писателя в целом – проблема речевой структуры образа автора. Образ автора – это та цементирующая сила, которая связывает все стилистические средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора – это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [64, с. 97].

Категория «образ автора» в современной филологической науке рассматривается довольно широко, однако приоритет принадлежит именно литературоведению, которое определяет метод интерпретации как основной при изучении художественного произведения [26, 27, 28, 244]. В связи с этим значительный вклад в понимание данного образа внес Б.О. Корман, считающий целесообразным закрепить за словом «автор» в терминологическом смысле значение «автор как носитель концепции всего произведения». Автор может и не входить в текст непосредственно: он всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами; представление об авторе складывается из представления об этих формах, их выборе и сочетании [138]. Речевая структура образа автора определяет стилистическое единство художественного произведения и определяет систему художественных образов. «Специфика образа автора по сравнению с другими художественными образами литературного произведения состоит прежде всего в 1) его интегративном значении для текстового целого...; 2) в сочетании непреднамеренного и преднамеренного...; 3) в типизированном характере...» [194, с. 6]

Категории «образ автора» и «образ повествователя» теснейшим образом взаимосвязаны, более того, они неотделимы от категории модальности, так как именно модальные средства определяют внутреннюю и внешнюю структуру данных образов. В художественном произведении способы совмещения различных авторских планов (повествователь, персонаж, читатель и др.) зависят от видов семантической сложности, в свою очередь связанной с оценкой изображаемого, с позицией писателя, это «образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе и отражает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его биографии» [65, с. 113]. Образ автора может быть сторонним наблюдателем (у М. Лермонтова), прямым

участником действия (у Ю. Нагибина) или неперсонифицированным спутником повествователя («Записки охотника» И. Тургенева). При этом могут наблюдаться различные типы речевого сближения автора со своими героями: ситуационное, эмоционально-психическое, социальное, речевое [260]. Однако полного их слияния быть не может.

Образ автора выполняет текстоорганизующую и текстосвязующую функцию, его небеспристрастная позиция наиболее четко прослеживается в произведениях, где повествование ведется от 1-го лица. «Авторское «я» либо «я» героев, в некоторых случаях сливаясь в единую повествовательную систему, устраняет дистанцию между взглядом автора и взглядом действующих в данном произведении героев. Но если какое-нибудь из этого «я» соответственно оформляется грамматически, исчезает возможность столь же достоверно привлечь к изображению изнутри другие «я» [72, с. 55]. С другой стороны, авторское самоустранение, или дескриптив, по терминологии зарубежных исследователей, когда оценка событий подается сквозь призму восприятия героев, дает возможность многочисленных субъективных интерпретаций содержательной структуры произведения, и иногда ошибочных. Например, в рассказе И. Бунина «Роза Иерихона» находим ядро, которое можно рассматривать в качестве перлокуции, устанавливающей системные отношения со всей прозой писателя: *«Нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!»* Это своего рода сентенция, наиболее полно аккумулирующая собирательный образ автора.

Проанализировать взаимодействие функционально-семантических и стилистических категорий, в частности категорий «образ автора» и «образ повествователя», и способы их выражения мы попытаемся на уровне дистантно расположенных БИ в прозаических произведениях М. Лермонтова, А. Куприна, И. Бунина и Ю. Нагибина. Именно в прозаических, так как «в лирике нет объективного... «образа автора», а есть только герой, наделенный речевой характеристикой» [184, с. 53].

В прозе Лермонтова образ повествователя является стержневым, определяющим композиционную структуру всего текста. Наиболее четко он прослеживается в своеобразных отступлениях, являющихся своего рода комментарием, попутным замечанием при описании определенного события, явления или персонажа. Расположенные дистантно, БИ со значением «образа повествователя» в отношении к персонажам составляют ТЛ. Например, в романе «Вадим» ТЛ рассказчика, связанная с образом Вадима, и ТЛ, связанная с образом его сестры Ольги, представлены 10-ю БИ и соответственно 9-ю блоками; ТЛ «отношение повествователя к морали высшего общества» в романе «Княгиня Лиговская» – 6-ю БИ, ТЛ «отношение повествователя к чиновничеству» – 3-мя блоками.

Образ Вадима как воплощение народного гнева, народной стихии, отражающей события пугачевского восстания, построен на контрасте и

эксплицируется следующими ядерными структурами: 1) *где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление* (гл. I); 2) *Люди, когда страдают, обыкновенно покорны, но если раз им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра* (гл. IV); 3) *Разве ангел и демон произошли не от одного начала?* (гл. VI); 4) *Любовь – везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно* (гл. VIII); 5) *если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы* (гл. IX); 6) *Один любопытный взгляд толпы, одно насмешливое слово! и человек делается снова демон!* (гл. XIV); 7) *Может быть, чувства святейшие одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее – наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвигами добродетели человеческой!* (гл. XIV); 8) *нищета – душа порока и преступлений* (гл. XV); 9) *Святые плачут, когда демоны смеются* (гл. XV); 10) *Что может противустоять твердой воле человека? <...> воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса* (гл. XX). Ядерные структуры соответствующих БИ, вступая в определенные синтагматические и интегративно-парадигматические отношения, способствуют созданию стилистической компрессии всего текста – *что может противустоять твердой воле человека!* находящей свою экспликацию в 10-м БИ.

1-й, 2-й, 3-й и 9-й БИ связаны отношениями тождества, то есть образуют нулевую оппозицию. Их ситуации идентичны (контрастны): *мысли о величии земном и небесном – преступил добродетель* (1-й БИ); *гордость за свое рабство – ягненок может превратиться в тигра* (2-й БИ); *ангел – демон* (3 БИ); *святые – демоны* (9-й БИ). Взаимодействие полярных тематических полей, их ассоциативная контаминация является условием создания «поля напряжения» [276], когда автор ставит вопросы в тексте, а читатель ищет на них ответы. 1-й БИ как задающий тему данной линии является по отношению ко всем последующим блокам своего рода рефлектирующим, смысл которого эксплицируется синтаксическими конструкциями, характеризующими противоречивость внутреннего состояния героя: *часто Вадим оборачивался!* (его пока еще тянет остаться в монастыре, вести жизнь тихую, незаметную. Но страсть отмищения, ненависть побеждают – он уходит из монастыря); *мысли мрачные и чудесные; где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление*. Самую тесную, ситуативную связь данный блок устанавливает с 10-м БИ (*Что может противустоять твердой воле человека!*). Стилистическая иррадиация блоков информации, вызванная их дистантными отношениями, создает образ повествователя как беспристрастного источника информации со своей индивидуально-авторской позицией. Эта позиция выражается в сравнениях, выводах, обобщениях, причем объективных. Блоки связаны между собой

ситуативно: в первом имплицитно задается тема воли человека как разрушающей силы, с одной стороны, и одновременно созидающей – с другой. Вначале Вадима манит к себе монастырь как воплощение вечности, величия и в то же время кратковременности и бесполезности жизни (*рождаются мысли мрачные и чудесные*). Повествователь проводит мысль о том, что монастырь – это памятник слабости человека, создавшего его в качестве обители нравственности, целомудрия, покоя, блаженства, в то время как под маской добродетели могут скрываться самые гнусные преступления, рождаются мысли самые зловещие. Таким образом, 1-й БИ содержит в себе семантическую мотивацию 10-го БИ, в котором данная тема – воля человека как разрушающая сила – раскрывается полно и всеобъемлюще, причем опять-таки построенная на контрасте: «воля» природы и воля человека (*неугомонная волна день и ночь без усталости хлещет и лижет гранитный берег.., – ничто ее не может успокоить*). Но если в природе все уравновешено, то воля человека неподвластна порой самому человеку (*природа была тиха и торжественна.., все было свято и чисто – а в груди Вадима какая буря!*).

4-й, 6-й и 7-й БИ также имплицитно провозглашают тему воли человека (*воля – это любовь, это демон, это добродетель и преступления*), то есть ассоциативная связь ситуаций складывается в результате ссоединения в одном синтагматическом ряду разнородных функционально-семантических полей, находящихся в контрастных отношениях. Эта контрастность усиливает стилистическую роль 10-го БИ, выдвигая его на позицию доминанты всего текста.

Образ повествователя в данном блоке наиболее активен, в какой-то степени даже зловещ, «голос» его звучит угрожающе: *Что может противостоять твердой воле человека?* С одной стороны, вопрос риторический – нет такой силы, но с другой... Ответ читатель находит в ТЛ Ольги, которая представлена 6-ю БИ: 1) *Великие души имеют особенное преимущество понимать друг друга* (гл. V); 2) *есть цветы, которые чем более за ними ухаживают, тем менее отвечают стараниям садовника* (гл. VI); 3) *есть люди, имеющие этот дар [понимания], но им воспользоваться может только существо избранное <...> Что такое были бы все цели, все труды человечества без любви?* (гл. X); 4) *Кто часто бывал в комнате женщины, им любимой, тот... испытал влияние этого очарованного воздуха* (гл. X); 5) *Она [любовь] превращает нас в детей, дарит золотые сны как игрушки; и разбивать эти игрушки в минуту досады доставляет немало удовольствия, особенно когда мы надеемся получить другие* (гл. XII); 6) *Ржавчина грызет железо – а сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, нежно, так чисто, что каждое дыхание досады туманит его как стекло, каждое прикосновение судьбы оставляет на нем глубокие следы, как бедный пешеход оставляет свой след на золотистом дне ручья; ручей – это надежда; покуда она светла и жива, то в несколько мгновений следы изглажены; но если однажды надежда испарилась, вода утекла.., то кому нужна до этих ничтожных следов, до этих незримых ран, покрытых одеждою приличий* (гл. XX).

«Голос» рассказчика звучит здесь мягко, лирично, поскольку в основе ТЛ лежит тема любви. Отношения между БИ различные: 1-й и 3-й составляют нулевую оппозицию, они тождественны. Но если в 1-м блоке речь идет о понимании в отношении к брату, то в 3-м – в отношении к возлюбленному. На чем же основано это понимание? Повествователь, комментируя данные эпизоды, точнее дублируя 1-й БИ, определяет и их стилистическую нагрузку: в 3-м БИ понимание определяется самым возвышенным чувством – любовью (*что были бы все цели, все труды человечества, без любви?*); отсюда и эмоциональность, напряженность блока, построенного на антитезе: *чувства человека проявляются в глазах, в улыбке.., но горе тем, кто не доверяет этому святому таинственному влечению*. А далее рассказчик категорично утверждает: *«Оно [чувство любви] существует, должно существовать, вопреки всем умствованиям людей ничтожных»*. И это утверждение является доминантой ТЛ героини, устанавливающей отношения включения со всеми другими БИ, которые маркируют данный признак 3-го блока. Их дистрибуционная значимость определяется фактом дистантного варьирования смысла.

5-й и 6-й БИ к 3-му блоку эксплицируют отношения пересечения, устанавливая, с одной стороны, общность содержания, с другой – отличия, которые вносит контекст: *что... все труды человечества без любви?* (3 БИ) – *любовь дарит золотые сны как игрушки и в то же время разбивает их в минуту досады* (6 БИ) – *любовь как ручей ручей – это надежда.., но если однажды надежда испарилась, вода утекла и исчезает и любовь* (7 БИ). 2-й БИ – автосемантический, его позиция в системе ТЛ определяется теми интегративно-парадигматическими отношениями, которые складываются между ТЛ Вадима и Ольги, и, скорее всего, именно данный блок отвечает на основной вопрос повествователя: *Что может противостоять твердой воле человека?* (в повести – жестокости, ненависти Вадима). В образе Ольги читатель находит ответ на поставленный вопрос: это любовь, сострадание, жалость, то есть та же воля человека.

ТЛ Вадима и Ольги находятся в контрастных отношениях и определяют динамизм образа повествователя, который строится на так называемых креативных речевых моделях: образуются своего рода группировки оппозиций (семантические поля, тематические группы), которые и составляют сферу интервербальных структур в тексте [137]. Эти структуры создают тот коммуникативно-денотативный фон, который воспринимается только на уровне целого текста. Так, например, 1-й БИ ТЛ Вадима (гл. II) (*где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление*) является препозицией к следующему контексту (гл. III): *есть люди, заражающие своим дыханием счастье других; все, что их любит и ненавидит, обречено погибнуть*. 9-й БИ (гл. XV) (*Святые плачут, когда демоны смеются*) пропозитивен авторскому отступлению в гл. VIII (*Часто самолюбие берет перевес, и божество падает перед смертным*).

Проанализируем данные категории в романе «Княгиня Лиговская». Поскольку в основе романа лежит конфликт между бедным чиновником и гвардейским офицером, аристократом, тема остросоциальная. Отношения между ТЛ (ТЛ 1 – нравственные ценности высшего общества; ТЛ 2 – фальшивая мораль чиновничества), как и в предыдущем романе, строятся на контрасте. Планы повествования как бы пересекаются, личная перспектива проявляется то в образе повествователя, то в образе автора. Иначе говоря, образ повествователя является своего рода аккумуляцией авторской позиции, эксплицированной лирическими отступлениями. Например: *Красинский приписал гордости и умышленному небрежению вещь чрезмерно простую и случайную. И с этой минуты тайная неприязнь к графине зародилась в его подозрительном сердце. «Хорошо, – подумал он, удаляясь, – будет и на нашей улице праздник», – жалкая поговорка мелочной ненависти.* Последняя фраза, являясь выражением оценочного отношения автора к чиновникам, контаминирует разные функционально-семантические категории: образ повествователя, образ автора, категорию модельности. Вплетаясь в план повествования от 3-го лица, образ автора способствует созданию определенного эмоционального фона, на котором ярче и живописнее предстают образы героев.

Или еще пример: – *Этот чиновник так был мелковат, что разбил ее [посуду], – продолжал Жорж холодно, – вот деньги, – он бросил деньги на стол и прибавил: Скажи ему, что теперь он может отсюда уйти свободно. Служитель при всех доложил с почтением чиновнику, что он все получил, и просил на водку!* Одно слово, вставленное в повествование (*с почтением*), определяет авторскую оценку ситуации – лицемерие служащих, вносит эмоционально-оценочный колорит, придавая определенный «призвук» восприятию анализируемых им ситуаций: от пренебрежения и иронии до выражения ненависти, презрения.

Образ повествователя экспрессивный, что находит отражение в его лексико-семантическом решении построенном по принципу «фокуса». Рассказчик характеризуется глубиной оценочной информации, которая варьируется при дистантном расположении БИ: *свет не терпит в кругу своем ничего сильного и потрясающего... свету нужны французские водевили и русская покорность чужому мнению* (гл. I); *он начал постигать, что по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается!* (гл. II). Обилие междометий, умолчаний, вопросительных конструкций выступает ассоциативным полем образа повествователя: *попасться в историю! Ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась! ...Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит, однако, у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе* (гл. II); *а у нас?.. объявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразой: и! кто этого не делает!.. Трус обласкан везде, потому что он смирный малый, а замешанный в историю! – о! ему нет пощады: маменьки говорят об нем: «Бог его знает, какой он человек» – и папеньки прибавляют: «Мерзавец!»* (гл. II). Ситуации эквивалентны, поскольку варьируют одну и ту же информацию. Однако эквивалентность не означает полной одинаковости, и

именно поэтому она подразумевает и несходство. На это указывал и Ю.М. Лотман: «Подобные уровни организуют неподобные, устанавливая в них отношения подобия. Одновременно несходные проделывают противоположную работу, обнаруживая разницу в сходном» [152, с.104].

В лирических комментариях образ повествователя эксплицируется сложными конструкциями с обилием однородных членов, с логическими разрывами, передающими либо волнение рассказчика, либо связанными с его возмущением и иронией, что подчеркивается стилистически маркированными членами синтагматического ряда: это оценочные субстантивированные прилагательные (например, *свет не терпит в кругу своем ничего сильного и потрясающего*), оценочные глагольные и именные конструкции (например, *хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но, увы! друзья мои! Зато как мало вы там и услышите*), а также стилистическими фигурами, актуализирующими оценочную информацию: синтаксический параллелизм, анафора, хиазм, что придает повествованию разговорность, и как следствие – эмоциональность.

Проанализируем образ повествователя в ГГ чиновника Красинского, состоящей из 4-х БИ. Все блоки объединены концептами ‘оскорбленное самолюбие’, ‘зависть’, ‘раболепие’:

1-й БИ – *вы едва меня сегодня не задавили, да, меня... вам весело! а по какому праву? потому что у вас есть расак, белый султан? золотые эполеты? Разве я не такой же дворянин, как вы? Я беден! да, я беден! <...> Нет, никогда! никогда, никогда я вам этого не прощу!..* (гл. II);

2-й БИ – *Разве, когда он сидел здесь против вас, блистая золотыми эполетами, поглаживая бельй султан, разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть?* (гл. VII);

3-й БИ – *целое утро он прилежно, может быть, в первый раз от роду, рассматривал с ног до головы департаментских франтиков, чтоб выучиться повязывать галстук и запомнить, сколько пуговиц у жилета надобно застегнуть...* (гл. VI);

4-й БИ – *он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами... и множество мыслей теснилось в голове его. «Чем я хуже их?» – думал он <...> Красинский приписал гордости и умышленному небрежению вещь чрезмерно простую и случайную, и с этой минуты тайная неприязнь к княгине зародилась в его подозрительном сердце. «Хорошо, – подумал он, удаляясь, -- будет и на нашей улице праздник», – жалкая поговорка мелочной ненависти* (гл. IX).

Ядром семантического образа повествователя служат концепты ‘презрение’, ‘ирония’, что обозначается лексически: трижды употребленное *никогда*, подчеркивающее оскорбленное самолюбие чиновника, сегменты *с завистью смотрел*, *департаментские франтики* и наконец фраза *запомнить, сколько пуговиц у жилета надобно застегнуть* рисуют образ чиновника, страдающего от унижения, у которого душа – потемки, как и условия его проживания: *тяжелый*

запах, едкий, отвратительный..., бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства <...> вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище... (гл. VII). В результате складывается статический образ нарратора, разрешимый только в пределах художественного произведения [201].

Образ автора как бы ненавязчиво вплетается в структуру повествования в виде отдельных реплик, оформленных то словом, то словосочетанием, иногда предложением. Его позиция по отношению к описываемому предельно ясна и конкретна и всегда выразительна. Языковые единицы, входящие в ассоциативное поле «образ автора», образуют «интеллектуально-рациональное информативное языковое поле» [122], позволяющее установить авторскую позицию. Например, в речь повествователя автор вкрапляет эмоционально-оценочные сегменты, которые становятся маркированными членами привативной оппозиции: *Нет, никогда! никогда, никогда я вам этого не прощу; я должен непременно его ненавидеть; жалкая поговорка мелочной ненависти* и т. д. Выделенные части контекстов, устанавливая отношения включения с другими БИ, являются семантическим решением образа Красинского, содержащим оценочный компонент образа автора. Кроме языковых средств в решении образа чиновника, повествователь использует в 1-м БИ стилистические приемы: прерывистость речи как показатель эмоционального состояния героя и в результате – обилие риторических вопросов и восклицаний, создающих эффект «кривого зеркала», что способствует субъективной интерпретации читателем образа Красинского. Ассоциативное поле чиновника с концептом «зависть» возникает как результат слияния оценочного отношения повествователя и автора.

Образ повествователя наиболее ярко представлен в повести «Герой нашего времени (журнал Печорина)», в которой рассказ ведется от 1-го лица. И это максимально приближает повествование к моменту речи, так как используется аорист – время эпистолярное. Повествовательная перспектива художественного текста ограниченная, или концентрическая, художественное изображение ведется с опорой на личный субъектный план нарратора. И поскольку в повести рассказчик персонафицирован, так как является одним из главных действующих лиц произведения, он объединяет все многообразие форм субъективированного описания. Но, по мнению Т.Г. Винокур, рассказ от 1-го лица (Icherzählung) «ограничивает повествование, то есть речь идет не о 1-м лице, а о личном, небеспристрастном отношении повествующего к изображенному» [72, с. 55]. В предисловии к повести Лермонтов четко разъясняет свою позицию в отношении к Печорину. Примечательно, что там, где рассказ ведется от лица путешественника, образ автора сливается с образом повествователя и разделить их довольно сложно. Такая двуплановость образов (слияние двух «голосов» – автора и повествователя) объясняется художественной емкостью планов изображения, дающей возможность увидеть описываемое как бы со стороны и в то же время оценить его с точки зрения повествователя. Кроме того, статичность образа автора, сохраняющего отношение к Печорину на протяжении всего произведения,

позволяет увидеть динамизм образа повествователя как одного из героев. И в качестве доминанты лексико-семантического решения этого образа служит ориентация на выразительные возможности слов, объединенных значением 'эгоизм'.

Возьмем новеллу А. Куприна «Allez!». Уже само название является доминантой, формирующей экстравербальные отношения между денотатами, которые эксплицируются синтаксической конструкцией *роковой крик, одинаковый для людей, для лошадей и для дрессированных собак*. Сталкиваются два плана повествования (два БИ) – ретроспективный и основной, причем первый, ретроспективный план подается рассказчиком в презентной временной плоскости (настоящее ретроспективное), что делает данный контекст более экспрессивным, а следовательно – более напряженным. В 1-ом БИ образ повествователя раскрывается через следующие дистантные структуры: *жгучая боль удара; минутное колебание страха; жестокий мужчина; гипнотизирующий взгляд; сильные безжалостные руки; глупо красивые лица; везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик*. Все эти конструкции создают функционально-семантическое поле на основе единого сигнификативного представления – *Allez!* (вперед марш – франц.), которое дублируется в блоке 4 раза.

Во 2-м БИ повествование переводится в план прошедшего времени, что, на первый взгляд, значительно снижает эмоциональную интенсивность информации. Основной глагольной временной формой выступает претерит – прошедшее результативное, или грамматическое прошедшее, предшествующее моменту речи. Образ повествователя раскрывается через поступки героини новеллы Норы, которые рассказчик не оправдывает: *она пошла бы в огонь, если бы ему вздумалось приказать; она переносила это с тем же смирением, с каким принимает побои от своего хозяина старая, умная и преданная собака; ее, как побитую и выгнанную собаку, опять потянуло к хозяину*. В данном блоке опять четырежды повторяется доминанта, но смысловая значимость ее, по сравнению с 1-м БИ, усиливается. Если в предыдущем БИ данное выражение выступает как логическая доминанта (*Allez!* – *этот отрывистый повелительный возглас*), то во 2-м блоке – это уже доминанта эмоционально-смысловая, поскольку контекст способствует приращению смысла: цирковое обращение, принятое для выражения приказа к выполнению упражнения, стало для Норы выражением воли хозяина. Таким образом, слово в тексте приобрело новые семантико-синтаксические связи; в результате создается смысловое многозвучие, которое интенсифицирует существенные признаки денотата – выражения *Allez!* Образ повествователя характеризуется динамизмом – от неодобрительно-презрительного до негодующего, трагического, и этот трагизм в полной мере выражается в последнем крике героини «*Allez!*», так привычном для циркачки, но оборвавшем ее жизнь и избавившем от унижений.

Итак, образ повествователя – это стилистическая категория, это система оценок, выводов, обобщений, которые делает читатель, опираясь на систему

смыслов (Sinn) в каждом конкретном тексте. Смыслы, по Р. Барту, – это «коннотации лексики. ...Эти коннотативные смыслы могут иметь форму ассоциаций, их можно представить в форме реляций, когда устанавливается определенное отношение между двумя частями текста, иногда очень удаленными друг от друга» [25, с. 427].

Если сопоставить способы выражения категории «образ повествователя» у Лермонтова и Куприна, можно сделать следующие выводы. В повести Лермонтова «Вадим» данная категория представлена эксплицитно, через систему умозаключений, которые делает рассказчик в лирических отступлениях. Повествователь дает личностную оценку ситуации, построенную на различных стилистических фигурах и тропах – сравнениях, антитезах, иронии, например: *может быть, чувства святейшие одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее – наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвигами добродетели человеческой!* (ирония); *у женщин 18 столетия оно [самолюбие] не было так взыскательно, как у наших столичных красавиц; наряды необходимы счастью женщины, как цветы весне* (сравнение); *Русский народ... скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его; он желает быть наказываем – но справедливо, он согласен служить – но хочет гордиться своим рабством* (антитеза) и др. Повествователь у М. Лермонтова персонифицированный, незримый, но активный наблюдатель событий, максимально приближенный к автору и ведущий рассказ от 3-го лица (Er-Erzählung). Это «аукториальный», «объективный» повествователь, или автор-повествователь [95].

В новелле А. Куприна «Allez!» образ повествователя представлен имплицитно через систему семантико-стилистических структур, определяющих отношение рассказчика к описываемому. Роль рассказчика ограничена только изложением событий, оценку, выводы делает читатель. Особый стилистический эффект в новелле приобретает финал, где глагольные формы (совершенный вид, или вид усилительный, т. н. конатив) способствуют созданию дополнительного значения интенсификации действия и в результате – экспрессии художественного выражения. Образ повествователя у Куприна носит ступенчатый динамический характер: от внешне спокойного до негодующего.

В повести Лермонтова образ повествователя не отличается динамизмом, он подан в презентно-футуральном временном плане и служит для обозначения определенных смысловых частей текста или для усиления их значимости в структуре ТЛ. Причем время повествования и время повествователя в авторских отступлениях не совпадает. Это различие типов повествования, выполняя описательную или комментирующую функции, создает стилистический эффект масштабности, вневременности. В авторских отступлениях нет временных рамок, что усиливает значимость информации. Основное художественное время в обоих произведениях повествовательное, то есть время объективной реальности, «преобразованное эпическим отношением повествователя к событиям» [95, с. 82].

«Образ автора» – это стилистическая категория текста, система экспрессивно-речевых средств. В ее речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения [63]. Это то, «что определяет идейно-эстетическое содержание, композиционную организацию и речевую систему художественного произведения» [177, с. 101]. Образ автора в повести Лермонтова очень выразителен, экспрессивен за счет употребления развернутых метафор и сравнений: *ржавчина грызет железо, а сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, так нежно, что каждое дыхание досады туманит его как стекло. Каждое прикосновение судьбы оставляет на нем глубокие следы, как бедный пешеход оставляет свой след на золотистом дне ручья; ручей – это надежда; покуда она светла и жива, то в несколько мгновений следы изглажены; но если однажды надежда испарилась, вода утекла.., то кому нужна до этих ничтожных следов, до этих незримых ран; один удар – и свежий цветок склонил голову. ...твое слабое сердце, как нить истлевшая, разорвалось..; так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе.., сплетаются в фантастические хороводы, и замк., чудный, как мечта поэта, растет на голубом пространстве. Или: Борис Петрович был человек, ...то есть животное, которое ничем не хуже волка и др. Симфора как высшая форма метафорического сравнения создает определенный ассоциативный фон, на котором более рельефно выступают образы персонажей. В результате образ автора является своеобразной стилистической мотивацией образа повествователя, эксплицированного лирическими отступлениями.*

Основной стилистической фигурой в повести Лермонтова является антитеза, рельефно представляющая образ автора, причем контрастность пронизывает всю повесть, основанную на исторических фактах. Автор как бы колеблется, определяя свое отношение к героям. Контрастна не только синтаксическая структура БИ, но и структура ТЛ: жестокой, ненавистнической воле Вадима противостоит воля любви, жалости, нежности его сестры. Автор бросает вызов обществу, которое убило в простых людях святые добродетели, и этот гнев выражается в различных конструкциях афористического плана: *нищета – душа порока и преступлений; Благодарность! Слово, изобретенное для того, чтобы обманывать честных людей; безобразие не порок; святые плачут, когда демоны смеются и др. Автор пытается найти оправдание жестокости Вадима и в то же время осуждает ее: горе тому, кто наказал смех этот слезами; разве ангел и демон произошли не от одного начала?; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; он не мог вырваться из демонской своей стихии; он хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде казни.., – и нашел, что душу ничего не волнует; Он верил в бога – но также и в дьявола! и т.д. В результате возникает смысловая осложненность данной стилистической категории. Автор воспринимает события в строгом соотношении причинно-следственных связей, и в качестве причины выступают авторские отступления.*

У Куприна образ автора также обличающий. Его характеризует хорошее знание жизни, знание человеческой души, а потому описание предельно конкретно. Эта конкретность проявляется прежде всего на синтаксическом уровне: 1-й БИ, представляет собой ряд гипотактических предложений, которые организованы вокруг дистантно повторенного ядра (*Allez!*). Этим повторением автор подчеркивает жестокость и бесчеловечность, а также сострадание к обездоленному человеку, брошенному в мир нищеты и обреченному на мучительную борьбу за кусок хлеба, за право на жизнь.

Во 2-м БИ происходит «приращение» смысла и доминанта получает иное содержание: автор разоблачает фальшивую мораль общества, и последнее *Allez!* звучит как авторский протест против насилия и унижения высоких человеческих чувств. Слово у Куприна выступает как художественный синтез или обобщающий символ [65]. Образ автора и образ повествователя сливаются, так как под внешней сдержанностью авторского повествования скрываются интонации негодования, которые выражаются через единую систему детотатов: *темное, бродячее детство; вонючие сигареты; жестокий взгляд; роковой крик; сытая публика; звериная страсть; как побитая и выгнанная собака*. Эти дистантные структуры составляют синтаксическую конвергенцию: группу совпадающих по функции элементов и объединенных одинаковыми синтаксическими отношениями к доминанте – причинно-следственными. Они способствуют созданию заднего плана, или фона, на котором прозрачно выступает образ автора. Таким образом, у М. Лермонтова четко разграничиваются категории «образ автора» и «образ повествователя», у А. Куприна границы между данными категориями размыты.

Образ автора может быть статичным или динамичным, от чего зависит развитие других характеров, однако «неизменность «образа автора» не предполагает неизменности позиции самого автора» [184, с. 50]. Авторская речь и даже авторская позиция, выраженная имплицитно, определяют стилистические качества речи других образов, «указывает на ее социально-типические и индивидуально-характерологические функции» [там же, с. 52]. Например, в рассказах И. Бунина и Ю. Нагибина образ автора статичен, его позиция по отношению к описываемому остается неизменной, в то время как у М. Лермонтова или А. Куприна образ автора напряженный, его взгляд на происходящее меняется в связи с динамикой описываемого действия. Одним словом, образ автора – это лексико-грамматические характеристики произведения, отражающие языковое сознание писателя.

В рассказе И. Бунина «Антоновские яблоки» пропозициональным ядром БИ, указывающим на статический характер образа автора, являются лексемы *вспоминается* и *помню*. Форма настоящего повествовательного способствует активизации определенных жизненных периодов повествователя: *вспоминается мне ранняя погожая осень; помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад и – запах антоновских яблок; Вспоминается мне урожайный год; помню я и старуху его; И помню, мне порою казалось на редкость заманчивым*

быть мужиком; крепостного права я не знал и не видел, но, помню... чувствовал его и т. д. Автор как бы незримо присутствует в оценке описываемых событий, что проявляется в экспрессивно-эмоциональных конструкциях: *Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!; Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах!; хороша и та нищенская мелкопоместная жизнь!*

Основной временной план в произведениях Бунина либо настоящее повествовательное («Антоновские яблоки», «Золотое дно», «Древний человек», «Книга»), либо прошедшее описательное («Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», «Косцы» и др.). Оба временных плана, стирая смысловые дистанции между позицией автора и позицией повествователя, способствуют развертыванию различных форм экспрессивного синтаксиса, который становится отражением авторской оценки. Это препозиция обособленных обстоятельств, постпозиция одиночных определений, ряды экспрессивных однородных членов, анафорический повтор, иногда дистантный, например: *Прелесть ее (песни) была в откликах, в звучности березового леса. Прелесть ее была в том, что никак не была она сама по себе <...> Прелесть была в том, что это было как будто и не пение, а именно только вздохи, подъемы молодой, здоровой, певучей груди («Косцы»);* обобщенная структура личных и безличных предложений с ярко выраженной прагматической направленностью и мн. др. Речь повествователя и речь персонажа четко разграничены, что не позволяет раздвигать пространственно-временные рамки изображаемого.

Прошедшее описательное у Бунина имеет, в основном, имперфектное значение, не ограниченное внутренним пределом, и потому воспринимается максимально приближенным к моменту речи. Его изобразительная и качественно описательные функции служат созданию образа автора, созерцающего, но не преобразующего. Сам Бунин писал о себе: «Я жил, на всех и на все смотря со стороны, до конца ни с кем не соединяясь...». Поэтому образ автора у Бунина, в котором отразилась близость писателя к народу и земле, но не проявилась его активная жизненная позиция, проникнут, в отличие от образа автора у Куприна, лирическими мотивами, несмотря на поднимаемые им остро социальные проблемы. В.В. Зиноградов отмечает: «В стиле литературного произведения, в его композиции, в объединяющей все его части и пронизывающей систему его образов структуре образа автора находит выражение оценка изображаемого мира со стороны писателя, его отношение к действительности, его миропонимание» [64, с. 125].

Рассматривая образ автора и образ повествователя в повести Ю. Нагибина «Переулки моего детства», обращает на себя внимание хронологическая последовательность событий, участником которых является сам автор. Поэтому провести границу между двумя образами довольно сложно. Однако установить их позицию по отношению к описываемому возможно. Функциональные содержания грамматических структур всех рассказов, объединяющие БИ единым смысловым планом – память, соотносятся как общее и частное. Образ автора как выражение

общего наиболее четко проявляется в 1-м БИ («Дом № 7»), где инфинитив, совмещающий объективно-субъективные характеристики, содержит обобщенное представление о «работе» памяти. Образ автора проявляется в оценочных постпозитивных определениях (*Бывает механическая память, очень нужная и полезная; угол высокого дома № 7, золотистый от солнца*), в градационных рядах (*полная, единственная, исчерпывающая правда; трепет, надежда, восторг*) и наконец в сочетаниях имперфектных и перфектных значений, характеризующихся обобщенностью. И как результат обобщений образ автора наиболее полно раскрывается в утверждении, окрашенном патетикой: *У каждого человека есть свой угол.... Пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству»* («Дом № 7»).

Образ автора у Нагибина наглядно проявляется и на уровне денотатов. В парадигме причинных отношений соединены структуры конкретной и абстрактной семантики: *светлый угол (дома) под крышей, плывущий по сини небес – ощущение счастья, испытывал счастье; угол дома плыл – вспоминая о пережитых мгновениях счастья, светлый угол дома... делал меня счастливым, наития счастья; угол дома посреди неба, угол моего дома, угол дома в синеве – чувство счастья*. Объединяя в один ассоциативный ряд синтагмы с конкретным и абстрактным значением, писатель дает возможность наполнить последнюю фразу разными субъективными интерпретациями, одной из которых может быть следующая: память дана человеку, чтобы иногда возвращаться к родному углу.

В остальных рассказах повести Нагибина четче проявляется образ повествователя, поскольку нет условий для символического переосмысления денотативных значений. Каждый рассказ повести – это маленький эпизод из жизни маленького человека, постигающего уроки жизни. Поэтому объективный порядок слов, диалогическая форма, повествовательный тип речи, иногда перемежающийся с рассуждениями рассказчика, являются характеристикой образа повествователя. Основной глагольной формой, устанавливающей отношения на уровне предикатов, выступает имперфект как показатель действия, не соотношенного с моментом речи. Информативный синтаксис, приближенный к коммуникативно-обязательному, становится грамматическим признаком образа повествователя. Глагольный тип контекстов у Нагибина выполняет качественно-описательную функцию.

Эти характеристики образа повествователя особенно наглядно проявляются при сравнении их с характеристиками образа автора: в каждом рассказе повести содержится оценка описанного события с точки зрения образа автора. Меняется временной план, меняются субъектно-объектные отношения, меняется и стилистическая насыщенность повествования, приобретающего либо взволнованно-тревожные интонации (*Наша ответственность друг перед другом куда больше, чем мы позволяем себе думать. В любой миг нас может призвать: и обреченный смерти, и обреченный выбору между добром и злом, и просто усталый человек, и герой перед подвигом, и малый ребенок, – это зов на помощь,*

но одновременно и на суд («Мой первый друг, мой друг бесценный»), либо грустно-лирические (Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь («Не в ту сторону»), либо торжественно-патетические (но счастье все-таки было... Мы знали..., что решающая схватка с фашизмом неизбежна..., но мы держались..., сызмальства ведающие свою предназначенность долговому веку. И это правда. Правда целого поколения... («Ливень»)).

Обобщенность субъекта действия в таких контекстах дистантно организует образ автора, представленный набором текстоорганизующих категорий модальности, проспекции и ретроспекции одновременно (поскольку установить их временную соотнесенность по отношению к описываемому довольно сложно), категориями предикативности авторского контекста в виде сентенций и релятивности контекстов повествователя, а также категорией континуума: значения глагола, его временные параметры в образе автора перестают играть какую-либо существенную роль в рамках всей повести; образ автора воспринимается вне пространственно-временных отношений. Особенности изобразительного синтаксиса, реализующего образ автора, проявляются в парцеллированных структурах, акцентирующих определенные смыслы, в перечислительных рядах однородных членов, в личных и безличных конструкциях с обобщенным значением.

Таким образом, функционально-семантические и стилистические категории «образ автора» и «образ повествователя» – это сложные и многоуровневые организации логико-грамматических и стилистических характеристик, направленные на установление отавторской позиции на изображаемое, сложившейся как результат восприятия им внешнего мира. Динамичность или статичность данных категорий, их эмоциональная насыщенность способствуют усложнению ассоциации в общем смысловом движении. В результате складываются символические образы автора и повествователя, отражающие содержание художественного произведения, это своего рода фон, на котором рельефнее проявляются художественные особенности образов персонажей.