

Об одном нарратологическом суждении К.Н. Леонтьева

«Критический этюд» К.Н. Леонтьева «О романах графа Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние»¹, написанный в 1890 г., примечателен тем, что, не используя никаких новых терминологических обозначений, ставит совершенно новые для той эпохи, ранее не осознававшиеся вопросы, которые в наше время принято относить к ведению нарратологии. К этим вопросам принадлежат категории, которые сейчас в различных нарратологических концепциях называются категориями типов наррации и типов нарратора, категориями повествовательного стиля и экспрессивного стиля, типами нарративных движений и т.д.

Сам факт обсуждения этих категорий мог бы стать громадным шагом вперед в развитии отечественной науки о языке художественной литературы. Однако, к сожалению, этого не произошло. Правда, открытия Леонтьева высоко оценили исследователи 1910–1920-х гг.: Б.А. Грифцов, Б.М. Эйхенбаум, О.Г. Винокур. Например, Грифцов, отзываясь о «критическом этюде», панегирически восклицал: «От статьи Леонтьева, своим чистым стилем создающей самостоятельный эстетический объект, не хочется уходить. Она так спокойна, совершенна, холодна»². Однако с 1940-х гг. ситуация кардинально меняется, что вызвано в значительной мере не научными, а идеологическими причинами: Леонтьев считается мракобесом и реакционером и все его работы, в том числе этюд о стиле Толстого, выводятся из обращения. Думается, далеко не случайно В.В. Виноградов в своих многочисленных трудах 1950–60-х гг., исследующих «образ автора»³, обходит молчанием открытия Леонтьева.

Частичное возвращение литературоведческого наследия Леонтьева к читателю происходит на 1970-е и особенно 1980-е гг., прежде всего благодаря активной исследовательской и публикаторской деятельности С.Г. Бочарова. Самое знаменитое открытие Леонтьева, а именно открытие «старинной» и «новой» манер письма даже вошло, без указания автор-

ства, в учебники по введению в литературоведение: «Знаменательно противопоставление одним из критиков второй половины 19 в. двух манер повествования — „старинной“ и „новой“. При „старинной“ манере излагается больше от автора и в общих чертах, меньше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц. При „новой“ же манере все занято разговорами самих действующих лиц, а также характеристиками их жестов и мимики»⁴ (здесь и далее курсив наш. — А.Е.).

Как кажется, ныне настало время объективной и беспристрастной оценки теоретического наследия Леонтьева. Настоящую статью следует рассматривать как одну из таких попыток.

Итак, если взглянуть на этюд «О романах графа Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние» с позиций сегодняшнего дня, то нельзя не отметить в нем, наряду со многими названными выше интереснейшими наблюдениями, и наличие нарратологически неверных суждений, которые требуют более пристального рассмотрения.

Анализируя писательское мастерство Л.Н. Толстого, Леонтьев сравнивает его с творчеством И.С. Тургенева. В частности, разбирается построение образов тех персонажей Толстого и Тургенева, которых исследователь считает схожими по одному признаку — религиозности. Речь идет о Лизе Калитиной из «Дворянского гнезда» Тургенева и о княжне Марье из «Войны и мира» Толстого.

Леонтьев утверждает: «Про Лизу Калитину мы знаем, что она веровала и боялась Бога; она говорила Лаврецкому: „Мы все умрем...“»⁵. Далее следует упрек Тургеневу и похвала Толстому: «Но мы видим в Лизе все только извне, мы видим ее так, как видел Лаврецкий, ибо Тургенев анализирует душу почти всегда только у одного главного своего героя, у того, который ближе всех к нему самому по душевному строю; а для анализа Толстого нет преград ни в темпераменте че-

ловека, ни в возрасте, ни в половых различиях, ни даже в зоологических, ибо на мгновение он и на то указывает, что почувствовал бык, что подумала собака, что сообразила лошадь»⁶.

Итак, главный недостаток мастерства Тургенева в «Дворянском гнезде», по Леонтьеву, заключается в том, что Лиза подается всегда с точки зрения Лаврецкого, тогда как княжна Марья дается в «Войне и мире» всегда «от автора». Если выразить эту мысль в современных нарратологических терминах, получим утверждение, согласно которому Толстой писал в аукториальной повествовательной ситуации, использующей нулевую фокализацию («взгляд извне»), а Тургенев — в акториальной повествовательной ситуации, реализуемой во внутренней фокализации («взгляд изнутри»). Однако является ли это утверждение Леонтьева верным?

Поиски ответа на поставленный вопрос потребуют от нас нарратологического анализа обоих романов в аспекте используемых в их дискурсах повествовательных ситуаций и типов фокализаций внутри них.

Сразу отметим, что роман «Война и мир» действительно написан преимущественно в нулевой фокализации всезнающего нарратора. Впрочем, необходимо оговорить неоднородность этой фокализации в разных частях произведения. Так, в гл. 22 первой части романа, вводящей княжну Марью в диегезис, объектом слежения нарратора сначала является старый князь Болконский, характеристика которого дана нарратором в резюме, и эта часть излагается нарратором во внешней фокализации. Затем разворачивается сцена урока геометрии, который дает старый князь своей дочери, и этот эпизод подан уже во внутренней фокализации княжны Марьи: нарратору доступны не только ее мысли, но и ее перцептивная точка зрения: «...княжна чувствовала себя со всех сторон окруженною тем табачным и старчески-едким запахом отца, который она так давно знала»⁷. При этом, однако, как обычно у Толстого, ее внутренняя фокализация включена в общий массив нулевой фокализации всезнающего нарратора. Но при изображении сцены прощального разговора княжны Марьи с братом, князем Андреем, накануне его отъезда на войну нарратор до известной степени лишается своей осведомленности: он лишь высказывает предположения, приблизительные догадки о настроениях и брата, и сестры. О княжне

Марье: «Она улыбнулась, произнося слова „Андрюша“. Видно, ей самой было странно подумать, что этот строгий, красивый мужчина был тот самый Андрюша, худой, шаловливый мальчик, товарищ детства»⁸ (здесь и далее признаки типов фокализации выделены нами курсивом. — А.Е.). О князе Андрее предположение делается на основе общего генерического суждения, вкрапленного в текст по правилам эксплицитно-коммуникативной наррации, впрочем почти не используемой нарратором «Войны и мира»: «Князь Андрей улыбался, глядя на сестру, как мы улыбаемся, слушая людей, которых, нам кажется, что мы насквозь видим»⁹.

Зато в сцене прощания князя с отцом нарратору вновь полностью доступен внутренний мир Андрея Болконского. Однако внутренний мир старого князя ему по-прежнему совершенно закрыт. О князе Андрее: «Андрей молчал: ему и приятно и неприятно было, что отец понял его»¹⁰; «Андрей не сказал отцу, что, верно, он проживет еще долго. Он понимал, что этого говорить не нужно»¹¹. Изображение старого князя ведется только через повествование о его действиях, доступных лишь внешнему визуальному восприятию: «...он продолжал писать, так что брызги летели с трещавшего пера»¹²; «Старый князь остановился и, как бы не понимая, уставился строгими глазами на сына»¹³. В целом, в первой части «Войны и мира» изображение персонажей реализовано чаще в форме внешней, а не внутренней их фокализации.

В более поздних главах романа характер фокализации меняется: повествование о том персонаже, который становится объектом слежения нарратора, ведется во внутренней фокализации этого персонажа, затем, с переменной фокусом на другом персонаже, — во внутренней фокализации этого другого персонажа и т.д., так что дискурс наполнен переходами от одного «голоса» к другому, от одной точки зрения к другой, но сами эти переходы осуществляет вездесущий нарратор.

Рассмотрим начало третьей части первого тома — главу о приезде князя Василия Курагина в Лысье Горы с целью сватовства своего сына Анатоля к княжне Марье. В отличие от фрагментов, рассмотренных выше, этот дискурс включает «голос» старого князя Болконского, которым он и открывается после интродукции всезнающего нарратора: «Старик Болконский всегда был невысокого мне-

ния о характере князя Василья... Теперь же, по намекам письма и маленькой княгини, он понял, в чем дело, и невысокое мнение о князе Василье *перешло в душе князя Николая Андреича в чувство недоброжелательного презрения*¹⁴. Как мы помним, в первой части романа этот «голос» старика Болконского отсутствовал. Одновременно с этим знанием нарратору известно и то, о чем думает управляющий Болконских Алпатыч: «Слава тебе, господи, — подумал управляющий, — пронеслась туча!»¹⁵ Затем объектами слежения нарратора становятся m-lle Bourienne и княжна Марья, что позволяет нарратору тотчас дословно привести мысли княжны: «Тяжелее всего для княжны Марьи было то, что она знала, что в этих случаях надо поступать, как m-lle Bourienne, но не могла этого сделать. Ей казалось: „сделаю я так, как будто не замечаю, он подумает, что у меня нет к нему сочувствия; сделаю я так, что я сама скучна и не в духе, он скажет (как это и бывало), что я нос повесила“, и т.п.»¹⁶. И сразу вслед за этим в тексте следует раздраженная внутренняя речь старого князя: «„И той нет! уж и ей насплетничали“, — подумал он про маленькую княгиню, которой не было в столовой»¹⁷. Словно услышав эти мысли, нарратор переводит слежение на объект желчного замечания Болконского — на маленькую княгиню, жену князя Андрея, и сообщает о ее внутреннем состоянии: «Маленькая княгиня не была нездорова; но она до такой степени непреодолимо боялась князя, что, услышав о том, как он не в духе, она решила не выходить»¹⁸. Все эти переходы от одной внутренней фокализации к другой невозможны в акториальной повествовательной ситуации, но совершенно нормальны в аукториальной повествовательной ситуации, как и утверждал Леонтьев.

С приездом князя Василя и Анатоля объектом слежения становится последний, и нарратор тотчас кратко характеризует его, в том числе включая в свою речь точку зрения Анатоля: «На всю жизнь свою он смотрел как на непрерывное увеселение, которое кто-то такой почему-то обязался устроить для него. Так же и теперь он смотрел на свою поездку к злему старику и к богатой уродливой наследнице»¹⁹ (курсивом мы выделили фразеологическую и оценочную точки зрения Анатоля).

Возвращение нарратора к княжне Марье осуществляется приемом, характерным для

трансцендентной структуры фабулы (термин А.А. Реформатского) с ее «логическими актами в виде сопоставления, противопоставления, аналогии...», — приемом «мостика» между фрагментами, вводимым оборотом «в это же время»²⁰. Этот прием развертывания фабульного материала вообще характерен для нулевой и внешней фокализаций (но не для внутренней!), так что можно говорить о некоторой корреляции между трансцендентной структурой фабулы и аукториальной повествовательной ситуацией. Итак, после повествования о происходящей «в это же время» подготовке к ужину трех женщин: маленькой княгини, m-lle Bourienne и особенно подробно княжны Марьи, нарратор использует в изложении нарративное движение паузы, чтобы описать мечты княжны Марьи о семье, муже, ребенке. Использование внутренней фокализации княжны позволяет нарратору открыть и затаенное желание молодой женщины — желание «земной любви», и передать ее молитву в ответ на эту «запрещенную, земную мечту»: «Боже мой, — говорила она, — как мне подавить в сердце своем эти мысли дьявола? Как мне отказать так, навсегда, от злых помыслов, чтобы спокойно исполнять твою волю?»²¹ И ей слышится в ответ голос Бога, который наставляет ее.

Именно этот фрагмент и цитирует Леонтьев, умиляясь верной передаче Толстым похристиански смиренных мыслей княжны Марьи и упрекая Тургенева за отсутствие изображения подобной внутренней речи Лизы Калитиной: «Лизу Калитину мы видим очами Лаврецкого; религиозность княжны Марьи мы сами знаем ближе, потому что вместе с автором не раз проникаем в самые недра души ее, видим не только чистоту ее православных принципов, но иногда присутствуем и при внутренней борьбе ее чувств и помыслов»²². Мы согласны с этим наблюдением, хотя, как было показано, оно приложимо не ко всему дискурсу толстовского романа.

Охарактеризовав типы фокализаций в «Войне и мире», уместно перейти к основному объекту нашего анализа — к перспективологии романа «Дворянское гнездо» с целью проверить заявленное Леонтьевым преобладание у Тургенева «изображения от Лаврецкого» над «изображением от автора».

Невозможно не заметить, что Лиза Калитина вводится в диегезис романа уже в гл. 3, т.е. значительно раньше, чем Федор Ивано-

вич Лаврецкий, который появится лишь в конце гл. 6. Следовательно, в этих главах «до Лаврецкого» не может быть и речи о том, что Лиза дается в его внутренней фокализации. Действительно, Лиза, как и все остальные персонажи, изображена здесь в нулевой фокализации всезнающего aukториального нарратора.

С появлением в диегезисе Лаврецкого слежение нарратора переходит на него, и теперь Лаврецкий, а не Лиза и не другие персонажи, надолго становится объектом этого слежения. Вначале разворачивается большое (гл. 8–16) отступление о роде Лаврецов, включающее и историю его жизни. Важно отметить, что и в этих главах сам Лаврецкий довольно долго находится вне поля зрения нарратора, т.е. это главы «вне Лаврецкого», так как диегезисом гл. 8 является жизнь его деда и юность его отца, гл. 9 и 10 — молодость, зрелость и старость отца Лаврецкого и лишь диегезис гл. 11–16 — это детство и молодость собственно Лаврецкого. Этот повествовательный прием, названный Ж. Женеттом аналепсисом²³, выступает словно готовая иллюстрация для цитируемой Женеттом фразы Стендаля: «Признаемся, — сказал бы здесь Стендаль, — что, по примеру многих серьезных писателей, мы начали историю нашего героя за год до его рождения»²⁴. Изложение этого биографического отступления ведется всезнающим нарратором с использованием «эпической дистанции», которой, разумеется, чужда внутренняя фокализация.

С гл. 17 дискурс возвращается в настоящее диегезиса. Рассказ о возвращении Лаврецкого в свое поместье Васильевское в гл. 18 — это в значительной мере изображение его воспоминаний и размышлений, являющихся типичным референтом для паузы как нарративного движения. Появление паузы при изображении персонажа в долгой дороге — весьма частый прием для подобного диегезиса: ср. мысли и переживания едущего домой Дубровского, приближающегося к месту назначения Гринева, переезжающего от помещика к помещику Чичикова, отправляющегося на Кавказ Оленина, проезжающей по Москве перед самоубийством Анны Карениной и многих других.

По контрасту с тяжелыми воспоминаниями о неверной жене Варваре Павловне в сознании Лаврецкого возникает светлый образ Лизы — но Федор Иванович тотчас отгоняет его горьким и, как позднее выяснится, не-

справедливым к ней суждением: «Побежит и она по той же дорожке, по какой все бегают»²⁵. Важно, что далее этот на мгновение появившийся образ Лизы надолго исчезает и из его сознания, и из диегезиса.

Визит Лаврецкого к Калитиным через три недели после событий первых глав имеет лишь одно фабульное следствие — Лаврецкий привозит к себе в имение погостить старого музыканта-немца Лемма, очевидно, тайно влюбленного в Лизу. Лемм часто говорит Лаврецкому о Лизе, но эти разговоры ведутся либо как осуждение ожидаемого брака Лизы и Паншина, либо сводятся к неприятной Лаврецкому теме — опыту обманутого мужа (гл. 22). Последняя тема доминирует и в первом после этих трех недель разговоре Лаврецкого с Лизой, когда Федор Иванович приглашает Лизу с матерью к себе в гости (гл. 24); но даже их совместная рыбная ловля — это лишь препровождение времени дружески настроенных дальних родственников: «Ведь мы друзья теперь, не правда ли?»²⁶ — спрашивает Лаврецкий Лизу при ее отъезде с матерью Марьей Дмитриевной из Васильевского (гл. 27).

В следующих главах (гл. 28–34), описывающих зарождение и развитие любви Лаврецкого к Лизе, преимущественным объектом слежения по-прежнему является Лаврецкий, однако в соответствии с тургеневским полифоническим принципом смешения нулевой и внутренней фокализаций повествователю доступны и мысли Лизы, передаваемые с ее психологической точки зрения, которая усиливается употреблением ее несобственно-прямой речи (выделена курсивом): «Ей и стыдно было и неловко. Давно ли она познакомилась с ним, *с этим человеком, который и в церковь редко ходит и так равнодушно переносит кончину жены — и вот уже она сообщает ему свои тайны... Правда, он принимает в ней участие; она сама верит ему и чувствует к нему влечение*; но все-таки ей стыдно стало, точно чужой вошел в ее девическую, чистую комнату»²⁷. Роль несобственно-прямой речи у Тургенева убедительно раскрыта Г.Б. Курляндской: «Тургенев, используя формы несобственно-прямой речи, вводил в авторское повествование элементы самовыражения своих литературных героев... В объективном повествовании начинает звучать голос одного из героев наряду с голосом автора; в авторское повествование просачиваются скрытые реплики и интонации дейст-

вующего лица, обогащая его разнообразными стилевыми особенностями, расширяя его смысловую перспективу»²⁸. Нет сомнения, что в процитированном выше отрывке субъект восприятия и речи не Лаврецкий, а сама Лиза. Более того, в сцене игры на фортепиано уже Лаврецкий изображен как объект ее восприятия: «Она взглянула наконец на Лаврецкого и остановилась: так чудно и странно показалось ей его лицо»²⁹. Лишь в начале гл. 32, условное название которой «Лаврецкий ожидает подтверждения сообщения о смерти своей жены», изложение ведется исключительно в отчетливо внутренней фокализации Лаврецкого, но это обусловлено, как мы покажем ниже, переменой в поведении Лизы, становящейся загадочным: «Лиза в несколько дней стала не та, какою он [Лаврецкий] ее знал: в ее движениях, в голосе, в самом смехе замечалась тайная тревога, небывалая прежде неровность. <...> Он полагал также, что перемена в Лизе происходила от ее борьбы с самой собою, от ее сомнений: какой ответ дать Паншину?»³⁰ Однако такое нарратологическое положение длится недолго: уже эпизод всенощной в столовой в доме Калитиных, составляющий вторую часть этой же главы, возвращает дискурс из внутренней фокализации Лаврецкого в привычную нулевую фокализацию вездесущего нарратора: Лаврецкий «прижался в уголок» и стоит сзади всех, следовательно, не может видеть, что стоящая впереди всех «Марья Дмитриевна... крестилась изнеженно-небрежно, по-барски», а у Лизы было «сосредоточенное выражение лица»³¹ — как всегда, это видит только нарратор.

Позднее, в сцене идеологически важного спора Лаврецкого с Паншиным о невозможности «переделок» в России, нулевая фокализация вновь властно заявляет о своем существовании тем, что нарратор использует свое право знать одновременные мысли героя и героини: «...оба они поняли, что тесно сошлись в этот вечер, поняли, что и любят и не любят одно и то же»³². Более того — отдельно артикулированы надежды Лизы: «В одном только они расходились; но Лиза втайне надеялась привести его к Богу»³³. И следующая затем вставная гл. 35 о религиозном воспитании Лизы излагается нарратором без малейшего посредства Лаврецкого, который, возможно, даже и не знал о роли богомольной Агафьи в этом воспитании. Эта глава не только придает композиции стройность сим-

метричного построения сюжета, ставя в параллель отступлению о воспитании Лаврецкого в начале романа отступлению о воспитании Лизы в его конце, но и способствует полному возвращению фокализации к нулевому типу, т.е. в то ее состояние в начале романа, когда каждый из персонажей был объектом слежения нарратора в равной мере, примерами чего служат краткие, но информативно богатые биографии-характеристики Марии Дмитриевны, Паншина, Лемма в первых главах.

С момента ввода в диегезис неумершей жены Лаврецкого Варвары Павловны фабула перестает быть единой, т.е. дискурс разворачивается уже не как дискурс романа о Лаврецком, а разбивается на несколько одновременно развивающихся фабульных линий: линию Лизы, линию Варвары Павловны и линию Лаврецкого. Как следствие этого приема, фигура Лаврецкого в финальной части романа несколько отстывает на второй план, прежде всего, чисто количественно — числом сцен с его участием. (Ср. поразительное совпадение того же приема в сюжете «Преступления и наказания», где диегезис первой и второй частей романа неразрывно связан с Раскольниковым, однако с момента приезда в Петербург матери и сестры Раскольниковы дискурс, как и в «Дворянском гнезде», обслуживает уже нескольких фабульных линий, включающих в том числе такие нарративные движения, как сцены и повествования, в диегезисе которых Раскольников не участвует: влюбленность Разумихина в Дуню, свидания Свидригайлова с Соней, разговоры Лужина с Лебезятниковым, самоубийство Свидригайлова.)

Так, сцена первой встречи Лизы с Варварой Павловной происходит без участия Лаврецкого (гл. 39). Она ведется в бесспорно нулевой фокализации, при которой мысли обеих женщин равнодоступны нарратору: «Выражение лица Варвары Павловны... ее хитрая улыбка, холодный и в то же время мягкий взгляд, движение ее рук и плечей, самое ее платье, все ее существо — возбудили такое чувство отвращения в Лизе, что она ничего не могла ей ответить и через силу протянула ей руку. „Эта барышня брезгает мною“, — подумала Варвара Павловна, крепко стискивая холодные пальцы Лизы...»³⁴ Типологически схожая сцена знакомства есть и у Толстого в «Войне и мире» — сцена первой встречи Наташи и княжны Марьи, когда обе

крайне недовольны одна другой и мысли обеих друг о друге точно известны нарратору. Точка зрения княжны Марьи: «Наташа с первого взгляда не понравилась княжне Марье. Она ей показалась слишком нарядною, легкомысленно-веселою и тщеславною»³⁵. Точка зрения Наташи: «Княжна Марья ей не нравилась. Она казалась ей очень дурною собой, притворною и сухою»³⁶. Ср. еще близкое диегетическое содержание и тот же прием всезнания нарратора у Набокова в «Защите Лукина»: «Приезжая про себя отметила, что Лукина десять-двенадцать лет тому назад была довольно изящной, подвижной девочкой, а теперь пополнела, побледнела, притихла, а Лукина нашла, что скромная, молчаливая барышня... превратилась в очень интересную, уверенную даму»³⁷.

И лишь об одном всезнающий нарратор «Дворянского гнезда» сообщает неясно и непонятно: «„Подделом!“ — говорила она [Лиза] самой себе, с трудом и волнением подавляя в душе какие-то горькие, злые, ее самое пугавшие порывы»³⁸. Что это за порывы, станет ясно лишь при развязке.

Полностью в нулевой фокализации изображены в гл. 44 и грустные финальные события диегезиса: последняя встреча Лаврецкого и Лизы при выходе их из церкви, расставание Лаврецкого с Леммом, его же краткое «объяснение» с женой. Далее в информативном регистре³⁹ сообщается о том, что Лаврецкий уезжает в Москву (вновь и в самый последний раз в диегезисе он появится далее лишь в элегическом эпилоге, действие которого происходит спустя восемь лет после основной истории), и о том, что к Варваре Павловне в поместье Лаврецкого Лаврики начинает многократно навещать Пашин, — и все эти фрагменты даются только в нулевой фокализации.

Затем в гл. 45 нарратор, сменив языковой регистр с информативного на изобразительный, возвращается назад (прием внутреннего аналепсиса, по Женетту)⁴⁰, к моменту последней встречи Лизы с Лаврецким, после которой в сцене разговора Лизы с Марфой Тимофеевной девушка открывает ей свою тайну — решение уйти в монастырь. В этой главе, как и в нескольких других последних главах романа, объект слежения нарратора — Лиза, а фокализация является по-прежнему нулевой, что, в частности, позволяет нарратору передать естественную реакцию Марфы Тимофеевны на сообщение Лизы: «Она боль-

на, бредит, — думала она [Марфа Тимофеевна], — надо послать за доктором, да за каким?»⁴¹

Вся *Nachgeschichte* с обзором последующей судьбы персонажей дана в обычной для семантики «послеистории» фокализации, т.е. в фокализации нулевой. Однако последний, ударный пассаж романа — о мимолетной встрече Лаврецкого с Лизой в монастыре — оценивается Леонтьевым так: «Мы чувствуем именно то, что *чувствовал* благородный Лаврецкий, когда она, уже монахиней, прошла, опустив голову, мимо него с одного клироса на другой»⁴². Между тем рассматриваемый фрагмент дан отнюдь не во внутренней фокализации Лаврецкого, которую предполагает (разумеется, не в этих терминах) Леонтьев, а по-прежнему в нулевой фокализации всезнающего нарратора. На нее указывает то, что этот абзац вводится гипотетическим вопросом читателя к нарратору: «И конец? — спросит, может быть, неудовлетворенный читатель. — А что же случилось потом с Лаврецким? С Лизой?»⁴³ Нарратор отвечает на этот вопрос встречным вопросом, риторическим по форме: «Но что сказать о людях, еще живых, но уже сошедших с земного поприща, зачем возвращаться к ним?»⁴⁴ Очень краткое сообщение о визите Лаврецкого в монастырь к Лизе заканчивается риторическими же вопросами-восклицаниями нарратора: «Что подумали, что почувствовали *оба*? Кто узнает? Кто скажет?»⁴⁵ Как мы уже многократно отмечали, сама возможность передавать мысли обоих, а не одного — неотъемлемая привилегия всезнающего нарратора, использующего нулевую фокализацию, от которой он здесь, однако, демонстративно отказывается, заявляя: «Кто узнает? Кто скажет?» Этот отказ сделан, несомненно, в целях усиления экспрессии, но он вовсе не подразумевает, что нарратор этой привилегией всезнания не обладает.

Итак, и Толстой и Тургенев используют по преимуществу нулевую фокализацию, или гомофонию, в терминологии М.М. Бахтина. Но нарратор «Войны и мира» почти всегда «все договаривает», полностью раскрывает читателю внутренний мир своих персонажей — нарратор «Дворянского гнезда» «не все договаривает», раскрывает читателю лишь часть внутреннего мира своих персонажей. Чем же вызвана эта неполнота, реализуемая посредством использования в некоторых главах «Дворянского гнезда» приема

внешней фокализации в основном массиве нулевой фокализации?

Дело в том, что динамичность сюжета тургеневского романа обусловлена употреблением в нем приема, который Шкловский назвал приемом «новеллы (романа) тайн»⁴⁶, а Женетт — паралипсисом или «предоставлением меньшего объема информации, чем в принципе необходимо»⁴⁷. В фабуле романа этот прием касается двух важнейших событийных блоков: мнимости смерти жены Лаврецкого Варвары Павловны и решения Лизы об уходе в монастырь. Разберем их.

При изображении первого блока нарратор, приняв в этом вопросе позицию Лаврецкого, т.е. его неверную осведомленность, долгое время скрывает от читателя, что Варвара Павловна в действительности жива. В диегезисе функция этого ложного сообщения следующая: оно мотивирует развитие любви Лаврецкого, его возможность свободно отдаться своему чувству к Лизе. С другой стороны, внезапное появление Варвары Павловны резко меняет взаимоотношения Лаврецкого и Лизы, не только сделав их связь невозможной, но и ощутимо подталкивая Лизу к бесповоротному принятию ее сурового решения об уходе в монахи.

При изображении второго блока задача нарратора заключается в том, чтобы не дать читателю догадаться о намерении Лизы уйти в монастырь, так как этот шаг должен быть ударом не только для Лаврецкого, но и в определенном смысле для читателя. Вот почему в этих главах нарратор избегает внутренней фокализации Лизы, а если и дает ее, то очень выборочно, неясно. С другой стороны, колебания, нерешительность Лизы выдаются нарратором (и/или понимаются читателем) как колебания относительно брачного предложения Паншина, которое, многократно являясь темой бесед персонажей: Лаврецкого и Лизы, Лаврецкого и Лемма, Лаврецкого и Марфы Тимофеевны, играет роль ложного фабульного хода, отвлекающего приема, заставляющего читателя не понимать подлинного содержания переживаний Лизы, а заодно и не замечать неупотребление в дискурсе внутренней фокализации Лизы. Однако в речевой партии Лизы по всему тексту рассыпаны намеки, незаметно обеспечивающие подготовку читателя к роковому решению: слова Лизы о том, что надо покоряться судьбе (гл. 24)⁴⁸, ее высказывания о смерти: «Я часто о ней думаю» (гл. 26)⁴⁹, «Надо позаботиться о том,

чтобы вас простили» (гл. 29)⁵⁰, «Счастье на земле зависит не от нас»⁵¹, наконец, ее последние слова Лаврецкому, кажущиеся загадочными, но очень скоро открывающие свой смысл: «Федор Иванович, вот вы теперь идете возле меня... А вы уж так далеко, далеко от меня... И не вы одни...» (гл. 44)⁵². Кстати, намек на тот же прием предвестия трагической развязки использован и относительно Лаврецкого, но не в составе прямой речи персонажа, как у Лизы, а в восклицаниях, включенных во внешне-фокализированный дискурс аналепсиса еще в начале изложения, задающих общую печальную тональность всему повествованию: «Горе сердцу, не любившему смолоду!»⁵³.

Таким образом, тезисы Леонтьева о «Дворянском гнезде» неверны в нескольких пунктах.

Во-первых, неверно утверждение о том, что Лиза везде изображена только с точки зрения Лаврецкого: «Лизу Калитину мы видим очами Лаврецкого»⁵⁴. Как мы только что показали, в романе есть немало глав, в диегезисе которых Лиза участвует, но Лаврецкого там нет. Кто же является говорящей и воспринимающей инстанцией в этих случаях? Несомненно, нарратор, использующий нулевую фокализацию.

Во-вторых, неверно утверждение Леонтьева о том, что «мы видим в Лизе все только извне»⁵⁵, т.е. при ее изображении всегда используется внешняя фокализация. Нарратору вполне доступны и ее мысли, и ее чувства, и тогда она изображается им в нулевой фокализации. И лишь в тех случаях, когда нарратор не хочет выдавать ее мысли, она изображается во внешней фокализации. Секретом Лизы, который скрывает нарратор, используя для этого внешнюю фокализацию как одно из средств создания паралипсиса, является ее намерение уйти в монастырь. У Толстого же в «Войне и мире» потому «все сказано», что его нарратору, в отличие от нарратора «Дворянского гнезда», ничего в диегезисе от читателя скрывать не надо — факт, позволивший Шкловскому в «Новелле тайн» посчитать роман Толстого наилучшим образцом «рассказа», в котором «читатель видит, как развертываются события и как одно возникает за другим»⁵⁶.

В-третьих, противопоставление княжны Марьи и Лизы по признаку набожности не учитывает роли этого признака в фабулах романов. Набожность княжны Марьи — это

лишь одна из черт ее личности, но она не имеет фабульного значения, так как не оказывает никакого влияния на ход событий: ее отказ Анатолю вызван отнюдь не религиозными соображениями, а тем, что она случайно оказывается свидетельницей любовной сцены между Анатолем и m-lle Bourienne. Что касается ее последующего намерения стать странницей, то оно так и не реализуется. Напротив, набожность Лизы — это не только характеристика ее внутреннего мира, но и одна из главных причин, обусловивших ее решение уйти в монастырь, т.е. она принципиально важна для движения фабулы к развязке. Говоря терминами мотивики, введенными Б.В. Томашевским, религиозность княжны Марьи является свободным статическим мотивом, тогда как религиозность Лизы есть связанный динамический мотив.

Итак, абсолютно преобладающим типом дискурса романа «Дворянское гнездо» является классическая нулевая фокализация. Внутренняя фокализация также используется, но это использование, с одной стороны, касается не только Лаврецкого, но и Лизы, с другой стороны, оно в некоторых случаях для сохранения тайны заменено внешней фокализацией.

Весь проделанный нами анализ произведения неопровержимо доказывает, что оценка, данная Константином Леонтьевым дискурсу романа Тургенева, неверна и, следовательно, несправедливо его утверждение о том, что Тургенев меньший мастер, чем Толстой. В действительности, используемый тип фокализации ничего не говорит о большем или меньшем мастерстве писателя, так как это употребление зависит от ряда объективных факторов. Их природу еще предстоит изучить, но уже сейчас можно утверждать, что первое место среди них принадлежит типу фабулы, т.е. ее однолинейности или многолинейности.

Для историографии нарратологии интересно, что «обвинение» в чрезмерном использовании внутренней фокализации, выдвинутое Леонтьевым против Тургенева в противовес преобладанию одобряемой им нулевой фокализации у Толстого, было без всяких ссылок на Леонтьева повторено спустя полвека Г.А. Гуковским в монографии «Реализм Гоголя» — но уже по отношению к Толстому! Вот этот пассаж: «Так, в „Войне и мире“ идет, например, ряд глав как бы „от Наташи“, и в этих главах сохраняется точка

зрения Наташи, остальные люди попадают в поле зрения читателя в той мере, в какой они попали в поле зрения Наташи, и Наташа раскрыта в своих чувствах и мыслях, а остальные показаны лишь в словах и действиях, слышных и видимых Наташе. <...> А затем Толстой переводит свое изложение, скажем, на Пьера и дает ряд глав „через Пьера“, и тогда уж все лица, и в том числе Наташа, появляются перед читателем лишь тогда, когда их увидел Пьер, и Пьер думает и чувствует, а остальные, и Наташа в том числе, только действуют и говорят»⁵⁷ (ср. приведенную нами выше сцену первой встречи Наташи и княжны Марьи, фокализация которой выполнена совершенно не так, как заявляет Гуковский). На первый взгляд, причина этой исследовательской аберрации Гуковского в том, что его наблюдение сделано попутно, без обращения исследователя непосредственно к тексту, лишь как воспроизведение своего обобщенного читательского впечатления. Но ведь такое же «читательское впечатление» использовал и Леонтьев при вынесении суждений о «Дворянском гнезде». Зато его анализ «Войны и мира» постоянно опирается на текст первоисточника. Этот принцип строгой опоры на текст, разумеется, не должен знать исключений. В противном случае исследователь рискует впасть в глубокое заблуждение, что и произошло с Гуковским.

Однако подобные исследовательские аберрации встречаются неоднократно. Следовательно, здесь причина глубже. Она в том, что при анализе повествования фактор диегезиса, а именно преобладание, в условиях фабульной многолинейности, фабульной линии определенного персонажа оказывается значительно сильнее, чем всегда менее заметные признаки дискурса, к которым относятся тип повествовательной ситуации и реализующие ее типы фокализации. В результате аналитик, разбирая повествование, оказывается зачарован его событийным рядом в ущерб ряду дискурсивному.

Думается, в оценке типов фокализации ближе к истине оказался М.М. Бахтин, уловивший сходство «гомофонии», т.е. нулевой и внешней фокализации, и у Тургенева, и у Толстого. Однако Бахтин им обоим отказал в праве употребления полифонии, т.е. смены и сосуществования фокализаций, которые якобы свойственны только стилю Достоевского⁵⁸.

Между тем предложенный выше краткий анализ «Дворянского гнезда» и «Войны и мира» достаточно убедительно доказывает, что многообразие «голосов», т.е. передаваемых в тексте точек зрения разных персонажей, множество переходов от нулевой фокализации к внутренней и обратно присущи дискурсам всех этих писателей.

Цель нашего небольшого критического разбора заключается лишь в том, чтобы оппорить некоторые частные оценки Леонтьева, вызванные не изжитым им до конца литературоведческим импрессионизмом, впрочем в значительной мере характерным для состояния филологической науки в XIX в. Но мы не устаем подчеркивать новаторство подходов К.Н. Леонтьева, впервые в русской исследовательской практике продемонстрировавших попытку нарратологического исследования литературного материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911.

² Грифцов Б.А. Судьба К.Н. Леонтьева. [Электронный ресурс]. URL: http://knleontiev.narod.ru/about/griftsov_sudba.htm.

³ Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1959; *Он же*. О теории художественной речи. М., 1971.

⁴ Хализев В.Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 223.

⁵ Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. С. 27.

⁶ Там же.

⁷ Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 1, 2. М., 1949. С. 107.

⁸ Там же. С. 126.

⁹ Там же. С. 127.

¹⁰ Там же. С. 132.

¹¹ Там же. С. 133.

¹² Там же. С. 131.

¹³ Там же. С. 132.

¹⁴ Там же. С. 256.

¹⁵ Там же. С. 257.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 258.

¹⁹ Там же. С. 259.

²⁰ Реформатский А.А. Структура сюжета у

Л. Толстого // Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 182.

²¹ Толстой Л.Н. Война и мир. С. 263.

²² Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. С. 27.

²³ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 75.

²⁴ Там же. С. 82.

²⁵ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. Отцы и дети. Повести. М., 1983. С. 60.

²⁶ Там же. С. 86.

²⁷ Там же. С. 98.

²⁸ Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972. С. 201.

²⁹ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. С. 99.

³⁰ Там же. С. 102.

³¹ Там же. С. 103.

³² Там же. С. 107.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 129–130.

³⁵ Толстой Л.Н. Война и мир. С. 660.

³⁶ Там же. С. 661.

³⁷ Набоков В.В. Защита Лужина. М., 1989. С. 101.

³⁸ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. С. 129.

³⁹ О языковых регистрах см.: Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004. С. 29–35.

⁴⁰ Женетт Ж. Повествовательный дискурс. С. 84.

⁴¹ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. С. 156.

⁴² Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. С. 27.

⁴³ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. С. 164.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Шкловский В.Б. Новелла тайн // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929. С. 125.

⁴⁷ Женетт Ж. Повествовательный дискурс. С. 210.

⁴⁸ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. С. 74.

⁴⁹ Там же. С. 85.

⁵⁰ Там же. С. 93.

⁵¹ Там же. С. 95.

⁵² Там же. С. 152.

⁵³ Там же. С. 39.

⁵⁴ Леонтьев К.Н. О романах графа Л.Н. Толстого. С. 28.

⁵⁵ Там же. С. 27.

⁵⁶ Шкловский В.Б. Новелла тайн. С. 125.

⁵⁷ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М., 1959. С. 205.

⁵⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.