ПЕТЕРБУРГСКОЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

THE LINGUISTIC SOCIETY OF ST. PETERSBURG

THE LINGUISTIC SOCIETY OF ST. PETERSBURG

LANGUAGE & LANGUAGE BEHAVIOR

2010-2011

PUBLISHED SINCE 1998

Volume 10–11

To honour Natalia Svetozarova

ST. PETERSBURG STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOLOGY
2011

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

ЯЗЫК И РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

2010-2011

ИЗДАЕТСЯ С 1998 г.

Том 10–11

В честь Н. Д. Светозаровой

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
2011

Р Е Д К О Л Л Е Г И Я Ж У Р Н А Л А

Г л а в н ы й р е д а к т о р
В. Б. Касевич

Ч л е н ы р е д к о л л е г и и:

С. И. Богданов, А. В. Бондарко, Н. Б. Вахтин,
Л. А. Вербицкая, А. С. Герд, С. Г. Ильенко, Н. Н. Казанский,
Ю. А. Клейнер (зам. главного редактора), А. К. Оглоблин,
М. К. Сабанеева, Н. Д. Светозарова (отв. секретарь),
И. М. Стеблин-Каменский, Т. В. Черниговская, В. С. Храковский

СОДЕРЖАНИЕ

А. В. Павлова. Как все начиналось, или Исторический экскурс в конец 70-х 7
М. Г. Арсеньева. О значении и употреблении псевдопридаточных предложений в немецком языке 10
О. В. Байкова. Влияние гендерных различий на речевое поведение российских немцев Кировской области 20
И. А. Баринова. Некоторые аспекты изучения смысловой структуры текста 25
Н. В. Богданова. Действительно ли наша устная речь экономна в средствах? 33
Е. А. Брызгунова. Фонологический метод при изучении морфологического и синтаксического аналитизма в русском языке 45
Т. де Грааф. Этническое меньшинство в Евразии: меннониты, их язык и связи с Нидерландами, Германией и Россией 59
В. Н. Денисов. Исторические звуковые коллекции фонограммархивов Европы как источник для исследования языка и фольклора финно-угорских народов 74
Э. Йон. «Народная песня» Генриха Гейне (пер. с нем. А. В. Павловой) 81
Л. Л. Касаткин. Начальный этап перехода от сильного яканья к умеренному в говоре с. Куничи Флорештского района Молдавии 89
О. Ф. Кривнова. Интонационно-паузальное членение речи в контексте модели речепорождения 95
И. М. Логинова. Статус интонационной единицы языка 106
Л. Э. Найдич. Из истории немецких прилагательных: *licht*, *hell*, *klar* 117
Т. М. Николаева. «Ключи» нарратива — лексемы художественного текста 131
И. Г. Овчинникова. Особенности пауз хезитации в русской речи (на материале сопоставления монологов носителей языка и русско-иврит/иврит-русских билингвов) 147
С. Оде. Тундренный юкагирский язык: к описанию интонации 155
В. М. Павлов. Заметки о немецком втором причастии 164
А. В. Павлова. Семантика и просодия контраста при восприятии письменной речи 172
И. Пфандль-Бухеггер, М. Инзам, И. Ландзидлер. Лучше слышим — лучше говорим: улучшение навыков устной речи с помощью повышения аудитивной компетенции 186
Л. Я. Слинина. О роли парадигматических отношений в реализации структурно- и функционально-семантических свойств относительных прилагательных в немецком языке (на примере прилагательных с временным значением) 197
С. Б. Степанова. Темп спонтанной русской речи (по материалам Звукового корпуса повседневного общения «Один речевой день») 204
Э. де Хаард. К вопросу о передаче прямой речи в художественном тексте (М. Ю. Лермонтов) 216
Т. Н. Чугаева. В поисках «архитектоники» английского слова 229
Т. Е. Янко. Лексическая семантика обращений: семантические особенности русских антропонимов и других имен, обозначающих людей 239

CONTENTS

Margarita Arssenjewa. Ein Beitrag zu Bedeutung und Gebrauch der Pseudo-Nebensätze in der Deutschen Sprache 10
Olga Baykova. The Influence of Gender Distinctions on the Speech Behavior of the Russian Germans of Kirov Region 20
Irina Barinova. On Studying Text Semantic Structure 25
Natalya Bogdanova. Is Our Speech Actually Frugal? 33
Elena Bryzgunova. A Phonological Method in the Study of Morphological and Syntactical Analytism in the Russian Language 45
Tjeerd de Graaf. Status einer ethnischen Minderheit in Eurasien: Die sibirischen Mennoniten, ihre Sprache und Beziehungen mit den Niederlanden, Deutschland und Russland 59
Victor Denisov. Historical sound recordings of the European Phonogram-Archives as the Source for Investigation of Finno-Ugric Languages and Folklore 74
Eckhard John. The "Volkslied" (Folk Song) of Heinrich Heine 81
Leonid Kasatkin. The Initial Stage of the Changing from the Strong Jakanye towards the Temperate Jakanye in the Dialect of Kunichi Village (Floresht' District of Moldova) 89
Olga Krivnova. Prosodic Phrasing and Pausing of Running Speech in the Context of Speech Generation Model 95
Inessa Loginova. The Status of Intonational Units in Language 106
Larissa Najditch. Glimpses on the History of German Adjectives: *Licht*, *Hell*, *Klar* 117
Tatiana Nikolaeva. The Lexical Units as Key Words in Narrative Texts 131
Irina Ovchinnikova. Pause for Hesitation in Russian Narratives (Monologues of Russian Native Speakers and Russian-Hebrew/Hebrew-Russian Bilinguals) 147
Cecilia Odé. The Tundra Yukagir Language: towards a Description of Intonation 155
Vladimir Pavlov. About Past Participle in German 164
Anna Pavlova. Semantics and Prosody of Contrast in the Reception of Written Language 172
Ingrid Pfandl-Buchegger, Milena Insam, Isabel Landsiedler. Listen before You Speak: Better Pronunciation through Improved Auditory Perception 186
Ludmila Slinina. About the Role of Paradigmatic Relations in Realization of Structural and Functional Characteristics of Relational Adjectives in the Modern German (by Example of the Adjectives with Temporal Meaning) 197
Svetlana Stepanova. Russian Spontaneous Speech Rate (on the Basis of Speech Corpus of Russian Everyday Interaction "One Day of Speech") 204
Eric de Haard. On the Representation of Direct Discourse in the Artistic Text (M. Iu. Lermontov) 216
Tatiana Chugaeva. Searching for the "Architectonics" of the English Word 229
Tatyana Yanko. Semantic Parameters of the Russian Vocatives 239

Э. де Хаард
Амстердамский университет (Нидерланды)

К ВОПРОСУ О ПЕРЕДАЧЕ ПРЯМОЙ РЕЧИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (М. Ю. ЛЕРМОНТОВ)[1]

В своей книге «Интонация в художественном тексте» Н. Д. Светозарова предлагает как богатый материал, так и развернутую категоризацию весьма интересного аспекта литературного текста. Речь идет о наличии и способах выражения и обозначения особенностей тона, интонации, манеры говорения литературных персонажей. Этим ее работа стала также значительным вкладом в современную нарратологию, именно в области изучения соотношения речи повествователя и речи персонажей. Автор также затрагивает вопрос о роли и частотности данного явления у разных авторов и в разные периоды развития русской литературы. Данная статья является попыткой дополнения к книге Н. Д. Светозаровой, предлагается краткий обзор данного комплекса явлений в период 1790–1840 гг. Центральное место занимает творчество М. Ю. Лермонтова.

В книге «Интонация в художественном тексте» Н. Д. Светозарова предлагает теорию и категоризацию комплекса явлений, ключевых не только для изучения тона и интонации в «чисто лингвистическом» плане, но и в не меньшей мере для анализа и интерпретации литературного (прежде всего повествовательного) текста[2]. Этим ее работа стала также весьма ценным вкладом в область современной нарратологии. Эта книга тем более представляет особый интерес для нарратологии потому, что, вообще говоря, в работах в этой области как раз прямая речь (далее — ПР) персонажа (обозначенная графическими средствами) занимает весьма скромное место. ПР будто бы не требует специального обсуждения, в то время как внимание исследователей главным образом сконцентрировано на особых формах передачи чужой речи — косвенная речь, несобственно-прямая речь, их разновидности и другие модусы повествования.

Вопрос статуса и «самостоятельности» ПР персонажа стал предметом размышлений еще Платона, считавшего, что ответственность за будто бы «настоящие» слова все же лежит на авторе-повествователе (ср. Шмид 2003: 197). Часто ПР рассматривается как «не-авторская», якобы совершенно самостоятельная, «готово данная», в полной независимости от повествовательно-организующей роли автора. Из работы Н. Д. Светозаровой явствует, что не только кавычки или равноценные маркеры ПР вносятся автором, но и как минимум знаки препина-

[1] Автор выражает благодарность Р. Ф. Касаткиной за корректуру текста.
[2] Светозарова 2000. В дальнейшем ссылки на эту работу даются указанием страниц.

ния (и краевые, и внутрифразовые), служащие необходимыми указателями как «чисто лингвистических», так и паралингвистических особенностей ПР героев (с. 133–134). На самом деле эта самостоятельность — мнимая, условная, хотя в процессе чтения читателю лучше забыть об этом, поскольку целью автора чаще всего является создавать иллюзию полной речевой правдоподобности[3].

Воспроизведение ПР (в том числе и в речи рассказчика от 1-го лица), с одной стороны, и повествовательские («авторские») слова говорения (глаголы речи) в сочетании с дополнительными ремарками — с другой, играют ключевую роль в построении повествовательного текста на всех уровнях конструкции. В первую очередь это касается характеристики персонажа (в психологическом и поведенческом плане), социума (отношения между персонажами), характеристики окружающей среды и, наконец, уровня действия (фабулы и сюжета) (ср. Шмид 2003: 198).

В связи с этим хотелось бы прокомментировать некоторые аспекты книги Н. Д. Светозаровой и отчасти дополнить ее данные дальнейшими примерами из русской литературы, в особенности из произведений Лермонтова. К сожалению, в рамках нашей работы невозможно обсудить все интересующие нас вопросы и перспективы, открытые в книге Н. Д. Светозаровой.

Из богатого корпуса примеров и их анализа явствует, что 1) эмоции и психические состояния выражаются разнообразными средствами, либо в передаче ПР, либо в авторских ремарках[4], 2) с другой стороны, одно и то же средство (признак, обозначение способа произношения, интонации, голоса) может служить сигналом (индексом) различных эмоций, психических состояний, отношений говорящего к собеседнику и/или сказанному. При этом становится ясно, что в обоих случаях требуется интерпретация читателем информации, данной в контексте, чтобы составить более или менее определенное впечатление обо

[3] Например, не предполагается, чтобы читатель сознавал, что в «Евгении Онегине» ПР Ленского, при участии в разговоре, передается в стихотворной форме — в отличие от стихов Ленского, приводимых как таковые. Сходным образом мы склонны упускать из виду, что письмо Татьяны является стихотворным переводом с французского. Однако есть случаи «обнажения приема» при передаче ПР. Ср. условность ПР Наполеона в «Войне и мире», говорящего по-русски (ср. *Успенский Б. А*. Поэтика композиции [1970] // Семиотика искусства. М., 1995. С. 65–79). Ср. также в «Войне и мире»: «— Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия размозжить вам голову вот этим, — говорил Пьер, выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски…» (Т. 2, ч. 5, гл. 20 — *Толстой Л. Н*. Полное собрание сочинений. Т. 10. М.; Л., 1930. С. 364). Заметим, кстати, что здесь мы не затрагиваем интересного вопроса о роли интонации и тона в передаче внутренней речи персонажа, в которой разные признаки (эмоциональность, вопрос и т. д.) могут быть эксплицированы. Это относится также к речи персонажа, обращенной к самому себе, например: «— Но что же делать? Что делать? — *с отчаянием* говорил [Стива] себе и не находил ответа» (*Толстой Л. Н*. Указ. соч. Т. 18. 1934. С. 3). Здесь также оставим в стороне весьма интересный вопрос — о передаче особенностей тона и голоса в косвенной речи, в несобственно-прямой речи и их разновидностях.

[4] В дальнейшем опускаем кавычки при употреблении словосочетания «авторская ремарка», поскольку оно заслуживает статуса полноценного термина. Однако термин «автор(ский)» требует некоторого уточнения: он относится скорее к повествователю (рассказчику) как первичному субъекту речи в тексте, чем к самому автору, который составляет, строит и предлагает текст, включающий сам этот субъект речи. Это становится особенно явственным в повествовании от 1-го лица («диегетический нарратор», ср. Шмид 2003: 80–81). В интересующем нас аспекте рассказчик, естественно, может передавать слова собеседников, но особый интерес представляют случаи, когда он «помнит» и воспроизводит свои собственные особенности произношения. В работе Н. Д. Светозаровой встречается ряд таких ремарок от 1-го лица (с. 17, 27, 39, 46, 57, 72, 73, 76, 78, 101, 119). Отметим, что не случайно большинство из них взято из «Подростка» Достоевского.

всех аспектах речи героев. Здесь отметим, что необходимо отличать читательскую интерпретацию от интерпретации в самом тексте, всегда данной с определенной точки зрения. Это может быть либо «авторская» точка зрения, выражающая высокую степень объективности, либо точка зрения (восприятие) персонажа, которая по определению является субъективной, хотя чаще всего вполне надежной. Однако могут встречаться и ложные интерпретации чужой речи с точки зрения героя (которые позже разоблачаются всеведущим повествователем)[5].

Переходим к обсуждению корпуса. В предисловии к книге Н. Д. Светозаровой находим следующее утверждение: «В прозе Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Тургенева случаев обозначения звуковой стороны речи крайне мало и они довольно однообразны» (с. 5). Вторую часть его надо считать вполне оправданным суждением. Большей частью характеристики ПР не выходят за пределы достаточно ограниченного набора особенностей произнесения, являются клишированными и довольно легко предсказуемыми в рамках диалога.

Однако с первой частью утверждения Н. Д. Светозаровой нельзя вполне согласиться. В чисто количественном отношении у названных прозаиков такие обозначения особенностей речи героев не так уж редки, хотя, как мы увидим, они встречаются в ограниченных и достаточно четко определенных контекстах.

Среди прозаиков XIX века в самом деле выделяется Достоевский, как отмечает Н. Д. Светозарова (с. 5), — частотностью, тонкостью, разнообразием и оригинальностью в передаче и комментировании речи героев. Обилие и разнообразие примеров, взятых из произведений Булгакова, Ильфа и Петрова, Куприна, убедительно показывают особую манеру этих авторов, их чуткость к особенностям речи персонажей.

Рассмотрим, однако, в самом беглом, неполном, как можно более общем виде, насколько позволяют нам рамки данной работы, творчество нескольких классиков русской литературы.

Начнем с сентиментализма. У основоположника новой русской прозы Николая Карамзина мы обнаруживаем немало авторских ремарок, уточняющих манеру речи персонажа. У Карамзина и других последователей сентименталистской школы налицо большое количество указаний, обозначающих повышенную эмоциональность, что естественно связано со стилистической доминантой поэтики этого течения, направленной на самое интенсивное эмоциональное воздействие на читателя (ключевое понятие — это «трогательность»). В раннем романтизме и сентиментализме диапазон эмоций ограничен набором относительно «мягких», «сладких» аффектов (печаль, умиление, робость, нежность). В прозе Карамзина, например в «Бедной Лизе» (1792), встречаем такие типичные ремарки: «[Лиза] *тихим голосом* пела жалобные песни, но вдруг вскочила и *закричала* “Ах!..” Молодой незнакомец стоял под окном»; «“Что с тобой сделалось?” — спросила *испугавшаяся* мать, которая подле нее сидела. — “Ничего,

[5] Тем острее вопрос интерпретации возникает в тех случаях, когда мы имеем дело не с аудитивными признаками, а с данными из других категорий восприятия, прежде всего визуального порядка, такими как жест, мимика (с. 20–22, 29, 86, 98). Другими словами, вопрос заключается в том, насколько жест, мимика, телодвижение, передача тактильных ощущений «распространяются» на слова, на интонации говорящего. Естественно, что у читателя еще больше свободы (но тем более и неопределенности, расплывчатости) составить себе представление из сочетания увиденного и услышанного.

матушка, — отвечала Лиза *робким голосом*… — я только его увидела”; “Меня зовут Эрастом”, — отвечал он. — “Эрастом, — сказала *тихонько* Лиза. — “Эрастом!” Она раз пять *повторила* сие имя, как будто бы стараясь затвердить его. …Я поклонилась бы ему *с улыбкою* и сказала бы *приветливо*: “Здравствуйте, любезный пастушок […]”»[6].

Еще заметим, что Лиза (соответственно поэтике сентиментализма) нередко «вздыхает» или говорит «с тихим вздохом». Подобные стандартные особенности у женских персонажей обнаруживаются и в других повестях Карамзина: «Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена».

Тенденция повышенной эмоциональности продолжается в более поздней романтической прозе, главным представителем которой был Бестужев-Марлинский. Хотя в некоторых его произведениях сохраняются традиции сентиментальной школы, но уже появляются выражения эмоций более сильных, чем в раннем романтизме (например, ненависть, зависть, гнев, даже бешенство, палящая любовь, необузданные страсти, мщение), связанных с острым сюжетом, — поскольку эмоции ведут к острым иллокутивным высказываниям — обиде, вызову, клятве, объяснению в любви. Но помимо этих «взволнованных» тонов встречаются и особенности в контексте более простой беседы. Например, в рассказе «Второй вечер на бивуаке» (1823): «Все засмеялись; но Лидин *с улыбкою* продолжал: — Надеюсь, господин штабс-ротмистр простит мне это восклицание: оно вырвалось из сердца, а сердце плохой арифметик.

— Не знаю, каково твое, — отвечал, *смеючись*, Ничтович, — но мое даже под ядрами так верно отсчитывает шестьдесят секунд в минуту, как патентовые часы. — Во время сражения мне некогда бывало заниматься поверкою своего пульса, — *хладнокровно* заметил Лидин. Это замечание задело за живое штабс-ротмистра; он уже *с приметною досадою* спросил: — Конечно, ты за эскадроном в замке строил воздушные замки? — Дурная игра слов, Ничтович! — сказал подполковник *дружески*, желая замять ссору, которая бы наверное кончилась саблями. … — Пусть мне французский флейтщик пред разводом выбреет усы, если это неправда! — *вскричал* ротмистр…»[7].

Здесь обнаруживаем тенденцию к формированию более или менее четких скоплений специальных ремарок в одном непрерывном диалоге. Обычно это формирование легко объясняется тематической доминантой определенного отрывка, в котором преобладает не столько характеристика героев, сколько сюжетно-событийная функция диалога. Здесь часто встречаются типичные для романтизма спор, ссора, вызов, любовно-эротический диалог — перформативы (речевые акты), конфликт с присущими ему эмоциями, проявляющимися в фоническом плане в виде повышения тона, громкости или, наоборот, задыханием и т. д. Таких сцен довольно много в прозе Марлинского. Приведем к примеру еще отрывки из повести «Аммалат-Бек» (1831–1832), где преобладает «взволнованность», которая легко может вести к сюжетным конфликтам: «— Стой, кто ты? — было *восклицание и вместе вопрос* часового. — Ты, видно, рекрут, когда не узнал Султан-Ахмет-хана Аварского, — *хладнокровно* отвечал панцир-

[6] *Карамзин Н. М.* Сочинения: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 509–510. Здесь и далее курсивом выделяются релевантные элементы в ПР и авторских ремарках.

[7] *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения. М., 1981. Т. 1. С. 87.

щик. — Это Ахмет-хан! Ахмет-хан… — *раздалось* между солдатами… — Прочь, грубиян! — *вскричал* Султан-Ахмет-хан по-русски… — Я русский генерал! — Русский изменник! — *зашумели* множество голосов. … — Только в ад пойду я с такими проводниками — сказал Ахмет-хан *с презрительной улыбкою*…»[8]. В поэтике романтической прозы все средства еще направлены на эмоциональное воздействие на читателя.

Пушкин в своей прозе относительно редко употребляет выражения эмоциональности. Его герои могут быть крайне эмоциональны, однако «авторский» текст отличается характерной для Пушкина лаконичностью. Соответственно, типичная черта диалога — в авторских ремарках — протокольность, употребление нейтральных глаголов речи или безглагольность. Примеры, взятые Н. Д. Светозаровой из «Пиковой дамы», выступают в прозе Пушкина как маркированные. Отчасти их малое количество объясняется относительно скромным местом, которое вообще занимает диалог в прозе Пушкина. В этой связи стоит отметить, что в стихотворном повествовании у Пушкина (правда, не в «Евгении Онегине») встречается относительно больше авторских ремарок. Так, в «Руслане и Людмиле»[9] находим: «Кто ж вызовется, дети, други?.. / “Я!” — молвил *горестный* жених. / “Я! я!” — *воскликнули* с Рогдаем / Фарлаф и *радостный* Ратмир»; «*Вздохнув с улыбкою печальной*, / Старик в ответ: “Любезный сын, / Уж я забыл отчизны дальной / Угрюмый край”»; «Я *с трепетом* открылся ей, / Сказал: люблю тебя, Наина. / Но робкой горести моей / Наина с гордостью внимала, / Лишь прелести свои любя, / И *равнодушно* отвечала: / “Пастух, я не люблю тебя!”»; «Но дева скрылась от меня, / Примолвя *с видом равнодушным*: / “Герой, я не люблю тебя!”»; «*Могильным голосом* урод / *Бормочет* мне любви признанье. / Вообрази мое страданье! / Я трепетал, потупя взор; / Она *сквозь кашель* продолжала / Тяжелый, страстный разговор: / … “Так, сердце я теперь узнала; / Я вижу, верный друг, оно / Для нежной страсти рождено”». Эти примеры из Песни первой показывают, что иногда, уже на раннем (еще романтическом) этапе творчества, Пушкин передает нюансы ПР, предвосхищая приемы психологического реализма.

Гоголь в самом деле редко употребляет специальные обозначения особенностей речи, тона и голоса, подавляющее большинство диалогов в его произведениях ведется с указанием только нейтральных глаголов речи или в безглагольном виде. Если они и встречаются, то в самом ограниченном наборе. Так, майор Ковалев, что естественно в связи с его общей характеристикой и сюжетом повести «Нос», пребывает в постоянном волнении и смущении и соответственно чаще всего говорит восклицаниями, причем преобладают глаголы крика. Тем не менее в главе III «Мертвых душ» встречаем весьма интересное для нас высказывание: «Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился. Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения. Француз или немец век не смекнет и не поймет всех его особенностей и различий; он почти тем же голосом и тем же языком станет говорить и с миллион-

[8] *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения. М., 1981. Т. 2. С. 15..
[9] *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Л., 1977. Т. IV. С. 7–80.

щиком, и с мелким табачным торгашом, хотя, конечно, в душе поподличает в меру перед первым»[10].

Специально рассматривать произведения Толстого мы не будем. Н. Д. Светозарова приводит несколько (11) примеров из его творчества, которые показывают разнообразие и тонкость в передаче и комментировании речи персонажей. На основании этих примеров и даже беглого просмотра «Анны Карениной» и других произведений Толстого начиная с «Детства» можно смело утверждать, что, хотя для характеристики героев и их поведения употребляются по преимуществу визуальные данные (типа: «взгляд ее ясно выразил…», «выражение его лица как бы говорило…»), часто встречаются и особые авторские ремарки в сочетании с особенностями произношения, указанными графическими средствами (как, например, картавость Денисова в «Войне и мире»). Толстой, хотя и в несколько ином плане, чем Достоевский, в такой же мере мастер улавливать и воссоздавать нюансы голоса и интонации, либо «от автора», либо через точку зрения (восприятие) чуткого к нюансам речи персонажа.

В центре нашего внимания находится Лермонтов. Приведем и обсудим примеры из его произведений. Уже раннему творчеству Лермонтова свойственна тщательная передача особенностей речи героев. Примечательно, что в драмах, в авторских ремарках, он регулярно указывает (желаемый) тон или вообще некую особенность произнесения и дикции. Например, в драме «Странный человек»[11] помимо указаний типа «тихо», «громко», «про себя» встречаем и более тонкие ремарки, требующие особенной интерпретации текста в исполнении актера: «задумчиво»; «в продолжение этой речи он менялся в лице и голос его дрожал»; «насмешливо»; «с живостью»; «громко и скоро»; «с досадой»; «принужденно»; «горько»; «холодно»; «гордо». В более позднем «Маскараде» находим: «насмешливо»; «сквозь зубы»; «с притворным участием»; «переменив тон»; «лукаво»; «горько»; «в бешенстве»; «решительно»; «слабым голосом»; «смущенно» и др. Здесь надо отметить, что сама ПР изобилует вопросительными и восклицательными знаками, часты многоточия. Эта небольшая выборка дает ясное представление о чуткости молодого Лермонтова к нюансам говорения, голоса, тона и интонации, о требуемом звучании в актерском исполнении.

Прежде чем перейти к обзору прозы Лермонтова, заметим, что в его лирике — с сюжетным компонентом — можно встретить обозначения признаков тона и особенно голоса. Упомянем здесь как самый разительный пример балладу «Тамара» (1841), в которой центральную сюжетную роль играет именно голос: «И слышался голос Тамары: / Он весь был желанье и страсть, / В нем были всесильные чары, / Была непонятная власть. // На голос невидимой пери / Шел воин, купец и пастух / … / И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал»[12].

В незаконченном романе «Вадим» (1833)[13] часто встречаются разные указания на особенности голоса и произношения в диалогах, как в авторских ремарках, так и в воспроизведении речи (в виде не только краевых знаков пре-

[10] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 47.

[11] Все цитаты даются по: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1961–1962. Т. 3. С. 254–346.

[12] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 1. С. 535–536.

[13] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 4. С. 7–163.

пинания, но и многоточия). В общем эти указания связываются с характеристикой персонажей и сюжетных движений, которые в значительной мере определяются главными признаками романтической прозы, именно «готической», «неистовой» ее разновидности, идущей от Марлинского[14]. Это относится в равной степени и к повествователю, и к героям. Примеры чаще всего не отличаются тонкостью и достаточно предсказуемы («воскликнуть», «дрожащим голосом»), однако их немало и они бывают довольно оригинальны: «— Знаешь ли ты их? — повторил он *таким голосом*, *который заставил ее содрогнуться*»; «— Благодарность! — продолжал он *с горьким смехом*»; «— Я твой брат! — *воскликнул* он *вне себя*. … — Я твой брат! — повторил он *дрожащим*, *страшным голосом*». Но герой говорит и негромко: «Кровь кинулась Вадиму в голову, он *шепотом* повторил роковую клятву…»; «— Брат! — сказал кто-то *очень тихо*. Вадим затрепетал… — Все понимаю, — *воскликнул* он, прочитавши в ее взоре ужасное беспокойство. — Точно? — отвечала Ольга *изменившимся голосом*. — Точно? Я пришла тебя обрадовать, друг мой!» Дальше герои говорят «с гордостью», «с важностью», «равнодушно», или «бормочут» «недовольно», «сквозь зубы».

В особенно напряженных сценах указания быстро следуют друг за другом, группируются в скоплениях: «[Ольга] молвила *прерывающимся голосом*: — Чего ты от меня еще хочешь… … — Ты боишься меня… — он *дико засмеялся* и подошел ближе. … — Боже! — *прошептала*, *вздрогнув*, несчастная девушка … — Послушай! — сказал Вадим, приподняв сестру … и *стараясь смягчить голос*, продолжал: — Послушай! …». При этом постоянная повышенная эмоциональность (хотя бы и сдержанная) главного героя передается — помимо употребления восклицательных знаков — и посредством многоточий, которые изобилуют в его ПР (как внутренней, так и внешней).

В романе «Княгиня Лиговская» (1836)[15], тоже неоконченном, во многом примыкающем к светской повести, главный герой Жорж Печорин уже иной, в психологическом и поведенческом планах он более реалистичен. В диалогах обозначения особенностей его речи и голоса способствуют его характеристике как самоуверенного светского молодого человека, уже с оттенками «скучающего» типа:

«— А позвольте спросить, — возразил Жорж, *зевая*»; «Жорж важно встал и *поклонился с насмешливой улыбкой*: — Варвара Александровна…»; «— Ты судишь очень здраво для твоих лет! — отвечал ей брат и *зевнул*…»; «— Этот чиновник так был неловок, что разбил ее, — продолжал Жорж *холодно*»; «— Извольте говорить, — отвечал он *небрежно*, — только не здесь, на морозе»; «— …вы начали очень остроумно, прибавил он, *насмешливо поклонившись*». Последние три примера встречаются в сцене ссоры Печорина с молодым чиновником Красинским. В характеристику последнего как раз входят контрастирующие элементы: «— Милостивый государь, — *голос* чиновника *дрожал от ярости*, жилы на лбу его надулись и губы побледнели, — милостивый государь!.. вы меня обидели! вы меня оскорбили смертельно», и дальше: «Милостивый государь! — отвечал он, *задыхаясь*…». В дальнейшем те же черты проявятся и у Печорина, при небольшом количестве диалога вообще: «— Я не знаю никого,

[14] Ср. Эйхенбаум [1924] 1967: 128.
[15] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 4. С. 164–257.

кто бы нуждался в моем ободрении!.. — отвечал Печорин *небрежно*»; «— Княгиня, — отвечал Печорин *сухо*, — я прежде имел глупость думать, что можно понимать женское сердце».

В разговоре с нелюбимой женщиной в ремарках отражены светские отношения и светская среда: «Он наклонился и *с притворной нежностью шепнул* ей на ухо: — Одну тайну вашего сердца вы мне давно уже поверили, ужели другая важнее первой? … *Приняв тотчас сериозный*, *печальный вид*, она отвечала *с расстановкою*: — Вы мне напоминаете вещи, об которых я хочу забыть. — Но еще не забыли? — сказал он *с нежностью*. — О, не продолжайте, я ничему не поверю более, вы мне дали такой урок… — Я? — В этом „я“ было *больше удивления*, *чем в пяти восклицательных знаках*, *поставленных рядом*. Потом Печорин задумался».

Образ Печорина в «Герое нашего времени» (1839–1841)[16] во многом отличается от его предшественника в «Княгине Лиговской». В романе (сам Лермонтов отказывается от этого обозначения) выступают различные повествователи, но в каждой части обнаруживается немало интересных случаев, в которых дается особая характеристика речи героев. Четыре из них приводятся в книге Н. Д. Светозаровой — из разных частей «Героя нашего времени» (с. 44, 66, 98, 113–114).

В первой новелле романа «Бэла» передается разговор, подслушанный Максимом Максимычем. Обнаруживается условность его рассказа, в значительной мере обработанного авторской рукой. Путешествующий (весьма близкий к автору, даже во многом совпадающий с автором Лермонтовым) тут явно редактирует повествование: следующие авторские ремарки с трудом могут приписываться спонтанному, устному рассказу Максим Максимыча: «— Йок, не хочу, — отвечал *равнодушно* Казбич. … — Послушай, Казбич, — говорил, *ласкаясь к нему*, Азамат, — ты добрый человек… — Я умру, Казбич, если ты мне не продашь его! — сказал Азамат *дрожащим голосом*. … В ответ на его слезы послышалось *что-то вроде смеха*. — Послушай! — сказал *твердым голосом* Азамат…». После песни Казбича диалог продолжается: «Наконец Казбич *нетерпеливо* прервал его: — Поди прочь, безумный мальчишка!»; «… — Меня! — *крикнул* Азамат *в бешенстве*…». Напряженный разговор между Азаматом и Казбичем продолжается с одинаковой эмоциональностью: «— Согласен, — *прошептал* Азамат, бледный как смерть. — Когда же?» Когда Казбич замечает кражу его коня: «— Моя лошадь!.. лошадь! — сказал он, *весь дрожа*. … — Нет, урус ямян, яман! — *заревел* он…».

В главе «Максим Максимыч» эмоции штабс-капитана по поводу встречи с Печориным, сперва отрадной, но кончившейся горьким разочарованием, резко меняются, что сопровождается серией характерных авторских ремарок: «— Что ты? что ты? Печорин?.. Ах, боже мой!.. … *воскликнул* Максим Максимыч, дернув меня за рукав»; «— Ведь сейчас прибежит!.. — сказал мне Максим Максимыч *с торжествующим видом*»; «А… ты?.. а вы?.. — *пробормотал* со слезами на глазах старик… — сколько лет… сколько дней… да куда это?..»; «— Забыть! — *проворчал* он, — я-то не забыл ничего»; «— Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. — *кричал* вслед Максим Максимыч»; «Да, — сказал он наконец, *стараясь принять равнодушный вид*, хотя слеза досады по временам сверкала на его ресницах…».

[16] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 4. С. 275–474.

В главе «Максим Максимыч» уже выступает сам Печорин после опосредованного знакомства с ним через рассказ Максима Максимыча. Налицо несколько моментов, когда его характерная манера речи комментируется путешественником. На вопрос Максима Максимыча, «что он поделывал»: «— Скучал! — отвечал Печорин, *улыбаясь*»; «— Да, помню! — сказал [Печорин], почти тотчас *принужденно зевнув*».

В новелле «Тамань» ремарки в общем не отличаются частотой или оригинальностью (указания на степень громкости, крик, жалобный голос), однако стоит отметить, что уже тут обнаруживается элемент «театральности», «деланности», играющий большую роль в поведении Печорина (и других персонажей) во всем романе. Притом важно, что в дальнейшем мы имеем дело с особым случаем «авто-ремарок», результатом самонаблюдения и памяти. Отчасти эти ремарки визуальные, но они легко интерпретируются как относящиеся к тону, голосу: «— И тут я *очень важно* пересказал все, что видел… — А если б я, например, вздумал донести коменданту? — и тут *я сделал очень серьезную*, *даже строгую мину*».

В центральной части книги, главе «Княжна Мери», находим целый ряд случаев, в которых отмечается театральность речи самого Печорина и отчасти его соперника Грушницкого (ср. о проявлениях «театральности» в работе: Светозарова 2000: 111–112). Различие между этими персонажами состоит в том, что Грушницкий принимает игру всерьез или не сознается в ней, зато Печорин действует вполне сознательно и знает, что игра — это игра. Приведем примеры: «Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля и *громко* отвечал мне *по-французски*: — Mon cher, je hais les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoutante».

«— Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади, — сказал Грушницкий *с негодованием*. — Mon cher, — отвечал я ему, *стараясь подделаться под его тон*, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule». Когда Мери поднимает стакан Грушницкого: «— Ты видел? — сказал он, крепко пожимая мне руку, — это просто ангел! — Отчего? — спросил я *с видом чистейшего простодушия*». Иногда Печорин проявляет (настоящий?) энтузиазм: «— Завязка есть! — *закричал я в восхищении*, — об развязке этой комедии мы похлопочем». Здесь еще более явно выражается всепроникающая «театральность» Печорина, не только в сфере поведения, но и в обращении к другим героям и в сюжетах, которые он строит. Оттенок скуки — ключевой мотив в характеристике Печорина: «— Самый приятный дом для меня теперь мой, — сказал я, *зевая*, и встал, чтоб идти».

Контраст (одновременно — конфликт) с Мери намечается в противоположных особенностях говорения: «[Мери] *задыхалась*, глаза ее помутились, *полураскрытые губки* едва могли *прошептать* необходимое: Merci, monsieur. После нескольких минут молчания я сказал ей, *приняв самый покорный вид*…». Но и княжне Мери не совсем чужд элемент актерства, хотя бы и достаточно прозрачного: «— Вы странный человек! — сказала она потом, подняв на меня бархатные глаза и *принужденно засмеявшись*». Продолжается элемент театральности в речах главных персонажей: «…[Грушницкий] крепко пожал мне руку и сказал *трагическим голосом*: — Благодарю тебя, Печорин… Ты понимаешь меня?.. … Послушай, — сказал Грушницкий *очень важно*, — пожалуйста, не

подшучивай над моей любовью, если хочешь остаться моим приятелем… Видишь, я ее люблю до безумия…». Здесь опять многоточие передает напряжение (настоящее или напускное) в речи героя.

Примечательно скопление ремарок, комментирующих слова княжны Мери в последних сценах. Это обусловливается дальнейшим повышением эмоциональности в связи с кульминацией «любовного поединка» между Печориным и Мери, который вскоре разрешится. Стоит привести диалог почти полностью: «Мне дурно! — проговорила она *слабым голосом*. … Или вы меня презираете, или очень любите! — сказала она наконец *голосом*, *в котором были слезы*. — Может быть, вы хотите посмеяться надо мной, возмутить мою душу и потом оставить… Это было бы так подло, так низко, что одно предположение… О нет! не правда ли, — прибавила она *голосом нежной доверенности*, — не правда ли, во мне нет ничего такого, что бы исключало уважение? Ваш дерзкий поступок… я должна, я должна вам его простить, потому что позволила… Отвечайте, говорите же, я хочу слышать ваш голос!.. — *В последних словах* было такое женское нетерпение, что я невольно улыбнулся; к счастию, начинало смеркаться… Я ничего не отвечал. — Вы молчите? — продолжала она, — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?.. Я молчал… — Хотите ли этого? — продолжала она, *быстро обратясь ко мне… В решительности* ее взора и *голоса* было что-то страшное… — Зачем? — отвечал я, *пожав плечами*».

Можно отметить, что в речи Мери многоточие передает недоговоренность, оборванную, прерывистую речь.

Самоконтроль Печорина еще раз проявляется в его обращении к Грушницкому: «Я подошел к нему и сказал *медленно и внятно*… — Прошу вас, — продолжал я *тем же тоном*…».

В сцене дуэли Печорина и Грушницкого, кульминационной в романе Лермонтова, напряженная ситуация сказывается в особенностях речи участвующих, причем поведение Печорина опять показывает его самоконтроль и хладнокровие — в отличие от (непритворной, думается) эмоциональности Грушницкого. Тут и другие присутствующие говорят особым тоном, голосом: «— Мы давно уж вас ожидаем, — сказал драгунский капитан *с иронической улыбкой*… — Господа, это становится скучно! — сказал я им *громко*… — Становитесь! — повторил Иван Игнатьич *пискливым голосом*... — Ты дурак! — сказал он Грушницкому *довольно громко*, — ничего не понимаешь! … — Берегитесь! *закричал* я ему, — не падайте заранее; это дурная примета… — Решетка! — *закричал* Грушницкий *поспешно*, *как человек*, *которого вдруг разбудил дружеский толчок*». В этом последнем примере находим весьма редкую характеристику речи через сравнение, кстати говоря, довольно оригинальное, именно в своей обыденности, прозаичности (о сравнении как средстве речевой характеристики см. работу Светозарова 2000: 19–20).

Напряженный, но и театральный диалог продолжается: «— Пора! — *шепнул* мне доктор, дергая за рукав». … — Не могу, — сказал он *глухим голосом* … — Не бойся, прибавил [капитан], хитро взглянув на Грушницкого, — все вздор на свете!.. Натура — дура, судьба — индейка, а жизнь — копейка! — После *этой трагической фразы*, *сказанной с приличной важностью*, он отошел на свое место. …Следующие слова я *произнес нарочно с расстановкой*, *громко и внятно*, *как произносят смертный приговор*:

— Доктор, эти господа, вероятно второпях, забыли положить пулю в мой пистолет, прошу вас зарядить его снова, и хорошенько! — Не может быть! — *кричал* капитан…». Здесь Печорин комментирует свою собственную дикцию, опять в виде сравнения, на этот раз не обыденного, а весьма романтического и многозначительного.

«Княжна Мери» завершается сценой визита Печорина к Мери и ее матери. Эта сцена опять проникнута напряженностью крайне неловкой ситуации: «[Княгиня] начала так, *прерывистым голосом*: — Послушайте, мсье Печорин! я думаю, что вы благородный человек. … Она заплакала. — Княгиня, — сказал я, мне невозможно отвечать вам, позвольте мне поговорить с вашей дочерью наедине… — Никогда! — *воскликнула* она, встав со стула в сильном волнении». В заключительном диалоге Мери и Печорина встречаем ремарку, характерную для поведения обоих в этой драматической ситуации: «— Боже мой! — произнесла она *едва внятно*. … — Итак, вы сами видите, — сказал я *сколько мог твердым голосом и с принужденной усмешкою*, — вы сами видите, что я не могу на вас жениться…».

В заключающей книгу новелле «Фаталист» специальные обозначения манеры речи встречаются относительно редко, но имеется одно скопление ремарок — в драматической сцене пари передаются особенности речи разных участников: «— Господа! — сказал [Вулич] (*голос его был спокоен*, *хотя тоном ниже обыкновенного*). — Господа! к чему пустые споры… — Предлагаю пари, — сказал я шутя. — Какое? — Утверждаю, что нет предопределения, — сказал я, высыпая на стол десятка два червонцев… — Держу, — отвечал Вулич *глухим голосом*. … — Господа, — сказал он *медленно*, освобождая свои руки, — кому угодно заплатить за меня двадцать червонцев? … — Вы ныне умрете! — сказал я ему. Он быстро ко мне обернулся, но отвечал *медленно и спокойно*: — Может быть, да, может быть, нет…».

Дальше диалоги, хотя они происходят в обостренных ситуациях, передаются посредством нейтральных глаголов речи, без особых ремарок насчет манеры произнесения.

Примерно в той же мере обнаруживается концентрация ремарок в последнем прозаическом произведении Лермонтова, фрагменте «Штосс» («Отрывок: у графа В… был музыкальный вечер»[17]). В основном особенности ПР связаны с характеристикой героя, Лугина, который изображается как беспокойный, несчастный, недовольный человек, терзавшийся «голосом», который он слышит все время. Голос говорит ему: «В Столярном переулке, у Кокушкиного моста, дом титулярного советника Штосса, квартира двадцать семь». Примечателен комментарий самого Лугина в светском разговоре с знакомой Минской: «И *так шибко*, *шибко — точно торопится*… Несносно!.. … *голос звонкий*, *резкий*, *дишкант*».

Во время поисков названного адреса особенности речи Лугина, взволнованного, нетерпеливого, и его неучтивых собеседников уточняются: «— Где Столярный переулок? — спросил он *нерешительным голосом* у порожнего извозчика… — Эй, дворник, — *закричал* Лугин. Дворник что-то *проворчал сквозь зубы*. — Чей это дом? — Продан! — отвечал *грубо* дворник. — Да чей он был? — Чей? Кифейкина, купца. — Не может быть, Штосса! — *вскрикнул* невольно Лугин».

[17] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 4. С. 480–500.

Встреча с таинственным стариком в доме в Столярном переулке также описывается с помощью ремарок, передающих душевное состояние Лугина: «— Кто там? — *вскрикнул* он. … — Кто это? — повторил он *слабым голосом*. … — Что вам надобно? — сказал Лугин *с храбростью отчаяния*. Под халатом *вздохнуло*. — Это несносно! — сказал Лугин *задыхающим голосом*. … — Не угодно ли, я вам промечу штосс? — сказал старичок. Лугин взял перед ним лежавшую колоду карт и отвечал *насмешливым тоном* … — Еще талью! — сказал *с досадою* Лугин. Оно покачало головою. — Что же это значит? — В середу, — сказал старичок. — А! в середу! — *вскрикнул в бешенстве* Лугин». Последняя ремарка отрывка «Штосс» относится как раз к ключевому каламбуру: «— Что-с? — проговорил неизвестный, *насмешливо улыбаясь*».

Таким образом, как и на всех уровнях повествовательных структур, в прозе Лермонтова намечается сложное сочетание двух стихий, которые условно можно назвать романтизмом и реализмом — даже в таких, кажется, простых приемах, как обозначения характеристик прямой речи персонажей. Притом первый проявляется преимущественно в высоко-эмоциональных, второй — в точных, лаконичных авторских ремарках.

Надеемся, что данные, представленные в этой работе, хотя слишком пространные и далеко не полные, тем не менее могут послужить скромным дополнением к основополагающей и вдохновляющей книге Н. Д. Светозаровой.

Литература

Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. М., 1981.
Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1968.
Карамзин Н. М. Сочинения: в 2 т. Л., 1984.
Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1961–1962.
Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Л., 1977.
Светозарова Н. Д. Интонация в художественном тексте. Л., 2000.
Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений (Юбилейное издание): в 90 т. М.; Л., 1929–1964.
Успенский Б. А. Поэтика композиции // Семиотика искусства. М., 1995. С. 65–79.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.
Эйхенбаум Б. М. Лермонтов [1924]. München, 1967.

Eric de Haard

ON THE REPRESENTATION OF DIRECT DISCOURSE IN THE ARTISTIC TEXT (M. Iu. LERMONTOV)

In her book *Intonation in the Artistic Text* N. D. Svetozarova presented an impressive quantity of material, as well as a refined categorization of this extremely interesting aspect of the artistic text — the occurrence and the specific forms of representation of features of into-

nation, tone, manner of speaking of literary characters. Thus her book has become an important contribution to contemporary narratology as well, especially with regard to the problem of the relationship between the narrator's discourse and the discourse of literary characters. In her book the author also discusses the frequency and functions of this phenomenon in the works of different authors and in different literary periods. The present article aims to add to the findings of N. D. Svetozarova; a brief outline is given of the occurrence and roles of this phenomenon in the period 1790–1840. Special attention is given to Lermontov.