**САНКТ-ПЕТЕРБУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Филологический факультет**

**Кафедра русского языка как иностранного и методики его преподавания**

**Ли Юйчань**

**Несобственно-прямая речь и несобственно-авторское повествование в рассказах Ю. Казакова в аспекте нарратологии**

Выпускная квалификационная работа магистра лингвистики

Научный руководитель:

к.ф.н, доц. Т. Ф. Куприянова

|  |  |
| --- | --- |
|

|  |
| --- |
|  |

 |

Санкт-Петербург

2017

[Введение 3](#_Toc481494560)

[ГЛАВА ПЕРВАЯ. Основные проблемы изучения НПР и НАП 8](#_Toc481494561)

[1.1. Общетеоретические основы нарратологии 8](#_Toc481494562)

[2.2. История изучения несобственно-прямой речи и несобственно-авторского повествования в России и за рубежом 16](#_Toc481494563)

[1.3.Типология НПР и НАП в художественном тексте 22](#_Toc481494564)

[1.3.1. Типы НПР 22](#_Toc481494565)

[1.3.2. Типы НАП 28](#_Toc481494566)

[1.3.3. Основные критерия НПР и НАП 33](#_Toc481494567)

[1.4 Функции НПР и НАП 36](#_Toc481494568)

[1.4.1 Завуалированность и двутекстность как способы оживления авторского повествования 36](#_Toc481494569)

[1.4.2. Речевая и психологическая характеристика персонажа 39](#_Toc481494570)

[Вывод 42](#_Toc481494571)

[Глава ВТОРАЯ. Структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в рассказах «Двое в декабре», «Ночлег», «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди». 45](#_Toc481494572)

[2.1. Структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в рассказах «Двое в декабре», «Ночлег». 45](#_Toc481494573)

[2.1.1. Специфика точки зрения в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег». 45](#_Toc481494574)

[2.1.2. Типы и особенности НПР в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег» 50](#_Toc481494575)

[2.2.3. Функции НАП и НПР в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег». 56](#_Toc481494576)

[2.2.1. Специфика образа нарратора и точки зрения в рассказах «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди» как основа использования НПР и НАП. 57](#_Toc481494577)

[2.2.2. Специфика проявления НПР и НАП в предъявлении в текстах рассказов одного из главных понятий нарративности - события. 61](#_Toc481494578)

[2.2.3. Специфики НПР и НАП в рассказах «Арктур – гончий пес» 65](#_Toc481494579)

[2.2.4. Специфики НПР и НАП в рассказе «Тэдди». 71](#_Toc481494580)

[2.2.5. Функции НПР и НАП в рассказах «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди». 78](#_Toc481494581)

[Выводы 80](#_Toc481494582)

[Заключение 82](#_Toc481494583)

[Список литературы 84](#_Toc481494584)

Введение

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена специфике чужой речи в рассказах Ю. Казакова, в частности – несобственно-прямой речи (далее НПР) и несобственно-авторскому повествованию (далее НАП).

НПР, которая представляет собой соединение речи нарратора и персонажа, является одним из способов передачи чужой речи в нарративе. Специфика НПР заключается в том, что повествование ведется от лица нарратора, но «общее содержание высказывания, его модальность, подбор лексики, словоупотребление, временной план переносятся в субъектное поле речи и мышления героя» [Шведова 1952:118]. НПР – это «речь повествователя, пронизанная вместе с тем лексикой, семантикой, синтаксическими конструкциями речи персонажа – источника информации, его интонациями, чувствами, мыслями» [Энциклопедический словарь 2005:185-186].

Чужая речь имеет долгую научную традицию исследования, уже в античности философы обратили внимание на данный языковой феномен. Понятие «чужая речь» впервые появилось в трактате «Государство» Платона, где авторуказывает на чередование речи персонажей и речи нарратора в «Илиаде», когда «поэт (Гомер) и не старается направить нашу мысль в иную сторону, изображая, будто здесь говорит кто-то другой, а не он сам. А после этого он говорит так, будто он и есть сам Хрис» [Платон 2007:189]. Платон относит чужие речи к повествованию: «когда он (Гомер) приводит чужие речи, и когда в промежутках между ними выступает от своего лица, это все равно будет повествование» [Платон 2007:190].

В русскую литературу как прием НПР вошла в девятнадцатом веке. Изучение НПР со стороны лингвистики связывают с работой швейцарского лингвиста Ш. Балли, когда этот ученый впервые обнаружил в НПР не явление языка, а новый способ восприятия и воспроизведения чужого высказывания.

Ученый считал НПР разновидностью косвенной речи, но впервые указал, что НПР – это новый способ восприятия и воспроизведения чужого высказывания.

В отечественной лингвистике фундаментальные разработки в области НПР принадлежат Е. В. Падучевой. По мнению исследователя, в НПР право на повествование передается персонажу. Синтаксическими указателями на НПР Е.С. Падучева считает вопрос, обращение, относящиеся к персонажу, а не к повествователю. С точки зрения Е. В. Падучевой, НПР является средством выражения полифонии, выражения способности человеком переживать эмоциональные чувства собеседника**,** а также средством выражения иронии и позволяет охарактеризовать персонаж «изнутри» [Падучева 1996: 337].

Стилистические возможности НПР, способы проявления в ней смысла произведения изучались многими учеными, но актуальным при анализе НПР остается вопрос о субъекте НПР, который является одним из основных в изучении НПР на современном этапе. Изучаются также другие ключевые вопросы, так как в НПР, о которой говорится, что можно установить «необозримо большое количество типов» НПР, так как присутствие формирующих НПР текстов нарратора и текстов персонажа «сильно варьируется» [Шмид 2008:214]. С точки зрения семантики характерным для НПР, по мнению М. Бахтина, является столкновение, интерференция «своих акцентов» с «акцентами чужого слова» [Бахтин 1979:219]. При этом в художественном тексте диалог может быть оформлен в виде имплицитных реплик персонажей, представленных в авторской речи.

НПР как сложная синтаксическая структура соединяет в себе конструкцию прямой речи и косвенной речи; высказывание строится таким образом, что оно представляется производящимсяот лица нарратора, не маркируется ни знаками препинаниями, ни вводящими словами. С точки зрения семантики НПР – это передача текста персонажей нарратором, пронизанная лексикой, интонацией и оценкой персонажей.

Применительно к явлению НАП ситуация сложнее. В русской лингвистике фундаментальная работа в сфере НАП принадлежит Н.А Кожевниковой. Данный термин, выдвинутый этим исследователем в 1971 г., получил такое определение: «НАП оформляется, прежде всего, специфическими лексическими средствами - жаргонными, просторечными, диалектными и т. п. В нем может сохраняться книжный строй авторской фразы. Фрагменты текста отражают словоупотребление героя в виде отдельных вкраплений, замаскированных цитат, но слова персонажа, его оценки не вычленяются из авторской фразы» [Кожевнкова 1971: 103, 105]. Необходимо отметить, что в определенииНАП отсутствует единое понимание; данный языковой феномен определяется исследователями по-разному: В. К. Фаворин выделяет его как «эмбриональную, зачаточную форму несобственной речи» [Фаворин 1950, 352]; Е. А. Падучева,отличая свободный косвенный дискурс от смежных явлений, называет данное явление «цитированием» [Падучева 1996, 354]. Н.А. Кожевникова в своей работе обосновывает ту мысль, что НПР и НАП – это два разных феномена: «Они принципиально отличаются друг от друга закрепленностью за разными конструктивными элементами произведения. НПР– прием передачи речи героев, НАП – способ описания и повествования. В чистом своем виде они имеют разную – конструктивную, не стилистическую соотнесенность» [Кожевнкова 1971: 105]. А многие исследователи изучают НАП в рамках НПР и рассматривают его как одну из разновидностей НАП.

Материал по исследованию НАП далеко не так богат, как по НПР. В словаряхлингвистических и литературных терминов вообще отсутствует статья о данном понятии. Можно сказать, что многие вопросы по поводу формулировки и функционирования НАП до сих пор остались не полностью решенными.

В рассказах Ю. Казакова - обилие разных форм повествования. Весь «Ночлег» состоит из полилога; «Во сне ты горько плакал» можно рассматривать как душевный монолог отца; в рассказах «Арктур – гончий пес» и «Тедди» употребление НПР и НАП позволяет нарратору ярче представить восприятие мира с точки зрения необычных героев. Существующие исследования произведений Ю. Казакова касались, главным образом, рассмотрения эстетического, жанрового своеобразия, стилистической организации прозы. Текст нарратора и персонажей, как один из значительных составляющих элементов, до сих пор не была рассмотрена при лингвистическом анализе указанных произведений.

**Актуальность** выбора тема диссертации: 1) НПР и НАП широко используются в современных художественных произведениях; 2) единое понимание НАП в современной лингвистике отсутствует; 3) для иноязычных читателей трудно воспринять текст при наличии в нем НПР и НАП, и трудновыделить в повествовании текст нарратора и персонажей.

**Новизна работы** заключается в том, что в работе впервые осуществляется описание специфики текстовой интерференции, функциональных, синтаксических особенностей НПР и НАП в произведениях Ю. Казакова.

**Объект** исследования - НПР и НАП как текстовая интерференция.

**Предметом**данного исследования **являются** структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в рассказахЮ. Казакова.

**Цель**данной работы состоит в выявлении и описании структурных, стилистических и функциональных особенностей НПР и НАП, в выделении признаков, указывающих в этих видах повествования в рассказах Ю. Казакова на голос персонажа.

Из поставленной цели вытекают следующие **задачи**

1. Описать генезис и теоретическую базу исследования НПР и НАП и уточнить понятия НПР и НАП

2. Определить соотношение НПР, НАП и других форм передачи чужой речи в повествовательном тексте

3. Выделить разные типы НПР и НАП в разных типах рассказов Казакова и разработать классификацию этих типов

4. Выявить и описать разные структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в разных **типов** **рассказах** Ю. Казакова.

**Методы исследования:** метод направленной выборки, метод дискурсивного анализа, метод контекстуального анализа, метод синтаксического анализа, метод структурно-семантического анализа.

**Материалом**для исследования послужили рассказы Ю. Казакова.

**Гипотеза** работы заключается в том, что такие нарративные элементы, как нарратор, точка зрения **в**лияют на специфику НПР и НАП как разных типов повествования. Существует динамика и диалектика формы текстовой интерференции в разных видов рассказах Ю. Казакова.

**Теоретическая значимость** диссертационной работы состоит в том, что исследование позволяет раскрыть особенности НПР и НАП в художественном тексте. Результаты исследования могут способствовать дальнейшей разработке теоретических основ НПР и НАП.

**Практическая значимость** работы заключается том, что материал и результаты исследования могут быть применены в практике преподавания иностранным учащимся русского языка и анализа художественного текста, на занятиях по теории и практике художественного перевода. Так как НПР существует практически во всех современных письменных языках, на материале которых проводится обучение иностранному языку, знание специфики НПР и НАП необходимо для идентификации представленной в тексте точки зрения, интерпретации текста и для нахождения при переводе адекватных исследуемым видам повествования эквивалентов.

**Структура**диссертационного исследования обусловлена его целью и задачами. Диссертация состоит из Введения, двух глав с выводами, Заключения и списка литературы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Основные проблемы изучения НПР и НАП

1.1. Общетеоретические основы нарратологии

Нарратология – довольно новая дисциплина. Термин «нарратология» впервые былвыдвинут Ц. Тодоровым в 1969 году. Будучи молодой дисциплиной, нарратология, тем не менее, изучает повествование и коммуникацию, имеющие историю такую же долгую, как история существования человечества. Нарратология развивалась много лет. За это время теоретики нарратологии сделали серьезныетеоретические открытия. Но много вопросов остались еще не решёнными.

В «Словаре нарратологии» Джеральд Принсв словарной статье «Нарратология» представил две противоречащие одна другой точки зрения. Представителем одной является Ц. Тодоров. Он считает, что предметом нарратологии являются сущность, форма и функция нарратива, неважно какими средствами осуществляется нарратив, неважно проявляется ли он в словах, картинах или звуках. Его внимание обращено на общую природу и структуру нарратива. Представителем другой точки зрения является Ж. Женетт, который считает, что сфера нарратологии ограничивается литературно-повествовательным текстом, т.е. что она рассматривает повествовательное поведение толькоязыковыхсредств. Нарратологияне интересуется самой историей, ее предметом является повествовательный дискурс – временная длительность, модальность и залог, которые отражаются в отношениях между историей и повествовательным текстом [Принс 2003: 59].

Безусловно, повествование является одной из основных форм проявления поведения человека, оно существует во всех сферах человеческой жизни, и как способ анализа повествования нарратология принята в литературоведении, киноискусстве, театре и т.д. Но художественный текст, как искусство слова и способ освоения мира, избавившийся от ограниченных средств изображения, пользуется наибольшей свободой в выборе приема повествования. Десятки лет исследования нарратологии показали, что эта дисциплина главным образом сосредоточена на изучении художественного текста.

Нарративный художественный текст - это сложная повествовательная структура. Так, ученые выделяют в нарратологии шесть основных инстанций: реальный автор, имплицитный автор, фиктивный нарратор, фиктивный реципиент, имплицитный читатель, реальный читатель.

Под имплицитным автором в нарратологии подразумевают ''вторую личность'' или ''маску'' реального автора [Принс 2003:32], которую выводят на основании мировоззрения и системы ценностей, предъявляемых данным художественным текстом. В разных произведениях реальный автор может предстать разными имплицитными авторами**.** «По представлениям нарратологии, имплицитный автор вместе с соответствующей ему парной коммуникативной инстанцией – имплицитным читателем – ответственен за обеспечение художественной коммуникации всего литературного произведения в целом» [Ильин 1999: 46].

Фиктивный нарратор, сотворенный реальным автором, повествует сам нарративный текст. По определению «Словаря нарратологии», каждый нарративный текст имеет, по крайней мере, одного нарратора, который с фиктивным реципиентом находится на одном повествовательном уровне. В каком-то определенном произведении может сосуществовать несколько разных нарраторов, и их воздействие может быть направлено и на одного, и на нескольких фиктивных реципиентов. Хотя, «в одном случае нарратор может обладать некоторой степенью индивидуальности, а в другом – оказаться полностью ее лишенным» [Ильин 1999:73].

Соотношение между реальным автором, имплицитным автором, имплицитным нарратором и персонажами можно сформулировать так: реальный автор создает литературное произведение, в котором присутствует имплицитный автор и показывается некий изображаемый мир. В рамках изображаемого мира присутствует фиктивный нарратор и существует повествуемый мир, населенный персонажами [Белоусова 2010:15].

Повествовательный текст состоит из текста нарратора и текста персонажей. Мы используем понятие текста, а не речи, потому что «интерференция, о которой будет идти речь, ограничивается не отдельными словами или высказываниями, а касается целых текстов с их своеобразными мировоззрениями» [Шмид, 2008:188]. Уже в античное время философы заметили неоднородность повествовательного текста. Так, на разницу текста нарратора и персонажа указывал Платон, говоря, что автор «Илиады» осознанно ведет читателя к тому, что в произведении говорит не он, автор, а один из персонажей. От Платона пошло разделение на чистое повествование, которое философ назвал «диегесис» («диегезис»)**,** и повествование от лица персонажа, названное «мимесис» («мимезис»)**.**

Текст нарратора и текст персонажа имеют свои, свойственные каждому из них, признаки. Когда в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, а другие к тексту персонажа, тогда появляется текстовая интерференция. Шмид дает ейтакое определение: «текстовая интерференция – это гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диегесис (в платоновском смысле), совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора)» [Шмид, 2008: 191].

Такое явление как гибридная конструкция М. Бахтин определял как конструкцию, которая «по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин, 1975: 118]. По поводу данного явления размышляет В.Н. Волошинов. Волошинов привел отрывок из начала повести Ф.М. Достоевского «Скверный анекдот»: «*Тогда, однажды зимой, в ясный и морозный вечер, впрочем, часу уже в двенадцатом, три****чрезвычайно-почтенные мужа****сидели в****комфортной и даже роскошно******убранной****комнате в одном****прекрасном****двухэтажном доме на Петербургской стороне и занимались****солидным и превосходным****разговором* ***на весьма любопытную****тему. Эти три мужа были все трое в генеральских чинах. Сидели они вокруг маленького столика, каждый в****прекрасном****мягком кресле, и между разговором тихо и* ***комфортно****потягивали шампанское».* На основании этого фрагмента В.Н. Волошинов делает вывод, что выделенные эпитеты, в высшей степени пошлые и бледные, ничего не говорят, но каждый из них является ареной встречи и борьбы дух точек зрения, двух речей, двух интонаций. Каждая фраза входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи: в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии). Для совершенно не изученного до этого явления Волошинов предложил термин «речевая интерференция» [Волошинов 2000: 463-464].

По мнению Шмида, распространение текстовой интерференции связано с усиливающейся персонализацией повествования, т.е. с возрастающим перемещением точки зрения с нарраториального полюса на персональный [Шмид, 2008: 199]. Точка зрения – это центральная категория нарратологии. Шмид определяет ее как образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу происшествий [Шмид, 2008: 117].

Мы рассматриваем вопрос о точке зрения с опорой на самые фундаментальные работы Ф.К. Штанцеля и Ж. Женетта. Типология точек зрения Штанцеля является теоретической основой академических работ, посвященных анализу повествовательных текстов [Шмид, 2008: 108]. В 1955 году Штанцель предложил различать три типа нарративных ситуаций: аукториальная нарративная ситуация – ситуация всеведущего нарратора; нарративная ситуация от первого лица – нарратором является один из персонажей; персональная повествовательная ситуация – повествование от третьего лица с точки зрения персонажа, то есть с внутренней точки зрения（Ф.К. Штанцеля – цит. по [Женетт , 1998:203]）По поводу второй и третьей ситуации Женеттвысказывает критические замечания, указывая на то,чтоэто не разные точки зрения, ноони обе указывают на повествование с точки зрения персонажей.  По мнению Женетта, нарративная повествовательная ситуация от первого лица и персональная повествовательная ситуация выявляют только точку зрения персонажа. Единственная разница заключается в том, что во второй ситуации нарратор «является сам фокальным персонажем» [Женетт, 1998: 203], так какповествующий голос принадлежит нарратору - фокальному персонажу, а в третьей нарратор находится вне истории.

Во избежание специфических визуальных коннотаций, свойственных терминам ''взгляд'', ''поле'', ''точка зрения'', Женетт принимает термин ''фокализация''. По поводу этого понятия и М. Бал использует термин ''фокализация'' и определяет ее следующим образом**:**«фокализация – это отношение между видением и видимым, чувствуемым объектом» [Бал 1997: 142]. По определению Д. Принс**,** данному в «Словаре нарратологии», под фокализацией понимают определенную точку зрения, описывающую нарративную ситуацию, эмоциональную и идеологическую позицию, отражающую эти ситуации и события. Указывают натри типа фокализации: внешнюю, внутреннюю и нулевую. При внешней фокализации фокализатором (это субъект сознания) является нарратор; при внутренней фокализации фокализатор находится в истории, он может быть одним или многими персонажами, и тогда повествование развертывается сточки зрения персонажей, то есть нарратор через видение и восприятие персонажей представляет реальный или фиктивный мир. По поводу третьей фокализации существуют разногласия: одни нарратологи (одним из представителей является Женетт) относят повествование от всеведущего нарратора к нулевой фокализации; другие считают, что предположение о существовании повествовательного текста без той или иной точки зрения невозможно, так как не существует повествования с нулевой точкой зрения, всякое событие повествуется именно с определенной для данного текста точки зрения. Сторонники этой позицииотносят повествование от всеведущего нарратора, находящегося вне истории, к внешней фокализации [Принс 2003: 74].

Исходя из формул отношений нарратора и персонажа, выдвинутых Цветаном Тодоровым, Женетт по типам фокализации различает три типа повествования:

-нефокализованное повествование, или повествование с нулевой фокализацией, где нарратор> Персонаж: нарратор говорит больше, чем знает любой персонаж;

-повествование с внутренней фокализацией, где нарратор = персонаж:нарратор говорит только то, что знает персонаж; внутренняя фокализация может быть фиксированной (все изображается с точки зрения одного персонажа)**;** переменной (фокализация постоянно переходит с одного персонажа на другого) илимножественной (с точки зрения разных персонажей упоминается одно и то же событие много раз);

-повествование с внешней фокализацией, где нарратор *<персонаж*: нарратор лишь объективно описывает внешность и состояние персонажей, но никак ни открывает мысли персонажей [Женетт, 1998: 205].

Сразу отметим, что Женетт отождествил повествование от первого лица и повествование от третьего лица с точки зрения персонажа, отнес их к группе повествований с внутренней фокализацией, проигнорировав их отличия относительно точки зрения. Точка зрения зависит от субъекта восприятия, передающего вызываемые им впечатления. Вещи отражаются совершенно другими в глазах детей, чем в глазах взрослых. «Восприятие представляет собой психологический процесс…, на картины, которые оформляются и передаются субъектом восприятия, влияют место, где находится видимый объект, дистанция, предыдущие знания и другие моменты» [Бал 1997:142]. В истории, повествуемой разными нарраторами, каждый нарратор выражает свою точку зрения, излагая ту же историю, что и другой нарратор, со своей точки зрения. Можно сказать, сколько нарраторов – столько и точек зрения.

В качестве примера приведем один из фрагментов ''поэмы'' «Москва - Петушки» Венедикта Ерофеева. Вкниге преобладает игривое саркастическое настроение, одноименный диегетический нарратор постоянно находится в состоянии опьянения, беспрерывно высказывает свои нелепые воззрения. Слова нарратора характеризуются, с одной стороны, нелогичностью и неуемной фантазией; с другой стороны - острым сатирическим отношением к окружающему. Если мы рассматриваем поэму как повествование от третьего лица с внутренней фокализацией, то нарратор оказывается раздвоенным. Это будто две личности: нарратор, который находится в плане повествования, то есть вне повествуемой истории, и одноименно **-** герой самой истории. В этом случае трезвый голос нарратора неизбежно слышится при изложении пьяноговздора персонажа**.** Между нарратором и повествуемым объектом появляется разрыв, и соответственно - смягчается эффектабсурда. Кроме этого, нарратор часто использует один прием, когда тот или другой афоризм или известное читателям речение торжественного официального стиля, используется нарратором в несоответствующей этому стилю ситуации повествования, дополняется нарратором каким-то соответствующим характеру персонажа речением, чем достигается значительный юмористический эффект. Например: *«Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах: Денатурат — 100 г. Бархатное пиво — 200 г. Политура очищенная — 100 г»* [Ерофеев, 1990:51]. Подобные умозаключения трудно передать от третьего лица.

Повествования от первого лица и повествования от третьего лица с внутренней фокализацией отличаются не только эффектом, который достигается имив повествовании. Китайский ученый Ло Ган справедливо отмечает, что суть разницы двух данных типов повествования «состоит в дистанции между нарратором и фиктивным художественным миром» [Ло Ган, 1994, 169]. Диегетический нарратор существует в фиктивном художественном мире, как и другие персонажи, а недиегетический нарратор находитсявне этого фиктивного художественного мира. Последний является более дистантным, чем первый.

Нередко сам автор или нарратор с помощью морфологически выраженного лица регулирует свою дистанцию по отношению к повествуемой истории.  Например, в повести «Белые ночи», в которой диегетический нарратор рассказывает о себе, неизменно говоря о себе в третьем лице. С одной стороны, нарратору хочется рассказать все то, что лежит на душе;с другой стороны, он смущается неприкрыто высказать эти свои мысли. В результате он ведет повествование от третьего лица, как будто он говорит о чужой истории. По мнению Ло Гана, вследствие разных дистанций между нарратором и фиктивным миром и появляются разные мотивы повествования. Повествование от лицадиегетического нарратора,строится на его собственном жизненном опыте, осуществляется по его эмоциональной потребности. Повествование позволяет ему вернуться в прошлое и извлечь из воспоминаний новые впечатления. В этом смысле, в создании произведения участвуют как нарратор, так и самый акт повествования. В диегетическом нарраторе сосуществуют две личности: повествующий ''я''(как субъект) и повествуемый ''я''(как объект). Если повествующий «я» со своей позиции в настоящем, повествует о том, что испытал повествуемый «я» в прошлом, и повествующий голос, и повествующая точка зрения совпадают, то такое повествование можно отнести к повествованию с внешней фокализацией.

В качестве примера приведем фрагмент повести «Первая любовь» И.С. Тургенева. В части повествования о своей первой любви герой Владимир Петрович играет роль вторичного нарратора. От начала до конца повествование пронизывает спокойный, объективный тон Владимира Петровича, свойственный образованному мужчине среднего возраста дворянского рода. Когда повествующее ''я'' повествует с точки зрения повествуемого ''я'', то есть повествующее ''я'' ведет повествование через взгляд и позицию, которые в свое время имелись у повествуемого ''я'', мы также называем такой тип повествованияповествованием с внутренней фокализацией.

Типология Штанцеля и типология Женетта в процессе дальнейшего исследования дополняются и развиваются последующими исследователями.

C появлением новых техник беллетристики, в художественном тексте начинают фигурировать новые типы нарратора и более сложные способы повествования. Теперь типология фокализации должна учитывать только элементарные критерии – диегетичность нарратора и принадлежность голоса и точки зрения повествования, не претендуя на статус исчерпывающей картины исследуемого явления. Целью нашей работы не является выработка какой-то новой модели фокализации. В процессе изучения текстовой интерференции мы интересуемся только теми случаями, когда повествующий голос и повествующая точка зрения распадаются, и когда фокализация переключается: текст персонажей вторгается в текст нарратора при переключении внешней фокализации во внутреннюю или наоборот.

1.2. История изучения несобственно-прямой речи и несобственно-авторского повествования в России и за рубежом

Как мы уже отмечали, повествовательный текст разделяется на две части: текст нарратора и текст персонажа. Высказывание персонажей для нарратора является чужим текстом. Одно из определений чужого текста в книге «Марксизм и философия языка» дает В.Н. Волошинов: «Чужая речь – это речь в речи, высказывание в высказывание, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании». [Волошинов, 2000:445]. В.Н. Волошинов отмечает, что между чужой речью и передающим ее контекстом существуют сложные и напряженные динамические отношения. Предметом исследования форм передачи чужой речи должно быть динамическое взаимоотношение передаваемой ''чужой'' и передающей ''авторской'' речи. [Волошинов, 2000:449] (Тут мы ограничимся словом ''речь'', пользуясь терминологией ученых, изучающих эту проблему). «Разнообразие морфосинтаксического арсенала, которым располагают носители языков мира, делает практически невозможным создание единой типологии способов передачи речи» [Блинова, 2004:8].

В своей монографии «Нарратология и стилистика беллетристики» китайский нарратолог Шэн Дань провела анализ типологии, разработанный английским филологом Н. Пейджи. Н. Пейджи выделил восемь способов передачи чужой речи: 1. прямая речь; 2. закрытая речь – речь персонажа, содержание которой представляется нарратором обобщенным образом; 3. косвенная речь; 4. параллельная косвенная речь; 5. ''специфическая'' косвенная речь, то есть в ней максимально сохраняется окраска и специфика речей персонажа; 6. несобственно-прямая речь; 7. свободная прямая речь **-** такая форма передачи чужой речи, когдаона полностью и дословно фиксирует речь персонажей, при этом не отличается от текста нарратора, не выделяется ни графическими знаками, ни вводящими словам; 8. соскальзывание косвенной речив прямую речь [Шэн Дань 2001:272-275].

Как уже указывалось, одним из тех, кто разрабатывал теорию нарратологии и ее принципы и характеристики был французский структуралист Ж. Женетт. В книге «Фигуры» Женетт выдвинул положение о трех состояниях дискурса персонажа с точки зрения нарративной дистанции. 1. Нарративизированный, или пересказанный дискурс – это дискурс персонажа, который повествует нарратор, который напоминает то, что Н. Пейдж называет закрытой речью; 2. Транспонированный дискурс, который передается посредством косвенной речи и НПР; 3. цитатный дискурс, то есть прямая речь [Женетт, 1998:189-190].

В кандидатской диссертации «Несобственно-прямая речь в итальянском нарративе XIX-XXI вв.» Е.С. Борисова выделила четыре типа включения речи персонажа в текст: косвенная речь, НПР, прямая речь, свободная прямая речь, считая, что такая классификация являетсянаиболее удобной при выделении чужой речи в тексте. Надо отметить, что в разновидности прямой речи Е.С. Борисова включила прямую номинацию и цитирование [Борисова, 2014:7].

В статье «''Чужая речь'' в нарративе: соотношение стандартных форм» Е.А. Казанкова представила четыре типа классификации: 1. косвенная речь; 2. прямая речь; 3. несобственно-авторская речь, то есть речь автора с лексическими следами предшествующих разговоров персонажей – “несобственно-авторское повествование” (о том, является ли НАП способом передачи чужой речи, мы будем говорить в следующей главе); 4. свободный косвенный дискурс или НПР [Казанкова, 2012]. Приведенные примеры классификации способов передачи чужой речи позволяют сделать вывод, что, хотя разные ученые представили разные типологические варианты чужой речи, положение о том, что основными формами чужой речи являются прямая речь, косвенная речь и НПР не вызывает сомнений.

Прямая речь – это дословное воспроизведение нарратором речи персонажа, в котором сохраняется модальная окраска и индивидуальный стиль говорящего. Прямая речь всегда выделяется знаками препинания. Нарратор цитирует речь персонажей, имея в виду свои повествовательные цели, но «цитируется (воспроизводится) далеко не все, что реально мог бы говорить данный персонаж в данных условиях» [Казанкова, 2012]. Косвенная речь - это переработанное нарратором высказывание, которое в большей или меньшей степенисохраняет тон и стиль речи персонажа, которому принадлежит данное высказывание. Косвенная речь обычно оформляется вводящими словами, такимикак *говорить, думать* и т.д. Косвенная речь в художественном текстепередаетвысказывание персонажей через нарратора или других персонажей. Такой способ передачи чужой речи «никогда не гарантирует читателю буквальной точности в воспроизведении “реально” произнесенных слов, а главное, не дает ему ощущения такой точности» [Женетт, 1998:189].

НПР – смешанная форма прямой и косвенной речи, появившаяся в начале XIX в., a в XX в. ставшая широко распространенной. Ученые отмечают, появление НПР было связано с тем, что в языке начали происходить процессы, не находившие в прежние времена отражения в литературных текстах.Как указывает в своей работе Борисова, «развитие НПР в литературе напрямую связано с желанием писателей приблизиться к наиболее адекватному отражению речи и мыслей рефлексирующего персонажа» [Борисова, 2014:12].

Обзор разных подходов к обозначению того, что современная нарратология называет НПР, дан в работе В.Н Волошинова. Этот обзор позволяет увидеть, как по-разному, исходя не только из общих теорий поиска смысла и способов организации текста, но и из лексической и синтаксической систем разных языков формулировали ученые свое понимание НПР. Немецкий ученый Гертрауд Лерх называл это явление «в переносном смысле прямая речь». По мнению Волошинова, этот термин включает минимум теории и согласуется с русским и немецким языками, но контрастирует с французским обозначением.

Немецкий ученый А. Тоблер отмечал, что НПР – это особый способ передачи авторской речи и определял это явление как «своеобразное смешение прямой и косвенной речи». В.Н. Волошинов не принимает формулировки Тоблера, так как видит в этом «смешении» лингвистическое нарушение: проведенная по Тоблеру трансформация временных форм глагола объясняется Волошиновым как некорректная и применимая для абсолютно чистой формы прямой речи или для трансформации в косвенную речь без изменения глагольных форм произнесенной персонажем реплики. Смешение форм не создает нового шаблона для передачи включенности речи персонажа в авторскую речь.

Теодор Калепки назвал речь персонажа «завуалированной речью». «Завуалированность» предполагает нерасчленимость наложенных друг на друга пластов речи персонажа и авторской речи. По Калепки, читателю необходимо разгадывать, кто говорит: персонаж или автор, кому принадлежит данный фрагмент текста. Невыявленность принадлежности такого фрагмента текста к определенному лицу создает неопределенность этой принадлежности. Волошинов считает, что читающий понимает, кто говорит - *по смыслу*. Именно таким образом происходит в восприятии читающего определение принадлежности такого слова персонажу. По Волошинову, действительно скрытая речь персонажа существует в тексте, но это не НПР, так как в этом виде речи нет наложения персонажа на речьавтора, при том, что в НПР явно видны два лица.

По Ш. Балли, как говорится в работе В.Н. Волошинова, НПР- это разновидность классической косвенной речи. По отношению к немецкому языку во французском языке Балли называет этот вид речи «свободный косвенный стиль». Анализируя примеры этого вида речи в произведениях французских авторов, Балли указывает на то, что в этих произведениях часто трудно отделить «свободный косвенный стиль» от прямой речи, что, по мнению ученого, связано с синтаксическими и лексическими законами французского языка. В своем подходе к проблеме НПР Ш.Балли связывает лингвистические проблемы и проблемы свободного мышления, которое с точки зрения языка может быть нелогичным и приводить к нарушению лингвистических норм, имеющих определенное значение при оформлении определенных мыслительных процессов. Подобные нарушения проявляются в явлениях несобственно-прямой речи.

Противоположные философские позиции исследователей в области языка легли в основу противоположных направлений в подходах к изучению НПР. Ш. Балли является представителем сторонников структурного грамматического подхода, в центре их внимания находится грамматические признаки; представителями противоположной позиции можно считать Г. Лерха и Э. Лорка, которые изучают НПР со стилистической точки зрения.

В русском языкознании первым на явление НПР указал П. Козловский. В 1890 г. в своей работе «О сочетании предложений прямой и косвенной речи в русском языке» он затронул данное явление и охарактеризовал его как «превращение так называемой ''чужой речи'' в речь самого автора» (П. Козловский 1890 – цит. по [Ковтунова, 2010: 77]). В [Соколова 1968:280] автор указывает, что в работах 30-х годов русские исследователи стремились указать на отличия НПР от прямой и косвенной речи. Одновременно в работах ученых того времени затрагивался вопрос о взаимодействии нарратора и персонажа. Например, С.Г. Бархударов указывает, что НПР употребляется «для передачи внутренней речи героя и авторской оценки»; А.В. Алексеева пишет о «перекрещивании речевых линий автора и героя»; Л.А. Булаховский видит в НПР «фразы героев повествования с объективирующей содержательностью авторского сообщения» (С.Г. Бархударов 1935, А.В. Алексеева 1937, Л.А. Булаховский 1949 – цит. по [Соколова, 1968: 11]). Сравнив работы 40-50 годов, В. Шмид выделяет две основные концепции НПР: «1. НПР – это третий (наряду с прямой и косвенной речью), самостоятельный способ передачи слов и мыслей изображаемых персонажей; 2. Это смешение авторской речи с речью того или иного персонажа» [Шмид, 2008: 212]. В этих двух концепциях также наблюдается противоречивый подход к изучению НПР.

В начале ХХ века предметом описания нового вида нарративного повествования стало явление НАП. Начинается процесс выделения этого вида повествования, формулировка его особенностей и обозначение функционирования в текстах. Так, Л. Шпитцер называет его «заражением авторского языка языком персонажа» (Л. Шпитцер1923 – цит. по [Казанкова, 2013]). В. К. Фаворин пишет о «рассеянности эмбриональных, зачаточных форм» [Фаворин, 1950:352]. А. Андриевская пишет о «скрытых, латентных» формах НПР [Андриевская, 1967:12]. Хотя НАП уже стало распространенным приемом в современном литературном произведении, как самостоятельный феномен этот вид повествования до сих пор не получил всеобщего признания, и довольно часто он рассматривается в рамках НПР как одна из ее разновидностей.

Однако исследователи этой разновидности нарратива указывают на то, что НАП является компонентом, обогащающим смысловую палитру текста. НАП придает текстам оттенок документальности, а значит - достоверности повествования. НАП делает язык более динамичным, а содержание более концентрированным. В 1971 году термин НАП для данного явления предложила Н.А. Кожевникова и дала этому явлению четкое определение: «НАП выделятся лишь на основании специфической стилистической окраски (в связи с этим иллюзия ''голоса'' героя может быть даже отчетливее, чем в НПР) <…> НАП оформляется, прежде всего, специфическими лексическими средствами – жаргонными, просторечными, диалектными и т.д. В нем может сохраняться книжный строй авторской фразы. Фрагменты текста отражают словоупотребление героя в виде отдельных вкраплений, замаскированных цитат, но слова персонажа, его оценки не вычленяются из авторской фразы» [Кожевникова 1971: 105].

В истории исследования НАП различные авторы предлагали различные термины. Как справедливо указала Е.В. Падучева, «необычайный разнобой в терминологии отражает сложную природу явления» [Падучева 1996: 335], этот исследовательдля данного языкового явления предлагает термин «цитирование» и пишет: «цитирование (в нарративе) имеет место в том случае, если ''вкрапление'' голоса персонажа обнаруживается в высказывании, которое делается в целом от лица повествователя» [Падучева, 1996, 354].

Заметим, что при сравнении определении НПР и НАП некоторые описания НПР применимы и к НАП. Разногласия лингвистов по поводу формулировки и классификации НАП сохранились до сих пор.

1.3.Типология НПР и НАП в художественном тексте

1.3.1. Типы НПР

На нынешнем этапе лингвистических исследований нет общепринятой модели классификации типов НПР. У разных исследователей свой подход к этому вопросу. Как мы уже указывали, существует два подхода к изучению НПР: грамматический и стилистический. Из этих двух подходов родились два принципа классификации НПР: по грамматическим признакам и по стилистическим признакам. В этой части работы мы будем рассматривать типологии НПР представленных направлений.

Представителем классификации этих типов нарратологического повествованияпо грамматическим признакам можно считать В. Шмида. В. Шмид рассматривает НПР как вид текстовой интерференции. Выдвинув отличающие НПР свойства, автор дает довольно стройное определение НПР: «это отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача ТП (текста персонажа) не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)» [Шмид 2008: 214].

Этот исследовательвыделил восемь признаков для различения текста нарратора и текста персонажа: тема, оценка, лицо, время, указательные системы, языковая функция, лексика, синтаксис. На основании наличия признаков, сближающих НПР с текстом нарратора или с текстом персонажа**,**выделяетсятри типа НПР:

1. основной тип - отличается употреблением времен текста персонажа. В тексте персонажа может употребляется и настоящее время, и прошедшее время, когда время текста персонажа и время текста нарратора совпадает, оппозиция текста нарратора и текста персонажа нейтрализована;

2. второй тип – отличается употреблением прошедшего нарративного времени; прошедшее время в таком типе НПР не обозначает прошлое персонажа;

3. несобственно-прямое восприятие – нарратор передает восприятие персонажа, не облекая передачу в формы выражения, свойственные персонажу. В несобственно-прямом восприятии признаки темы и оценки заимствуются из текста персонажа, все остальные из текста нарратора [Шмид, 2008: 214-217].  Несобственно-прямое восприятие отличает отсутствие оформления этого вида реакции в обычном речевом или просто во внутреннем речевом акте (например, в форме внутреннего монолога). Но отсутствие речевого сопровождения при получении персонажем того или иного внешнего воздействия на его восприятие, не мешает персонажу, тем не менее, образно воспринимать эти внешние воздействия. Так, например, в приводимом в работе Шмида фрагменте из «Двойника» Ф.М. Достоевского присутствуют такие указания на восприятие персонажем неожиданного появления двойника, как «*прохожий****быстро****исчезал в****снежной метелице****», «пешеход…****совсем неожиданно****теперь****опять****перед ним****появился****» [*Шмид, 2008: 217]. Невыраженные в речи реакции персонажа на эти внешниевоздействия: *в темноте, в тревожной обстановке метели*- эти восприятия именно выделенными лексическими единицами указывают на внутренний ответ персонажа на указанные воздействия.

В дополнение к этому,Шмид выделяет еще две отдельные формы НПР – несобственно-прямой монолог и НПР в диегетическом повествовании. По В. Шмиду, несобственно-прямой монолог – это внутренний монолог, который передается в шаблоне НПР. В диегетическом повествовании повествующий ''я'' также может передавать текст раннего повествуемого ''я'' шаблоном НПР, но по признакам лица, времени, дейктика, языковой функции уже невозможно различить текст нарратора и персонажа, «только тема и оценка позволяют сделать вывод о говорящей инстанции» [Шмид, 2008: 219].

В своей работе «Несобственно-прямая речь в языке художественной литературы (на материале анималистической прозы) Е. Е. Беличенкопредставилаболее сложную модель. Она написала: «прием НПР реализуется в тексте на 3-х уровнях: грамматико-морфологическом, синтаксическом и лексическом. Каждая группа приемов характеризуется большим разнообразием признаков». К грамматико-морфологическому уровню Е.Е. Беличенко причислила такие признаки как «художественное время», «грамматическое время» и «коммуникативные регистры»; к синтаксическому – «синтаксическая структура», «пунктуация», «конструкции экспрессивного синтаксиса»; к лексическому – «указательные частицы», «метатекстовые элементы», «предикаты внутреннего состояния» [Беличенко, 2006:18].

К ученым, которые изучают НПР, делая акцент на стилистической составляющей этого вида нарратива, относятся М.М. Бахтин, Е.В. Падучева Н.А. Кожевникова, Л.А. Соколова.

В [Соколова, 1968:22] автор так определяет эту разновидность повествования: «Несобственно-прямая речь есть способ изложения, заключающийся в совмещении субъектных планов автора и героя». Данное определение подчеркивает двойственный характер НПР, но не ограничивает ее форму и структуру организации. Отмечая эту неоднозначность, автор отмечает, что, говоря о группах НПР, нужно проводить анализ языкового оформления этой структуры; необходимо говорить о стилистическом эффекте, производимом каждой из подгрупп; нельзя забывать о таких внешних признаках НПР как ее длительность, отчетливость границ между НПР и авторским контекстом и так далее.

Одним из основных компонентов при классификации групп НПР Л.А. Соколова считает степень взаимодействия автора и героя [Соколова, 1968:24]. Не считая корректным отмечаемый другими авторами такой аспект взаимодействия автора и персонажа, как наличие или отсутствие оценки героя автором [Соколова, там же], а также указывая, что в основе выделения НПР лежит стилистический эффект, Л.А. Соколова делит НПР на три типологических типа.

В основу первой классификации положен принцип взаимодействия нарратора и персонажа. Согласно этому принципу, НПР делится на 3 разряда: в первом разряде нарратор уступает место персонажу; нарратор с позиции внутренней фокализации описывает психологическое состояние персонажа. НПР такого типа отличается «большей или меньшей длительностью» [Соколова, 1968:25]. Можно сказать, что этот принцип почти полностью повторяет то, что Шмид называет несобственно-прямым монологом.

Второй разряд «отличается более тесным взаимодействием автора и героя <…> речь персонажа постоянно перемежается авторской и отличается меньшей продолжительностью» [Соколова, 1968:26]. В приведенных автором примерах НПР такого типа сплетается с прямой и косвенной речью, и, благодаря сочетаемости разных форм передачи чужой речи, создается эффект диалогов между нарратором и персонажем. Но в противоположность В. Шмиду, Л.А. Соколова относит к НПР и текст персонажа, который предваряется вводящим словом, маркируется эксплицитными словами речи или графическим знаком. Например: *«Потом она оправилась в свою комнату:* ***как ей там все улыбнулось****!» «И вдруг ей пришла мысль:* ***могло ли быть в каком-нибудь случае лучше для ее любимца Гриши, если б он никогда не существовал***?» [Соколова, там же].

Третий разряд называется элементом НПР, который в самом деле является НАП, о котором мы будем подробно говорить в дальнейшем.

Вторым основанием, по Соколовой, для деления НПР служит ее содержание – внутренняя речь персонажа, внешняя речь персонажа или его точка зрения. Автор отмечает, что с мыслью о том, что содержанием НПР является внутренняя речь персонажа, согласны большинство авторов, занимающихся рассмотрением этой проблемы. Что касается возможности для внешней речи – диалогической или монологической - стать содержанием НПР, то это утверждение приходится доказывать, поскольку существуют работы, в которых утверждается, что НПР не может воспроизводить кем-то уже произнесенную, чужую речь. Однако, утверждение, что «использование несобственно-прямой речи для передачи состоявшейся речи /монологической или диалогической/ не является чем-то случайным», находит подтверждение и в примерах [Соколова, там же]. Таким образом, формулируя принципы функционирования этой группы, автор делает большой акцент на внешней речиперсонажа, считая, что «внешняя речь, образцы диалогов (не воображаемых, а действительно имевших место)» [Соколова, там же] могут передаваться при помощи НПР. В примерах наблюдаются те случаи, когда внешняя речь персонажа вводится графическим знаком или вводящими словами, но речь персонажа уже в большей или меньшей степени трансформирована нарратором для разных случаев нарративных эффектов. По Шмиду, такие формы передачи текста персонажа не принадлежат к НПР. Китайский нарратолог называет их «гибридной» НПР [Шэн Дань, 2001:294].

Третьим основанием для деления НПР, по мнению Соколовой, «является указание на то, кем ведется повествование – самим автором или заменяющим его рассказчиком (образ автора)» [Соколова, 1968:34]. В нарратологии такая формулировка – автор, образ автора **-** не допускается, так как в нарратологии считается, что повествовательный текст ведется от нарратора, творцом повествовательного текста является нарратор, а автор – это тот, кто сотворил нарратора и дословно записал историю, которую рассказывает нарратор. Судя по приведенным в рассматриваемой работе примерам, можно решить, что тут «заменяющий автора рассказчик» является диегетическим нарратором. Таким образом, сутью данного разряда является диегетичность нарратора.

Термин «гибридная конструкция», выдвинутый М.М. Бахтиным похож на определение НПР: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной — композиционной и синтаксической — границы; раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента» [Бахтин 1975:118]. М.М. Бахтин выделил следующие виды гибридной конструкции:

1. Разоблачающие слова нарратора сливаются с разоблачаемой чужой речью, «где прямой авторской речью является придаточное предложение, а главное – чужой речью» [Бахтин, 1975:119].

2. Псевдообъективная мотивировка. Например:

*Но мистер Тит Полип застегивался на все пуговицы и, следовательно,* ***был******человек с весом.***

Бахтин отмечает, что в таком случае по всем формальным признакам мотивировка – авторская, по существу, лежит в субъективном кругозоре персонажей или общего мнения. К псевдообъективной мотивировке относятся «подчинительные союзы и союзные слова (*так как, потому что, по причине, несмотря* на проч.), все логические вводные слова (*итак, следовательно*и т. п.)» [Бахтин, 1975:118].

3. Чужая речь вставлена в оправу речи нарратора [Бахтин, 1975:118].

1.3.2. Типы НАП

Подходы к классификации НАП отличаются не только терминологией или принципами типологии, как это представлено в предыдущем параграфе, но и лежащими в их основе определениями понятия. Исследователи подходят к определению НАП с разными мерками, расставляют в них разные акценты, и между ними наблюдаются существенные противоречия. В. Шмид включает НАП в феномен текстовой интерференции и заявляет, что НАП появляется, когда повествовательный текст «местами содержит лексические единицы, оценки, стилистическую окраску, которые характерны не для нарратора, а для персонажа (или для его социальной среды)» [Шмид, 2008:220]. По мнению В. Шмида, НАП четко отличается от прямой номинации тем, что вторая форма представляет собой «редуцированный тип прямой речи», «''вкрапление'' отдельных слов из текста персонажа в повествовательный текст» [Шмид, 2008:206], которое выделяется курсивом или кавычками. Прямая номинация нарочно помечается в повествовательном тексте, в то время как НАП характеризуется скрытостью и завуалированностью. По терминологии Е.В. Падучевой НАП – цитирование - «имеет место в том случае, если “вкрапление” голоса персонажа обнаруживается в высказывании, которое делается в целом от лица повествователя. При цитировании повествователь использует какой-то фрагмент высказывания персонажа <…>» [Падучева, 1996:354]. В сравнении с определением НАП, сделанным Н.А Кожевниковой и В. Шмидом, мы замечаем, что Е.В. Падучева не подчеркивает стилистическую значимость НАП. С точки зрения этого исследователя, читатели могут обнаруживать высказывание персонажа лишь благодаря его ранней представленности в предыдущем контексте. И исходя из этого подхода, Е.В. Падучева отождествляет НАП и прямую номинацию. Примеры, которые Е.В. Падучева привела в работе, доказывают это (в примерах цитирование выделено исследователем курсивом**;** в авторском тексте выделение отсутствует):

(1) Когда полицеймейстер вспомнил было о нем[осетре], сказавши: *''А каково вам, господа, покажется вот это произведение природы?'', подошел было к нему с вилкой вместе в другими, то увидел, что от****произведения природы****оставался всего один хвост* («Мертвые души»).

(2) *Я ведь тебе уж и прежде растолковал, что я ее****''не любовью люблю, а жалостью''***(«Идиот»).

Исследователь замечает, что в первом примере «это цитата, вставленная в текст повествователя из речи персонажа»; во втором примере персонаж «цитирует самого себя» [Падучева, 1996:354-355], хотя высказывание персонажа во втором примере маркировано кавычками и должно относиться к прямой номинации.

О различении прямой речи, НАП и прямой номинации четко говорит Е.А. Казакова, приводя в качестве примера фрагмент из немецкого романа «Лучшие годы» в своей статье «Несобственно-авторское повествование и прямая номинация в структуре нарратива: теоретические аспекты». В этом фрагменте прямая речь выделяетсятемным шрифтом, прямая номинация –темным курсивом, а НАП –курсивом**:**

**«Я хочу с тобой состариться», -** сказала тогда Лиза и улыбнулась, как будто бы это было объяснение в любви, но это звучало, как угроза. Вначале я не совсем знал, что мне об этом думать. Если бы она пожелала оставаться рядом со мной молодой, я бы ее сразу понял, но***«с тобой состариться***» звучало не совсем заманчиво. Тем временем я очень наслаждаюсь тем, что *рядом с ней я состарился*.

Е.А. Казакова замечает, что диегетический нарратор проявляет свое дистанцированное отношение к оценкам Лизы, что показано прямой номинацией в кавычках. «Затем эта дистанция уменьшается, поскольку в последней фразе реплика Лизы трансформируется и является одной из модификаций НАП» [Казакова, 2013].

Нужно отметить также, что Е.В. Падучева различает еще и «цитирование в контексте подчиняющего предиката пропозициональной установки» [Падучева, 1996:355], то есть исследователь рассматривает НАП в структуре с гипотаксисом. Здесь же**п**роизведен анализ цитат, приведенных в формах косвенной и прямой речи. Мы в нашей работе не будем включать такие виды цитирования в сферу НАП, существование НАП в речи персонажей неотъемлемо от того, как этот вид повествования определен и какие особенности в нем выявлены.

В [Кожевникова 1971. – С. 97-163] проведена классификация НАП. Автор рассматривает НАП в рамках сказа. Сказ является одним из видов художественного повествования. С чем связано то, что в разговоре о нарратологии, о НПР и НАП, начался разговор о сказе? Прежде чем приведем определения сказа, даваемые словарями, укажем на, с нашей точки зрения, главную характеристику этого жанра: «<…>в сказе на первый план выступает непрерывающееся ощущение «непрофессионального» рассказа, построенного на «чужом» и часто внутренне неприемлемом для автора слове». Сделаем акцент на определении «чужое для автора слово». Одно из основных положений нарратологии – проблема «чужого слова», чужого именно для нарратора слова. Именно с этим положением можно связать то, что нарратология обратилась к этому повествовательному жанру.

Большая Советская энциклопедия дает такое определение сказа: «Сказ - 1) вид литературно-художественного повествования, построенного как рассказ лица, позиция и речевая манера которого отличны от точки зрения и стиля самого автора. Столкновение и взаимодействие этих смысловых и речевых позиций лежит в основе художественного эффекта; 2) термин…, обозначающий все жанры устной прозы несказочного характера. «Сказ <…> является сюжетным приемом и не может рассматриваться вне сюжета <…> Сказ <…> мотивирует второе восприятие вещи» [Шкловский 1990: 304, 414]. Именно эти характеристики сказа, данные русскими формалистами во времена поиска русской литературой новых литературных форм, дали основание современным исследователям нарратологии включить понятие сказа в качестве одного из отправных для изучения специфики этой теории повествования. Выражение чужой речи; мотивировка второго восприятия речи, а, значит, и расширение способов описания и восприятия художественного произведения еще более расширили границы функционирования приемов нарратологического повествования.

Новый подход к сказу, появившийся в русской литературе в двадцатые годы двадцатого столетия, позволил объединять в произведении «разностильные и противоречивые элементы, в практической речи несовместимые» [Кожевникова, 1971:103]. Но в атмосфере, когда в литературе происходили серьезные жанровые и стилистические сдвиги, произошло изменение и в подходе к сказу. В атмосфере ломки прежних строгих представлений о структуре художественного произведения; в ситуации, когда сместились акценты в устоявшихся характеристиках разных видов художественного творчества, в литературе исчезла гармония устного рассказа, когда рассказчиком был какой-то один, именно этот рассказчик – в это время уходит «настоящий» сказ и появляется «усеченный» сказ. Этот сказ теряет свою самостоятельность и становится частью авторской речи. Усеченный сказ потерял свою устность и вошел в авторское повествование. **«**Усеченным сказом**»**Н.А. Кожевникова называет НАП [Кожевникова, 1971:103] и определяет НАП как передачу чужой точки зрения, переданной через чужую речь. Чем НАП похоже на сказ? НАП - это повествование и описание с точки зрения персонажа; через чужую речь оно передает определенную социальную точку зрения. В сказе все это тоже есть. Но в НАП нет того самого главного, что есть в сказе: в сказе обязателен рассказчик, а персонаж нового произведения, «которому принадлежит точка зрения…, не рассказчик». И в этом случае из этой формы уходит самое главное, что характеризует сказ – устное слово. Поэтому исчезает настоящий, устный сказ и появляется сказ усеченный, который становится частью авторской речи. Сказовое слово перестало быть отдельным и вошло в авторское повествование.

Далее автор отмечает, что в русской литературе двадцатых годов прошлого века можно было увидеть два вида НАП. Если нужно было указать на характерность, тогда главным был «сказовый» вид НАП. Если главным была литературность, тогда главным становился цитатный тип НАП, который приближался к НПР [Кожевникова, 1971:106]. Но, как отмечает автор, и в произведениях, где главным была характерность, можно было встретить НАП, близкий к НПР. Именно такие выводы и замечания Н.А. Кожевниковой, на наш взгляд, указывают на неотчетливость тех типологических признаков, по которым можно с большей точностью выделить сказовость в несобственно-авторском повествовании того или другого произведения.

Большинство ученых рассматривают НАП как одну из разновидностей НПР и исследуют его в рамках НПР. Например, Л.А. Соколова пишет: «Основную нить рассказа ведет автор, но время от времени он позволяет герою сказать свое слово. НПР существует здесь в виде слов, словосочетаний, оборотов, присущих герою, и поэтому ее нельзя отделить от авторской речи, не нарушая при этом связной речи и строя предложение. А поскольку эти слова, словосочетания и обороты, отдельно взятые, не составляют речи (так как являются толькочастью предложения), то было бы, пожалуй, правильнее назвать их лишь элементами НПР» [Соколова, 1968:28]. В противоположность В. Шмиду, Л.А. Соколова считает, что НАП может оформляться как без шрифтового выделения, так и при помощи кавычек [Соколова, 1968:70].

Как можно убедиться, исследователи, изучающие эти феномены нарратологического повествования, подходя к определению и способам их функционирования, стараются отмечать самые неуловимые нюансы взаимодействия текста автора и текста персонажа. Отсутствие единства в рассмотрении НПР и НАП указывает на то, что изучение этих феноменов будет продолжаться.

1.3.3. Основные критерия НПР и НАП

Резюмируя вышесказанное, обобщая представленные исследования ученых, мы можем определить общие критерия НПР и НАП, актуальные для нашего исследования.

Основные стилистические признаки НПР:

1. НПР является отрывком повествовательного текста, передающим «высказывания, мысли, восприятия и т.д. не нарратора, а того или иного персонажа» [Шмид, 2008:214].

2. «Неутвердительный речевой акт, например, вопрос» [Падучева, 1996:346]. В традиционном нарративе вопросы нарратора обычно бывают риторическими, в НПР субъектом вопроса является персонаж (НПР выделена курсивом):

«*Николкины голубые глаза <...> смотрели растерянно, убито. <...>* ***За что такая обида?*<...> *Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?****»*(М. Булгаков. «Белая гвардия»)

Исследователь указывает, чтов данном примере «вопросительные предложения выражают упрек (со стороныперсонажа)» [Падучева, там же].

3. междометия, обращения, различные частицы, фразеологические обороты, характерные для живой разговорной речи [Жилина, 2015:11].

1) «*Она уже не могла бороться с раздражением, с презрением к нему. Ее оскорбляли его серьезность и меланхолия****. Ишь ты, что вообразил, шут гороховый!****»* (Аксенов В.П. «Пора, мой друг, пора» - цит. по [Жилина, 2015:11]).

2) «<...> *и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь.* ***О ёлочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?»***(М. Булгаков. «Белая гвардия» – цит. по [Падучева, 1996:347]).

4. Восклицательный речевой акт с выраженной эмоциональной окраской. Субъектом восклицания в НПР также является персонаж:

1) «*Ах, если б здесь был Иван Николаевич! Он узнал бы этого субъекта сразу!»* (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита» - цит. по [Падучева, там же]).

2) «*Ах, как хорошо ему будет сейчас, когда он уляжется в прохладной риге, на соломе, вытянув и свободно разбросав натруженные руки и ноги!..»* [Куприн, 1985:135].

5. «Псевдообъективная мотивировка» [Бахтин, 1975:118].

Как мы отмечали выше, по Бахтину, при псевдообъективной мотивировке главенствует мотивировка авторская, которая лежитв субъективном кругозоре персонажей или общего мнения. К псевдообъективной мотивировке относятся «подчинительные союзы и союзные слова (*так как, потому что, по причине, несмотря* на проч.), все логические вводные слова (*итак, следовательно*и т. п.)» [Бахтин, там же].

Основные лексико-грамматические признаки НПР:

1. «В НПР адресант, адресат и объект обозначаются грамматическими формами 3-го лица» [Шмид, 2008:214].

2. «НПР не предваряется вводящим предложением и не маркируется включенными в нее или следующими за ней словами речи (мысли, восприятия или чувства); ее синтаксическая конструкция не зависит от подчиняющих союзов» [Шмид, там же].

Мы применяемпонятие ''гибридная НПР'' (гибридная НПР выделена курсивом) к таким формам передачи чужой речи:

1) «*Он видел и убеждался, что Верочка решилась согласиться – иначе не принимала бы его подарков;****почему ж она медлит****? Он сам не**понимал* <...>» (Н.Г. Чернышевский. «Что делать?» - цит. по [Соколова, 1968:26]).

2) «*Походил, походил из угла в угол –****нет ничего интересного.*** *Подставил стул к шкафу. Открыл дверцу <...>»* (А.П. Гайдар. Сочинение в 2-х томах - цит. по [Соколова, 1968:27]).

3) *Потом она отправилась в свою комнатку:* ***как ей там все улыбнулось!*** (И.С. Тургенев Романы - цит. по [Соколова, там же]).

В первом примере выделенная фраза вставлена в описание психологического действия, и отличается настоящим временем персонажа; во втором и третьем примерах переданные речи персонажа вводятся тире и двоеточием, кроме этого они ничем не отличаются от НПР и имеют аналогичные стилистические функции с НПР, поэтому мы относим их к особенной разновидности НПР.

Основные признаки НАП:

1. НАП «выделяется лишь на основании специфической стилистической окраски <...> оформляется, прежде всего, специфическими лексическими средствами – жаргонными, просторечными, диалектными и т.д.» [Кожевникова, 1971:105], которые отражают привычки, особенности словоупотребления персонажа или отношения определенного персонажа к объекту речи.

2. НАП существует в виде слов, словосочетаний, оборотов, взятых отдельно, не составляющих речи. НАП нельзя отделить от текста нарратора, не нарушая при этом связной речи и строя предложения [Соколова, 1968:28]. Элементы НАП вставляются и скрываются в тексте нарратора. Смотрим примеры, которые приведены Л.А. Соколовой (НАП выделены курсовом):

1) «*Да новую, – сказал* ***с варварским спокойствием****Петрович»* (Н.В. Гоголь Избранные произведения- цит. по [Соколова, 1968:28]).

2) *«Что ты сделала, Верка проклятая? А? – но****проклятой Верки****уже не было в зале…»* (Н.Г. Чернышевский «Что делать?» - цит. по [Соколова, там же]).

3) *Светлана Александровна сразу****раскусила****бы, что он врет (Л. Лагин «Старик Хоттабыч»* -цит. по [Соколова, там же]).

1.4 Функции НПР и НАП

1.4.1 Завуалированность и двутекстность как способы оживления авторского повествования

Двутекстность НПР и НАП обусловлена природой данных двух форм. В НПР и НАП одновременно звучат голос нарратора и голос персонажа, тожество разных голосов или противопоставление между ним создают драматическое напряжение повествовательного текста. «С возрастанием дистанции между смысловыми позициями нарратора и персонажа эта двуголосость принимает характер идеологической разнонаправленности, двуакцентности <…> двуакцентность делает текст в оценочном отношении амбивалентным» [Шмид, 2008:226]. В качестве примера возьмем фрагмент романа Е. Поповой «Восхождение Зенты», который привела Т.Е. Трощинская-Степушина в своей статье «Несобственно-прямая речь как средство создания лингвистического портрета героя» (НПР выделены нами курсивом, НАП - жирным):

«…И тогда Нина Лапсердак, улучив момент, звонила Поделковой и выслушивала длинные, **душераздирающие** истории том, что она, то есть Поделкова, одна, и окружена водой, и доедает последние свои запасы. (О! Нина Лапсердак могла спасть спокойно – запасы у Поделковой никогда не кончались.) И что ей, то есть Поделковой, скучно и грустно, и жизнь проходит мимо, проходит и проезжает на вездеходах，и проплывает на лодках, и что она недавно была в гостях, где посмотрела новый фильм, а потом ела необыкновенно удачный рыбный пирог. Нина Лапсердак выслушивала все эти признания только для того, чтобы выбрать момент,*да, момент*, и что-то сказать самой,*да, что-то сказать про себя, про себя лично, так, пустяк, ну что она поливает цветы, или что она сегодня видела во сне, или что сегодня у Иры У. подгорели гренки. Она замечательная, Ира У., и Нина, конечно ее очень любит, да, ценит и любит, но гренки у нее сегодня подгорели!*А на это Поделкова скажет – я тебе говорила! Помнишь, как она у меня мыла окна? Так я же все и перемывала! И опять и опять будет говорить только про себя… Но и те несколько фраз, которые говорила Нина Лапсердак про цветы, про сон или про гренки – облегчала ей душу… (Попова Е. 2007 – цит. по [Трощинская-Степушина, 2013:64]).

Даже представленный небольшой фрагмент текста дает понять**,** что Нина и Поделкова – две одинокие невротического характера женщины, которые с помощью обмена репликами о пустяках в жизни разгоняют свое одиночество. По содержанию разговора читателям должно стать понятно, что Поделкова преувеличивает серьезность своего состояния, это и обличает комментарий нарратора ''О! Нина Лапсердак могла спасть спокойно – запасы у Поделковой никогда не кончались'', который появляется вслед за косвенной речью о хлопотах Поделковой. В самом деле, ''душераздирающие'' истории исходят именно из сознания этой героини. Такое повествование отличается от объективного повествования преувеличенностью, неподдельностью, выражает ироническое отношение нарратора. ''да, момент'' – голос персонажа непосредственно будто вскакивает в повествовании нарратора, выражает сильное желание Нины высказаться, и дальше голос героини становится громче и громче. Но все эти слова остаются в душе героини, мы не можем решить, какие слова, в конце концов, высказала Нина, а какие она оставила в себе. Слова Поделковой в ответах оформлены прямой речью, благодаря чему особенность речи и эмоциональность героини полностью сохраняются. Речь Нины, которая долго кружится в голове героини и дожидается момента, чтобы стать высказанной, составляет яркий контраст с речью Поделковой, которая высказывается этим персонажем без раздумий.

В данном фрагменте текста наблюдаются разные виды организации повествования. Данный способ ведения повествования можно считать оправданным: разговор ведут две одинокие женщины. Накопившееся в каждой из них желание высказаться настолько велико, что ни одна из них не считает возможным выслушивать собеседницу. Реплики одной перебивают другую. Такой способ представления разговора еще ярче указывает на характер принимающих в нем участие собеседников. Вторгающиеся одна в другую реплики, перебивка их смотрящим со стороны нарратором, будто контролирующим этот диалог, оказывает более сильное впечатление, чем если бы этот диалог был передан в виде прямой речи, с отдельным представлением то одного, то другого персонажа, где уже графическое разделение реплик прерывало бы одно другую, воспринималось бы каждое отдельно, а не сливалось в один сплошной текст, как это представлено у нарратора. Оформленные в одну линию, эти перебивающие друг друга диалоги создают впечатление непрерывающегося, будто захлебывающегося единого монолога, моментально откликающегося на малейшее проявление чужого слова. Текст персонажа перебивает текст нарратора. Признак лицо не указан, потому что текст персонажа и текст нарратора употребляются для обозначения персонажа: «Нина Лапсердак выслушивала все эти признания только для того, чтобы выбрать момент,*да, момент*, и что-то сказать самой,*да, что-то сказать про себя* …». Данный способ повествования в скрытом виде представляет вспышки выхватываемого сознанием воспоминания о пережитом, но не рассказанном, продолжающем находиться внутри сознания одного из персонажей (*ей… скучно и грустно, и жизнь проходит мимо, проходит и проезжает на вездеходах，и проплывает на лодках…*), но что для этого персонажа является необходимым передать другому. Та же работа сознания передается и в отношении другого персонажа （*…да, что-то сказать про себя, про себя лично, так, пустяк, ну что она поливает цветы, или что она сегодня видела во сне…*）. Передаче возбужденности сознания, его скачкообразности служит не по правилам орфографии оформленная прямая речь одной из участниц разговора: «А на это Поделкова скажет – я тебе говорила! Помнишь, как она у меня мыла окна? Так я же все и перемывала!», где тире подчеркивает быстроту возникновения реплик и скорость высказывания их. Не рассказ о жизни двух персонажей, а работа сознания каждого из них более достоверно, чем в монологическом высказывании, передается таким образом организованным повествованием.

Посмотрим теперь фрагменты из повести «Отцы и дети», которые в «Словах в романе» привел М.М. Бахтин (НПР выделены курсивом):

1) *«Он начинал чувствовать тайное раздражение. Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова.* ***Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое****»*(«Отцы и дети, гл. VI. по цит. [Бахтин, 1975:130]»).

Данный абзац – описание психологическогосостояния Павла Петровича. Первые двапредложения принадлежат к внешней точке зрения всеведущего нарратора. Со следующего предложения точка зрения переключается на внутреннюю, вести повествование начинаетголос персонажа. ''Не только'', ''даже'', ''почти'' отражает субъективную логику Павла Петровича. ''неохотно'', ''грубое'', ''дерзкое'' являются субъектной оценкой с предубеждением данного персонажа по отношению к другому персонажу. Своей точкой зрения Павел Петрович сам раскрывает свою ''аристократическую натуру''.

2) «*Павел Петрович присел к столу. На нем был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска.****Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни,*** *но тугие воротнички рубашки, правда не белой, а пестренькой,****как оно и следует для утреннего туалета****, с обычною неумолимостью упирались в выбритый подбородок»* [там же].

Выделенные жирным шрифтом слова явно не являются описанием нарратора. Так воспринимает жизнь именно сам Павел Петрович, а нарратор вставляет это в свое повествование для выражение иронии по отношению к так называемым джентльменским манерам этого персонажа.

1.4.2. Речевая и психологическая характеристика персонажа

НПР и НАП являются важным средством характеристики психологического действия персонажей. Для анализа приведем фрагменты из рассказов «В недрах земли» и «Последний дебют» А.И Куприна.:

1) «*Вот он сидит в своей кожаной засаленной куртке, с сигарой в зубах и с золотыми очками на носу, бородатый и насупленный. Ваське он отлично виден сквозь стеклянную перегородку, отделяющую машинную часть.****Что это за человек? Да полно: и человек ли он еще? Вот он, не сходя с места и не выпуская изо рта сигары, тронул какую-то пуговку, и вмиг заходила огромная машина, до сих пор неподвижная и спокойная, загремели цепи, с грохотом полетела вниз платформа, затряслось все деревянное строение шахты. Удивительно!.. А он сидит себе как ни в чем не бывало и покуривает. Потом он надавил еще какую-то шишечку, потянул за какую-то стальную палку, и в секунду все остановилось, присмирело, затихло****… «Может быть, он слово такое знает?» -не без страха думает, глядя на него, Васька* [Куприн, 1971].

Данное описание в форме внутреннего монолога говорито том, как маленький шахтер Васька видитмашиниста сосвоей точки зрения и что этот маленький мальчик понимает из незнакомой еще ему жизни. Это впечатление передано в не свойственной взрослому, а детской формой построения фразы, свойственной двенадцатилетнему деревенскому мальчику. Нарратор раскрывает новый для Васьки мир, и представляет этот мир через восприятие этого мальчика. Ваське шахта кажется ужасно большим, сложным существом, а люди в ней – таинственными, всемогущими. Через НПР читатели видят простой, наивный и чистый внутренний мир бедного мальчика.

2) «*Она рыдала, ломая руки, она умоляла о любви, о пощаде. Она призывала его на суд божий и человеческий и снова безумно, отчаянно рыдала…* ***Неужели он не поймет ее, не откликнется на этот вопль отчаяния? И он один из тысячи не понял ее, он не разглядел за актрисой женщину; холодный и гордый, он покинул ее, бросив ей в лицо ядовитый упрек****. Она осталась одна. Всем становилось жутко, каждый чувствовал, как по спине у него пробегала холодная волна*» [Куприн, 1970].

В данном фрагменте текста выделенная тёмным шрифтомНПР выражает внутреннее отчаяние актрисы. Третье лицо подчеркивает изолированное положение героини – стоя в центре сцены перед сотней зрителей, каждым своим движением она заставляет вздрогнуть и забиться сердце поклонников, но в действительностиона находится в совершенном одиночестве. Никто не понимает ее страдания, и ей некому высказать его; вместе с тем, с помощью НПР внутренняя речь героини в значительной степени дословно передана нарратором. Следует сказать, что восприятие драматического состояния персонажа воспринимается сильнее от того, что внутренняя речь перебивает речь нарратора. Прямая речь очень направленный прием. Она обращена к определенному лицу. Голос персонажа ворвался в речь нарратора и заставил обратить на себя большее внимание, чем если бы это состояние персонажа было передано прямой речью. Организованное таким образом повествование оказывает большее эмоциональное воздействие на читателей.

Вывод

Фокализация и сказ в нарратологии – два тесно связанные с НПР и НАП понятия.

Фокализация – через чью точку зрения повествует нарратор, т.е. кто говорит (повествующий голос), и кто смотрит (повествующая точка зрения).

Когда переключается внешняя фокализация на внутреннюю, текст персонажей вторгается в текст нарратора, тогда появляется НПР и НАП.

Сказ - один из видов художественного повествования. «…в сказе на первый план выступает непрерывающееся ощущение «непрофессионального» рассказа, построенного на «чужом» и часто внутренне неприемлемом для автора слове». **«**Усеченным сказом**»**Н.А. Кожевникова называет НАП - такой сказ, которыйтеряет свою самостоятельность и становится частью авторской речи.

Существуют в грамматический и стилистический подходы к изучению НПР. Представители первого подхода рассматривают НПР как синтаксическое построение и сопоставляют ее с прямой и косвенной речью. В своих определениях они уделяют достаточно много внимания морфологическим и графическим способам выделения НПР. С точки зрения другого подхода – НПР рассматривается как стилистический прием, представляющий взаимодействие текста нарратора и персонажа и взаимопроникновение этих текстов.

Из данных двух подходов родились два принципа классификации НПР: по грамматическим признакам (синтаксическая структура, время, лицо, пунктуация и т.д.) и по стилистическим признакам (степени взаимодействия нарратора и персонажа, передаваемое содержание НПР).

НПР и НАП – явлениятекстовой интерференции. НПР – один из способов передачи чужой речи, с большей или меньшей трансформацией текста персонажа. НАП – способ повествования и описания. НАП является повествованием нарратора, в которое включенысловоупотребления и оценки персонажа. НАП воспроизводит эти элементы в не выражаемой графически цитатной форме.

На нынешнем этапе лингвистического исследования нет общепринятой модели классификации типов НПР и НАП. В нашей диссертации мы определяем общие критерия НПР и НАП, актуальные для нашего исследования.

Основные стилистические признаки НПР:

1. неутвердительный речевой акт;

2. восклицательный речевой акт с выраженной эмоциональной окраской;

3. междометия, обращения, различные частицы, фразеологические обороты, характерные для живой разговорной речи;

4. псевдообъективная мотивировка.

Основные лексико-грамматические признаки НПР:

1. в НПР адресант, адресат и объект обозначаются грамматическими формами 3-го лица;

2. НПР не предваряется вводящим предложением и не маркируется включенными в нее или следующими за ней словами речи (мысли, восприятия или чувства); ее синтаксическая конструкция не зависит от подчиняющих союзов.

Основные признаки НАП:

1. НАП выделяется лишь на основании специфической стилистической окраски, которая отражает привычки, особенности словоупотребления персонажа или отношения определенного персонажа к объекту речи;

2. НАП существует в виде слов, словосочетаний, оборотов, взятых отдельно, не составляющих речи. НАП ~~вставляются и~~ скрываются в тексте нарратора.

Функции НПР и НАП в художественном тексте:

1) создание эффекта диалогов между нарратором и персонажем, а также между персонажами;

2) выражение психологического состояния персонажа; сохраняется тон, специфика текста персонажа. Особенно эффективно использование этих феноменов при описании психологического состояния особых героев – животных;

3) служит для выражения особенного - сатирического или сочувственного – отношения повествователя к персонажу.

Глава ВТОРАЯ. Структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в рассказах «Двое в декабре», «Ночлег», «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди».

2.1. Структурные, стилистические и функциональные особенности НПР и НАП в рассказах «Двое в декабре», «Ночлег».

2.1.1. Специфика точки зрения в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег».

Рассказ «Двое в декабре» повествует о молодой паре, которая встречается давно и имеет устойчивые, ставшие привычными отношения. Однажды, как это бывало часто, они встретились и отправились на прогулку за город, на природу. На лыжах они доехали до дачи и там переночевали. Всю дорогу герой и героиня восхищались зимними пейзажами, обменивались впечатлениями, но в то же время какое-то гнетущее чувство наполняло душу этих двух молодых людей, в первую очередь - героини. Ничего особенного не случилось. Всё было, как всегда. Они были вдвоём. Вокруг был зимний бескрайний простор. Было тихо и спокойно. Но обоим казалось, что в их жизни чего-то не хватает. Их наполняло ощущение, что в их жизни нет чего-то важного - счастья.

В рассказе «Ночлег» действуют также два персонажа. Это два друга. Все три зимних месяца они проработали в геологической партии. Когда срок их работы закончился, они смогли раньше остальных оставить буровую вышку в далёких болотах и возвращаться в Москву. Долгожданность отъезда из партии передаётся лексикой, выражающей поспешность и обязательность того, что друзья делают в последний перед отъездом день: собрались быстро, выпили у костра, спели свои песни, записали поручения, перебудили всех, потискали руки на прощанье, глянули уже как-то отдаленно на буровую вышку, на дощатые сарайчики…— и пошли. Перед тем как сесть в московский поезд, им предстояло провести одну ночь в какой-то деревне, где они могли переночевать, а рано утром на катере ехать дальше, к поезду. Можно предположить, что этих парней связывает институтская дружба. Но как выясняется, это совсем разные люди. Рассказ представляет одного из парней - Илью - в его внешних проявлениях: нескрываемой усталости после долгого двадцатикилометрового перехода из партии до деревни; неожиданной и действенной энергичности, когда узналось, что вечером в деревенском клубе будут танцы; в каком-то целенаправленном собирании на эти танцы; в настойчивом уговаривании друга идти на танцы, в безразличных к тому, что говорит старуха-хозяйка вопросах и не к месту повторяющихся благодарностях. Второй персонаж – Никита – представлен в рассказе по-другому. Это внутренние отклики-реплики на то, что говорит Илья или более пространные размышления Никиты о друге, о том, что он делает, не замечая рядом с собой другого человека, с другими мыслями и желаниями. Рассказраскрывает зыбкую динамику внутреннего состояния Никиты, его видение, его мысли, которые возникали у негов течение одной ночи в маленьком селе, где он неожиданно оказался со своим другом.

В обоих рассказах отсутствует сложный сюжет. Поездка за город зимой. Возвращение в родной город после долгой дальней работы в геологической партии. Глубокие внутренние реальные претензии, недопонимания и противоречия, которые могут поставить окончательную точки в отношениях между двумя любящими людьми или между двумя друзьями, так и остаются невысказанными. Весь драматизм отношений происходит только внутри персонажей. «Психологическим параллелизмом организуется все поле образных ассоциаций, окрашивается вся эмоциональная атмосфера...психологический параллелизм разрастается в целый сюжет, в цепь впечатлений от созерцания природы, которая замещает собой движение чувств героя» [Лейдерман, 2001].

В обоих рассказах диегетический нарратор. Но в рассказе «Двое в декабре» нарратор одновременно выступает в качестве фокализатора, а в рассказе «Ночлег» нарратор повествует через фокализатора – главного персонажа рассказа.

В начале рассказа «Ночлег» нарратор выступает всезнающим. В пятом, шестом и седьмом абзацах нарратор перебивает линейность времени представлением двух главных героев, рассказывая об их личности, занятии, и об их прошлой, до ночлега в избе, жизни. В данных трех абзацах голос нарратора слышится ясно. И после этого нарратор как будто уходит со сцены за занавес. Мы его больше не видим. Мытолько слышим его то проявляющийся, то исчезающий голос. В то же время, более яркий сноп лучей направлен на одного из главных персонажей - Никиту, освещаемом изнутри и снаружи. Другие актеры ипредметы на сцене уходят в тень. Зрителям доступно рассмотреть только то, что находится в круге света Никиты.

В одиннадцатом абзаце наблюдается чередование голоса нарратора и голоса героя:

*''Ребят в клубе было мало, больше девчат, и девчата показались Никите и Илюше прекрасными, какие-то синеглазые, в веснушках, крепкие и веселые. Как рассеянно сразу заулыбался Илюша, как нарочито скромно, чуть сутулясь — руки в карманы, — мелким шагом пошел в угол, как бы говоря: «Не беспокойтесь, что вы!», как округлил, выкатил глаза и как стал сразу оглядывать девчат! И Никита тоже заволновался, понюхал, сразу уловил запах пудры и губной помады, запах горячего женского тела, сразу вспомнил редкие и давние свои вечера в таких же клубах и неизменный грубоватый и в то же время многое обещающий вопрос «Разрешите?», и допотопные, каких больше нигде не играют, кроме как в глухих деревнях, вальсы и польки на баяне, и топоток ног, и крыльцо потом, шум и возню ребятишек в темных сенях — и подобрался, закаменел некрасивым своим лицом и с привычной завистью подумал об Илюше, что опять тот выберет себе лучшую, а ему достанется какая-нибудь…''*

*''Ребят в клубе было мало, больше девчат, и девчата показались Никите и Илюше прекрасными''*– это чистое повествование нарратора. Следующие слова: *''какие-то синеглазые, в веснушках, крепкие и веселые*'' - уже отражают сознание персонажей. Эмоционально окрашенная лексика следующей части абзаца: *нарочито скромно, — руки в карманы, — мелким шагом, округлил, выкатил глаза* - указывает на внимательного и пристрастного наблюдателя, которым и является Никита: ''*Как рассеянно сразу заулыбался Илюша, как нарочито скромно, чуть сутулясь — руки в карманы, — мелким шагом пошел в угол, как бы говоря: «Не беспокойтесь, что вы!», как округлил, выкатил глаза и как стал сразу оглядывать девчат!''*. Характер этой части текста кардинально отличается от нейтрального спокойного тона нарратора, который ведёт весь рассказ**.** Весь рассказ не даёт ни одного места, где нарратор комментировал бы внешность, поступки или слова персонажей. В рассказе нет ни одного примера описания внутреннего действия, происходящего в сознании Илюши. Указанные субъективные оценочные суждения принадлежат одному Никите, тому, кто Илюшу знает дольше и лучше всех присутствующих. В следующей фразе: *''И Никита тоже заволновался, понюхал*...'' право на голос вернулось к нарратору, но потомво фразах ''*и допотопные, каких больше нигде не играют, кроме как в глухих деревнях, вальсы и польки на баяне, и топоток ног, и крыльцо потом, шум и возню ребятишек в темных сенях*'' голос Никиты снова ворвался в рамки повествования и одержал верх. Нарраторское описание состояния Никиты: *''и подобрался, закаменел некрасивым своим лицом и с привычной завистью подумал об Илюше, что опять тот выберет себе лучшую, а ему достанется какая-нибудь…''*. После данного абзаца рассказ развертывается только с точки зрения Никиты. Нарратор уступил повествовательное пространство персонажу и только при необходимости сам представляет поведение фокализатора – Никиты. Но о среде, о всех событиях, обо всём окружающем и обо всех участвующих читатели узнают только через призму сознания Никиты. У Никиты, в противовес нарратору, отсутствует цель рассказывать о чём-то, показывать что-то или предъявлять что-нибудь читателям. Никита принимает информацию из окружающего мира иразмышляет только над тем, что актуально для него самого. Так,безразличие к нему девушки вызвало у него неуверенность в себе и мысль о том, что он неудачник; болезнь старика вызвала у него сочувствие к этому человеку и его жене; он испытывал гнев, когда слышал шёпот Илюши с девушкой за перегородкой и неоднократно представлял, как будет вспоминать этот ночлег. Осмысление, осознание, переживание, страдание и желание героя проявлены самым естественным образом. Следя за тем, что испытывает этот персонаж, как переживает он разные обстоятельства данного периода времени, за невзрачной внешностью этого персонажа читатели понимают чувствительность, доброту и душевную силу Никиты. В рассказе нарратор не акцентирует своё субъективное отношение к персонажам, но отдав фокализацию Никите, нарратор выражает свою симпатию к данному герою, и привлекает симпатию читателей к нему.

В рассказе «Двое в декабре», в отличие от рассказа «Ночлег», всезнающий нарратор является собственно фокализатором. Нарратор с внешней, т.е. со своей точки зрения рассказывает историю молодого человека и девушки. В рассказе только в нескольких местах происходит переключение точки зрения нарратора на точку зрения персонажа. Это происходит, когда описываются чувства двух героев друг к другу. Например: ''*…он останавливался, поджидая ее, а когда она догоняла и смотрела на него****с каким-то укором*, с *каким-то необычным выражением*''**. Герой свёл всю рассеянность, грусть героини к усталости, поэтому выражение её лица показалось ему непонятным. Всеведущий нарратор знает больше, чем то, что знают друга о друге герои. Нарратор с помощью описания психологического состояния персонажа и формы монолога показывает воспоминания, переживания и настоящие мысли двух героев, что составляет контраст с их внешней речью. Нарратор и читатели в курсе причин поведения и размышлений персонажей, но сами персонажи рассказа взаимодействуют с непониманием позиций друг друга.

Следует отметить, что персонажи этого рассказа не имеют имени. «он» и «она», «они» -так обозначены эти персонажи. Возможно несколько предположений этой безымённости. Нарратор не хотел, чтобы у читателя появлялись ассоциации, связывающие имена его персонажей с другими, носящими те же имена. Нарратор хотел представить отношения между двумя декабрьскими персонажами как типические между многими людьми этого возраста. Нарратор хотел подчеркнуть абсолютную независимость переживаемого его персонажами от имени и места. Нарратор хотел показать чувство, ощущение, испытываемые персонажем в их абсолютной чистоте, несоотнесённости с пережитым когда-то во времени другими персонажами, носящими такие же имена. Нарратор не хотел, чтобы у читателя возникали хотя бы малейшие ассоциации его персонажа с именем, которое носил когда-то уже созданный персонаж, имевший определённую судьбу и проживший определённую жизнь. Нарратор не хотел, чтобы имя его персонажа вызывало те или иные дополнительные эмоциональные ассоциации, которые могут быть вызваны определёнными морфологическими элементами – уменьшительным суффиксом, например, или ритмическим рисунком имени. Ведь «говорит» имя и ассоциациями, которые ведут к тёзкам героев в литературе, истории, мифологии», а «сюжетные судьбы персонажей часто предопределены выбранным для него именем» [Тименчик 1992: 25-27]. Нарратор не даёт двоим в декабре имён. Это понятно, когда имени не имеют эпизодические персонажи в большом произведении: «Иное значение, может быть, имеет отсутствие имени у действующих лиц небольших рассказов и повестей. Здесь наделение именем персонажей или отсутствие имени может выступать как приём композиции, как своего рода удельный весь персонажей» [Фужерон 2010:140]. Можно предположить, что всезнающий нарратор не дал имён двоим в декабре именно для того, чтобы без ненужных ассоциаций, в чистом виде представить состояние человека, когда отношения между людьми строятся исходя не из слов, а из возможно более глубокого знания и понимания другого человека, которое даётся наблюдением, вниманием, продумыванием и затем очень важным для отношений людей – пониманием.

2.1.2. Типы и особенности НПР в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег»

Единство нескольких положений в рассказах «Ночлег» и «Двое в декабре» позволяет нам сделать определённыевыводы путем сопоставления данных двух произведений:

Первое. В каждом из рассказов - два главных персонажа: пара молодых влюблённых, связанных продолжительным общением; два друга, одного возраста, одной будущей профессии, с одинаковыми привязанностями и привычками.

Второе. Персонажей обоих рассказов объединяет общая психологическая составляющая. Каждый из пары влюблённых в рассказе «Двое в декабре» по-разному относится к характеру сложившихся между ними отношений, каждый по-своему видит то будущее, которое возможно у них. У каждого из двух друзей из рассказа «Ночлег», несмотря на тесную дружбу и на практически постоянное общение, разные характеры, разное отношение к окружающему. По-разному складываются их отношения со встречающимися им девушками: к одному из них девушки с первой же минуты встречи будто сами идут; другой испытывает неловкость при встрече с девушкой и в результате всегда остаётся один. Первый из друзей чаще всего обращён только на себя. Второй – видит и вбирает в себя и молодых, с кем он встречается, но он понимает также и отвечает внутренним чувством на несчастье и безрадостность существования стариков, у которых друзья остановились на ночлег.

Третье. Для поведения обеих пар характерно то, что ни одна из сторон в них не выражает в откровенных открытых разговорах того, что может не только испортить их личные или дружеские отношения, но что может разрушить их. Персонажи обоих рассказов не могут, не умеют или не хотят открыто сказать о том, что они испытывают. Может быть, они не понимают, что это важно для продолжения отношений. В обоих рассказах такой характер отношений выражают несобственно-прямая речь и несобственно-авторское повествование. Размышления и оценки персонажа, его сомнения, раздражение или непонимание не выражены в прямой речи, в открытом диалоге. В данном случае можно говорить о том, что НПР передаёт не только внутреннюю, но и внешнюю речь персонажа, которую на линии повествования персонаж не произнёс, но которая является важной для раскрытия либо какой-то сюжетной линии, либо какой-то черты персонажа [Сысоева, 2004].

 «В 60-е годы в художественный мир Ю. Казакова вошёл и навсегда поселился герой с растревоженной душой. Но тревога у него какая-то особая, её нельзя определить ни в социальных, ни в нравственных категориях. Это какая-то смутная, невыразимая тревога, некое смутное состояние души» [Лейдерман, 2001]. Никита в рассказе «Ночлег» и пара молодых влюблённых – типичныеперсонажи с такой «растревоженной душой». Это молодые люди, представления о жизни и понимание окружающего у которых ещё нельзя назвать установившимся. Открывать этот тайный внутренний мир персонажей, и таким образом представлять каждого персонажа более полно писателю с его постоянным вниманием к душевным движениям человека [Казаков, 1979] помогает НПР. Вследствие разных авторского замыслов и позиции нарратора, в данных двух рассказах господствуют НПР разного типа.

В рассказе «Ночлег» найдены три случая НПР обычного типа, один случай несобственно-прямого монолога и шесть случаев смешанного тип. Фокализация фиксируется только на одного персонажа – Никиту, и это определило то, что все НПР принадлежат одному Никите. Все НПР смешанного типа отражают зыбкость и движение эмоционального состояния данного персонажа:

1) *«... (Никита) сразу вспомнил редкие и давние свои вечера в таких же клубах и неизменный грубоватый и в то же время многое обещающий вопрос «Разрешите?»,****и допотопные, каких больше нигде не играют, кроме как в глухих деревнях, вальсы и польки на баяне, и топоток ног, и крыльцо потом, шум и возню ребятишек в темных сенях****— и подобрался, закаменел некрасивым своим лицом и с привычной завистью подумал об Илюше, что опять тот выберет себе лучшую, а ему достанется какая-нибудь*…»

Повествование нарратора о воспоминаниях у Никиты до тёмного курсива превратилось в шёпот про себя. Лексические единицы разговорного характера -''*допотопные*'', ''*топоток ног*'', *''шум и возню ребятишек*'' - отражают личное отношение Никиты к сельскому балу. Когда Никита «закаменел некрасивым своим лицом», то это уже не голос Никиты, а заново всплывший голос нарратора.

2) «..*.и как-то уютнее, милее стало в клубе, и музыка лучше, и грустно как-то было*, *хорошо и жалко*, что один вечер только у них, и Никита думал, что всегда, *всегда так – один вечер, одна ночь, а жалко, и уже больше ничего похожего не будет, вернее, похожее будет, а вот точно такого никогда уже не будет, и это помнится потом долго. Ax, как жалко! »*

В выделяемой курсивом НПР наблюдается процесс усиления голоса персонажа. Голос персонажа вырывается из рамок логической косвенной речи, и в конце становится совершенно самостоятельным: *Ах, как жалко*!

3) «*И он стал думать что-то очень хорошее про себя, как он кого-нибудь встретит, и тогда будет не то что здесь, а это так* **–*бодяга, а не любовь, сука этот Илюшка, подонок!*»**

В данном фрагменте голос Никиты резко перебивает повествование нарратора, непосредственно отражает его возмущение и отрицательные отношения к поступку друга.

Рассказ «Двое в декабре» ведётся с внешней точки зрения, право на голос остается у всезнающего нарратора от начала до конца. Но с однотонностью повествования сложно избежать однообразности и вялости текста, поэтому нарратор местами даёт персонажам возможность высказаться, но при этом держит контроль над распределением этих голосов.

В рассказе «Двое в декабре» найдены два случая НПР обычного типа, 1 –смешанного типа и шесть случаев несобственно-прямого монолога. НПР в рассказе чаще всего проявляется в форме несобственно-прямого монолога, вступающего как отдельный целый абзац в течение воспоминаний и мыслей персонажей. Нарратор не представляет образ персонажей с фасадной стороны, а с помощью НПР представляет их в размышлениях самих персонажей.

«*Кончилась тяжелая пора ссор, ревности, подозрений, недоверия, внезапных телефонных звонков и молчания по телефону, когда слышишь только дыхание, и от этого больно делается сердцу. Слава богу, это все прошло, и теперь другое – покойное, доверчивое и нежное чувство, вот что теперь!*»

«*И как вообще все прекрасно: какая зима, какая радость, что у него есть теперь кого любить...О, как это здорово, уж он-то знает: сколько вечеров он провел дома один, когда у него не было ее, или бесцельно слонялся по улицам с приятелем, философствовал...Он даже стихи сочинял, и они тогда нравились приятелю, потому что у него тоже никого не было. А теперь приятель женился…*»

«Он думал, как странно устроен человек. Что *вот он юрист и ему уже тридцать лет, а ничего особенного он не совершил, ничего не изобрел...Наоборот, он теперь доволен и покоен и живет нормально, как если бы добился всего, о чем ему мечталось.*»

Первые три фрагмента НПР являются размышлением и воспоминаниями героя. Персонаж оглянулся на своё прошлое, на свои одинокие, бездельные годы молодости, и сравнил их с сегодняшними днями – ни одна мечта не сбылась, никакая слава не достигнута, но он доволен своей жизнью и чувствует себя счастливым. Из данных НПР мы можем извлечь сведения о личности и характере этого персонажа: он юрист, ему тридцать лет, он человек спокойный, не амбициозный и всегда довольный своим положением.

Следующий момент, где НПР плотно распределены, уже в конце рассказа. До этого в отношениях героя и героини уже появилась трещина. НПР героя и героини составляют «скрытый диалог» и являются ключом к пониманию их внешне выраженного поведения:

*«Отчего ей сегодня стало вдруг так тяжело и несчастливо? Она и сама не знала. Она чувствовала только, что пора первой любви прошла, а теперь наступает что-то новое и прежняя жизнь ей стала неинтересна. Ей надоело быть никем перед его родителями, дядями и тетками, перед его друзьями и своими подругами, она хотела стать женой и матерью, а он не видит этого и вполне счастлив так. Но и смертельно жалко было первого тревожного времени их любви, когда было все так неясно и неопределенно, зато незнакомо, горячо и полно ощущением новизны.»*

«*Что ж! Первая молодость прошла, то время, когда все кажется простым и необязательным – дом, жена, семья и тому подобное, время это миновало, уже тридцать, и что в чувстве, когда знаешь, что вот она рядом с тобой, и она хороша, и все такое, а ты можешь ее всегда оставить, чтобы так же быть с другой, потому что ты свободен, – в этом чувстве. Собственно, нет никакой отрады.* »

Из сопоставляемых монологов ясно, что недоразумение между молодыми людьми заключается в расхождении между ними в понимании цели жизни. Герой – человек неприхотливый, всегда доволен своим положением, в тридцать лет он ещё не распланировал своё будущее; а героиня уже мечтает о семье, хочет стать женой и матерью.

В рассказе «Ночлег» НПР больше представлена в форме третьего – смешанного – типа, который часто пересекается с прямой, косвенной речью, и нередко бывает трудно отличим от последних. НПР смешанного типа отражает зыбкость и движение мысли, зыбкость и резкий эмоциональный поворот в сознании или поведении Никиты. Фокализация фиксируется только на одном персонаже – Никите. Это определило то обстоятельство, что все НПР принадлежат одному Никите. Никита как актер на сцене, на которого все время направлен яркий сноп лучей, освещающий его изнутри и снаружи. Среда, все события и всё окружающее, размышления и переживания отражены только через призму сознания Никиты. Поэтому НПР в рассказе «Ночлег» носит характер субъективности, сильной эмоциональности и имеет явную стилистическую окраску, выражающуюся в лексике, а также отличается отповествования нарратора особенностями, характерными только для Никиты.Этоуменьшительные суффиксы, просторечие, вульгаризмы.

В рассказе «Двое в декабре» НПР чаще всего проявляется в форме несобственно-прямого монолога, который выступает как целый отдельный абзац с описанием психологической мотивации и внешне проявленного поведения персонажей. НПР героя и героини стилистически не выделяются из повествовательной ткани, будучи в довольно большой степени обработанной нарратором и характеризующиеся с одной стороны, логичностью в показе состояния персонажей, с другой стороны – нейтральностью в способе представления. Отсутствует любой признак пристрастности или оценочного суждения по отношению к тому или другому персонажу. Признаками рассматриваемой формы являются, главным образом, тема, указательные системы, союзы, модальность (наклонение, интонация, модальные слова).

Темой НПР героя и героини являются вспоминания о прошлом, суждения, осмысление своего нынешнего состояния, актуальной для себя в данный момент проблемы и эмоционального состояния. Хронотопические дейктики «вот», «теперь», «это», «сегодня», «завтра», «там» указывают на занимаемое персонажем, а не нарратором пространство и проживаемое персонажем, ане нарратором время. Союзы «а», «зато», «но» указывает логику, и – движение эмоций персонажей. Например:

«*...она хотела стать женой и матерью, а он не видит этого и вполне счастлив так. Но и смертельно жалко было первого тревожного времени их любви, когда было все так неясно и неопределенно, зато незнакомо, горячо и полно ощущением новизны.*»

Модальность НПР проявляется в наклонении – главным образом в форме сослагательного, в интонации – восклицательной, вопросительной, а также в модальных словах (*пожалуй, может быть, должен быть, будто бы, наверное*). Например:

«*А главное – она, такая неожиданная, будто бы совсем незнакомая и в то же время любимая, близкая. Какое было счастье, и еще, наверное, не такое будет, только бы не было войны!*»

2.2.3. Функции НАП и НПР в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег».

Персонажи в рассказах «Двое в декабре» и «Ночлег» в силу разных причин не могут, не хотят открыто сказать о том, что они испытывают. Настоящие чувства их не выражены в прямой речи, в открытом диалоге, что предопределяет использование НПР. НПР в данных двух рассказах вызваны разными причинами и выполняют разные функции.

Функции НПР в рассказе «Двое в декабре»:

1. Представление персонажей, их личности, прошлого и настоящего посредством репрезентации воспоминаний персонажей.

2. Передача внутренней речи и душевного состояния, раскрытие индивидуальных особенностей героя и героини, которые не выражаются ими во внешней речи.

3. Составление «скрытого диалога» между героем и героиней. Именно из НПР читателям ясно: одна огорчается, другой не понимает причину; одна уже мечтает стать женой и матерью, а другой пока всем доволен. НПР - не высказанные вслух слова, составляет полный контракт внешней речи **обоих персонажей.**

Функции НПР в рассказе «Ночлег»:

1. Глубокое раскрытие внутреннего состояния персонажа, представление его ~~образа~~ **самых важных характерологических черт**. Через НПРпередаются чувствительность, доброта и душевная сила данного персонажа, которые прячутся за неуверенным поведением и невзрачной внешностью.

2. Сближение дистанции читателя и героя.

3. Выражение симпатии к персонажу и привлечение к нему симпатии читателей. В рассказе нарратор не акцентирует свое субъективное отношение к персонажам, но отдав право подавать голос Никите, открыв его внутренний мир, нарратор демонстрирует свое расположение к данному персонажу.

2.2.1. Специфика образа нарратора и точки зрения в рассказах «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди» как основа использования НПР и НАП.

Повести «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди» были написаны в начале писательского пути Юрия Казакова. Самым важным в жизни писателя стала «внутренняя биография». Казаков утверждал, что «человек с богатой внутренней биографией, –– может возвыситься до выражения эпохи в своем творчестве, прожив в то же время жизнь, бедную внешними событиями» [Кузьмичев, 2012:6]**.**О важности и интересности «второй жизни» писал М.М. Пришвин, которому Ю. Казаков посвятил рассказ «Арктур – гончий пёс»: «Метод писания, выработанный мной, можно выразить так: я ищу в жизни видимой отражения или соответствия непонятной и неведомой жизни моей собственной души» /там же/.

В начале рассказа «Арктур – гончий пёс» [Казаков 2012: 221-253] повествование ведёт не известный читателю нарратор. Это не всеведущий нарратор. Он сам получил информацию о будущем главном персонаже опосредованно: «*Говорили, что он приплыл на льдине* *в весеннее половодье*». Можно подумать, что повествование будет вести недиегетический нарратор.

Когда в начале второй главы появляется нарратор-персонаж, который говорит: «*В то лето я жил в маленьком северном городе*» - становится понятно, что нарратор этого повествования диегетический. Он нарушил временную последовательность изложения истории. Первое предложение было написано им же, но стало понятным, что время, когда повествователь впервые услышал о будущем главном персонаже и время написания о нём отделяет какой-то временн**о**й промежуток: повествователь в своём авторском сейчас вспоминает о том, что было в прошлом, в то лето. Из своего авторского сейчас – времени написания рассказа – повествователь сообщает: «*Я* ***жил*** *в городе* ***уже две недели****…****Однажды*** *в городе появился ещё один обитатель…»*. Сообщается, каким образом будущий главный персонаж рассказа появился у доктора – того, с кем повествователь был знаком давно. И только в третьей главе состоялось начало собственно повествования, когда повествователь предстал в роли диегетического нарратора, который стал участником повествуемой истории: «*В скором времени я получил возможность поближе познакомиться с жизнью Арктура и узнал много любопытного. Мне кажется* ***теперь****, что он как-то ощущал свою неполноценность*». Временное сочетание в *скором времени* относится к линии повествования: вскоре после того, как необычный персонаж появился в городе. Лексема теперь в одном из значений -`в данный период` - акцентирует сопоставление данного периода с прошлым [Мельчук, 1995:66, 72] и указывает на настоящее времени написания рассказа, то есть на реальное будущее по отношению к происходившему в небольшом северном городке. Таким образом, можно говорить, что с самого начала нарратор проявил сложное отношение со временами: в самом начале – это прошедшее по отношение к линии повествования: ***Говорили****, что он приплыл на льдине…* ; затем – прошедшее по отношению к прошедшему начала повествования: «*Он родился, как и все щенки, слепым, был тотчас же облизан матерою и положен поближе к тёплому животу…Скоро всё кончилось…, раздавалось только сопенье, чмоканье и тяжёлое дыхание матери. Так началась их жизнь*»; затем дейктическим *в то лето* как сопоставление того прошедшего с будущим для него написания рассказа; снова прошедшее – как время до знакомства с главным персонажем рассказа: «*Это был необычный город…Однажды в доме появился ещё один обитатель»* и затем – переход к событиям самого повествования, относящихся к прошлому по отношению к *сейчас* времени написания рассказа: «*В скором времени я получил возможность поближе познакомится с жизнью Арктура и узнал много любопытного»*.

Читатель, наконец, тоже видит того пса, которого видел нарратор и описал с нескрываемой любовью: «*Он был силён и велик для своего возраста, но во всех движениях его сквозили неуверенность и напряжённость. И ещё, морде его и всему телу была свойственна* ***сконфуженная******вопросительность****»*. Здесь перед читателем не слепое и дикое существо. Здесь знающее себя, понимающее своё состояние животное. На линии повествования нарратор только смотрел на этого пса. Когда прошло время, нарратор описал, как этот трагически одинокий пёс сумел воплотить в своей жизни то, для чего был рождён.

Некоторые исследователи относят рассказ «Арктур – гончий пёс» к «эпическому роду литературы, хотя и с сильным лирическим звучанием, объясняя это обстоятельство тем, что в подобных текстах «повествуется о событиях в жизни людей, как правило, уже совершившихся во времени, прямо не связанных с автором, а если и связанных…, то имеющих самостоятельное, независимое от судьбы автора значение» [Емельянов, 2014:4].

Таким образом, нарратор в рассказе «Арктур – гончий пёс», не закреплён в какой-то одной временной точке повествования. Это может указывать не на стабильное и однозначное отношение нарратора к тому, о чём он рассказывает, а на протяжённое во времени. Эта длительность во времени дала возможность нарратору лучше понять фигуру его необычного персонажа. Нарратор в рассказе не является главной фигурой повествования. В первых абзацах его положение можно назвать положением непричастного нарратора, повествующего о том, о чём говорят. Однако, в б**о**льшей части пространства повествования он существует как субъект. Эта позиция особенно важна в ситуации выяснения причин гибели Арктура. Именно нарратор узнал это, выступив одним из главных персонажей. Фигурирует он в повествовании и как объект, в роли второстепенного персонажа, когда он является участником нескольких эпизодов повествования и становится частью повествования, также выступая в качестве одного из типов диегетического нарратора [Шмид 2008- 82, 91].

В рассказе «Тэдди» [Казаков 2012: 171-220] нарратор является недиегетическим. Он повествует только о других фигурах: о Тэдди, о служителе цирка, о людях, которых встретил Тэдди и которые изменили его существование, об обитателях леса. В тексте этого рассказа отсутствует форма первого или третьего лица. Нарратор этого рассказа – всезнающий, который «описывает внутреннее состояние персонажей, пренебрегая тем, что они недоступны внешнему наблюдателю» [Падучева, 1996:205]. В рассказе «Арктур – гончий пёс» позиция нарратора будто удваивает главного персонажа: он представлен и остранённо, но дан также в наблюдении диегетического нарратора, который находился на одной временной и пространственной линии с описываемым псом. В рассказе «Тэдди» нарратор оказывается на одной временной плоскости с персонажем. Но первое предложение рассказа своей синтаксической структурой указывает на то, что нарратору как будто известен тот, о ком он хочет рассказать. Наверное, нарратор знает нескольких медведей: *У других зверей тоже были имена…*». Но из этих других повествователь выбирает одного - *большого бурого*, об имени которого он сообщает в первом предложении рассказа: *Большого бурого медведя звали Тэдди*.

2.2.2. Специфика проявления НПР и НАП в предъявлении в текстах рассказов одного из главных понятий нарративности - события.

Один из признаков нарративного текста состоит в том, чтобы персонаж встретился в повествовании **с** событием, которое бы радикально изменило его судьбу или характер. Это должно быть свершившееся неслыханное событие или такое событие, в результате которого персонаж перемещается «через границу семантического поля» или значительно уклоняется от нормы, или производит «пересечение запрещающей границы» [Шмид, 2008:22]. Другие исследователи считают, что событие - это факт, который «отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей» [Крижовецкая, 2008: 56].

 Отмечая, что граница, которую пересекает персонаж нарративного текста «может быть, как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной», В. Шмид уточняет характер этого нарушающего норму акта: «событие заключается в…отклонении от законного, нормативного в данном мире». В событии происходит нарушение тех правил, которые необходимы для сохранения порядка и устройства этого мира [Шмид，там же]

В рассказе «Арктур – гончий пёс» нарушение границы происходит на глазах у нарратора: *«Случилось это так. Я пошёл утром в лес посмотреть на прощальные вспышки лета…За мною увязался Арктур. Несколько раз я прогонял его. Он садился в отдалении, немного пережидал и снова бежал за мной. Скоро мне надоело его непонятное упорство, и я перестал обращать на него внимание.*

 *Лес ошеломил Арктура. Там, в городе, всё ему было знакомо. Там были деревянные тротуары, широкие мостовые, доски на берегу реки, гладкие тропинки. Здесь же со всех сторон подступили вдруг к нему незнакомые предметы: высокая, жестковатая уже трава, колючие кусты, гнилые пни, поваленные деревья, упругие молодые ёлочки, шуршащие опавшие листья. Со всех сторон его что-то трогало, кололо, задевало, будто сговорилось прогнать из леса.*

*И потом – запахи, запахи! Сколько их, незнакомых, страшных, слабых и сильных, значения которых он не знал! И Арктур, натыкаясь на все эти пахучие, шелестящие, потрескивающие, колючие предметы, вздрагивал, фукал носом и жался к моим ногам. Он был растерян и напуган»*.

Места, где жил Арктур, описывает контрастная лексика. То, что знакомо ему по прежней жизни, описано прилагательными, имеющими положительную коннотацию: *деревянные тротуары, широкие мостовые, доски на берегу реки, гладкие тропинки*. Это описание поверхностей, которые не могут причинить вреда, они приятны при касании к ней лапами. В лесу Арктур ступил в другое пространство: чужое, новое, не знакомое прежде, враждебное. Поверхность этого пространства представлена лексикой противоположной семантики: там *высокая, жестковатая уже трава, колючие кусты, гнилые пни, поваленные деревья*. Всё это *трогало, кололо, задевало* Арктура, и он *вздрагивал, фукал носом и жался* к ногам повествователя.

Когда Арктур «переходил» границу своей прежней жизни, рядом с Арктуром был нарратор. То, что происходило в это время с его персонажем, очень удивило повествователя. Но нарратор понял это состояние и стал успокаивать собаку. Это несобственно - прямой монолог. Он обращён повествователем к тому, кто не сможет ему ответить: «*-Ах, Арктур! – тихонько говорил я ему. – Бедный ты пёс! Не знаешь ты, что на свете есть яркое солнце, не знаешь, какие зелёные по утрам деревья и кусты и как сильно блестит роса на траве; не знаешь, что вокруг нас полно цветов – белых, жёлтых, голубых и красных – и что среди седых елей и желтеющей листвы так нежно краснеют гроздья рябины и ягоды шиповника. Если бы ты видел по ночам луну и звёзды, ты, может быть, с удовольствием полаял бы на них. Откуда тебе знать, что лошади, и собаки, и кошки – все разных цветов, что заборы бывают коричневыми, и зелёными, и просто серыми, и как сильно блестят стёкла окон при закате, каким огненным морем разливается тогда река! Если бы ты был нормальным, здоровым псом, то хозяином твоим был бы охотник. Ты слушал бы тогда по утрам могучую песнь рога и дикие голоса, какими никогда не кричат обыкновенные люди. Ты гнал бы тогда зверя, захлёбываясь лаем, не помня себя, и этим неистовым бегом по горячему следу ты служил бы своему владыке*». Этот монолог показывает, что нарратор совершенно понимает внутреннее состояние своего необычного персонажа, потому что слепой пёс «*мало-помалу* *успокаивался*». В этом монологе нарратор высказывает то, чего никогда не сможет сделать Арктур. Перечисление этих невозможных действий начинаются сочетаниями, которые повторяются: *не знаешь, что; откуда тебе знать; если бы ты видел, то*; *если бы ты был нормальным псом; ты слушал бы; ты гнал бы; ты служил бы* и создают впечатление происходящего разговора. В реальной полноте эти возможности для Арктура оказываются так и не реализованными. Но слепой пёс перешёл установленные для него судьбой границы существования.

Главный персонаж рассказа «Тэдди» совершил свой переход границы прежнего существования один. Об этом переходе рассказал всезнающий нарратор, персонификации которого в тексте рассказа нет:

«*Сунув в клетку Тэдди немного варёной картошки, хлеба и тазик с овсянкой, служитель отвлёкся на секунду чем-то и ушёл, позабыв запереть клетку.*

*Медведь, не обращая внимания на открытую дверцу, жадно ел картошку и овсянку и даже слега поварчивал – так он проголодался. Съев обед и облизываясь, он по привычке стал подталкивать посуду к дверце и тут только заметил, что та не прикрыта. Он сильно удивился, высунул голову наружу, посмотрел туда-сюда, зевнул, подался назад и улёгся, прикрыв глазки. Но через минуту он встал и опять высунулся. Понюхал воздух, поглядел, будто что-то припоминая, подумал, ещё высунулся и спрыгнул с машины на землю. На земле он с наслаждением потянулся и стал с любопытством обходить машину»*.

В этом описании представлены незначимые моменты последнего пребывания Тэдди в неволе. Всезнающий нарратор фиксирует мелкие подробности того, что каждый день делал медведь в определённой ситуации. Действия медведя, который находится в неволе, описаны лексикой уставшего, проголодавшегося человека: *поварчивал*, *стал подталкивать посуду к дверце, посмотрел туда-сюда, зевнул, подался назад и улёгся, прикрыв глазки, с наслаждением потянулся*. Фрагмент фразы: *понюхал воздух, поглядел,* ***будто что-то припоминая****, подумал* - указывает на персонажа, бурого медведя, который, вдохнув что-то новое с воздухом вне клетки, что-то при этом вспомнил.

Вторым событием, после которого цирковой медведь окончательно ушёл от человека, стала неожиданная встреча медведя с одним из людей. Увидев медведя, «*человек побледнел, быстро сорвал с плеча ружьё, поднял его, сверкнул огонь, ударил резкий гром, что-то больно хлестнуло Тэдди по ушам, он рявкнул, повалился на траву и замахал всеми четырьмя лапами. Медведь ревел от боли, обиды и удивления…Ещё через минуту Тэдди пришёл в дикую ярость и бросился напролом за человеком…»*. Именно эта встреча навсегда отпугнула медведя от человека и заставила зверя искать «*глухих мест*».

Главные персонажи анализируемых повестей – слепой пёс и бывший цирковой медведь - переходят границы, которые для одного из них создала природа, а для другого – люди. И слепой пёс, и цирковой медведь нарушили не тот естественный для каждого из них мир, который живёт по вечным законам природы и которые нельзя нарушать. В начале своего существования каждый из них был переведён через границу нормального, естественного для них существования: пёс родился слепым, медведь насильно был помещён в несвойственные этому животному неприродные рамки, когда хозяин леса должен был по воле человека развлекать его. Но в результате развития событий их жизни оба эти животные переступили эти искусственные, жестокие и несправедливые границы. Оба оказались в положении, когда перед ними открылась возможность вернуть себе естественное для себя условие существования. Оба эти животные перешли границу искусственно созданного мира и вошли в свой естественный мир. Пересечение границы у обоих произошло моментально. Они были не готовы к такому переходу. Оба привыкли к трудному существованию в неестественных для себя условиях. И в короткий срок эти животные поняли, что они должны делать и как они должны теперь вести себя. В этом пересечении и восстановлении предназначенного – сила и необычность главных персонажей двух повестей Ю. Казакова – Арктура и Тэдди. Жизнь, вопреки слепоте, вопреки недостижимости победы в гонке за зверем, всецелая сосредоточенность «на том, что есть твоя функция в жизни», ничем не останавливаемая жажда «осуществить себя, свое жизненное предназначение, как осуществляет свое призвание гончего пса слепая собака с именем звезды» –это всё то, что присуще и человеку, с его жаждой осуществления в жизни и судьбе» [Соловьёва, по: Кузьмичев, 2012:34]. Эти характеристики относятся и к Тэдди.

2.2.3. Специфика НПР и НАП в рассказах «Арктур – гончий пес»

Определяя специфику несобственно-прямой речи, указывают на её двуплановость: через нарраторский голос слышен голос персонажа. Несобственно-прямую речь называют «пережитой речью», пережитым повествованием [Казанкова,2012].Несобственно-прямая речь передаёт «слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей» [Шмид 2008:214]. В [Беличенко, 2006:6], рассматривающей структурные особенности и функционирование НПР в анималистической прозе, НПР называют «ведущей текстовой стратегией..**.,** единственной формой текстовой самореализации персонажа», единственным способом «передать речь бессловесного существа». НПР анималистической прозы называют смысловой доминантой, не только способной передать чужое слово, но и служить «повествовательным приемом формирования сюжета».

Несобственно-авторское повествование отличается особенной стилистической окраской. Голос персонажа звучит среди голоса нарратора, но персонажное вкрапление может звучать сильнее, чем в НПР. Несобственно-авторское повествование включает в себя эмоциональное состояние персонажа.

Указано, что нарратор рассказа «Арктур – гончий пёс» - диегетический. На большей части повествования он находится внутри повествования. Но в начале этого рассказа, отметив, что пёс появился в городе весной, нарратор указывает на тех, кто, возможно, привёз в город это животное: *Говорили, что его бросили проезжавшие весной цыгане*. За этим идёт рассуждение о характере этого народа. В предыдущем параграфе этот фрагмент назван размышлением. Его можно отнести к голосу нарратора. Но этот фрагмент содержит резкий переход от единственного глагола совершенного вида в форме прошедшего времени - *бросили* - к развёрнутому рассуждению, которое объясняет эту странность. Рассуждение описано в форме настоящего постоянного действия и указывает на неопределённую длительность того состояния, которое длится или часто возникает. Этот фрагмент текста указывает на такие признаки текста персонажа как оценочное суждение и грамматические признаки времени глагола [Шмид 2008: 193, 195]: «*Странные люди цыгане! Ранней весной они трогаются в путь. Одни едут на поездах, другие – на пароходах или плотах, третьи плетутся по дорогам в телегах, неприязненно посматривая на проносящиеся мимо автомашины. Люди с южной кровью, они забираются в самые глухие северные углы…, гадают, ругаются, смеются…уходят они из города, исчезают так же внезапно, как и появились, и уже никогда не увидеть их здесь…Мир широк, а они не любят приходить в места, где уже раз побывали*». Все грамматические характеристики этого фрагмента указывают на то, что это размышление кого-нибудь из жителей города, которые видели, как цыгане выбросили пса.

Следующий случай несобственно-прямой речи связан с первым и единственным в жизни этой собаки, глубоко любимым им его хозяином, доктором. Доктор неразговорчив: на войне погибли два сына, жена умерла, дочь живёт в другом городе. За много лет в доме впервые появилось новое живое существо. Доктор не уверен, нужно ли, вымыв и покормив это существо, оставлять его у себя: *Гончий пёс…был худ, рёбра выпирали, спина была острой, и лопатки стояли торчком. Иногда он приоткрывал свои мёртвые глаза, настораживал уши и поводил головой, принюхиваясь…доктор растерянно рассматривал его и ёрзал в качалке, придумывая ему имя.* ***Как его назвать? Или лучше избавиться от него, пока не поздно? На что ему собака****! Доктор задумчиво поднял глаза: низко над горизонтом переливалась синим блеском большая звезда».* Вопросы доктора прямо введены в авторскую речь. Они обладают собственной эмоциональной составляющей. С другой стороны, эти вопросы отражают реальное положение дел: доктору не с кем посоветоваться на этот счёт. Состояние доктора выражено в речи нарратора лексически: *растерянно рассматривал, ёрзал в качалке* - и находит продолжение в стоящих рядом вопросах, которые именно в такой форме задал бы он кому-то, кто был бы рядом с ним. Это пример обычного типа несобственно-прямой речи первого типа /по Шмиду/, когда тема фрагмента указывает на персонажа.

Следующий пример несобственно-прямой речи также связан с доктором и новым членом его семьи. Этот пример относится уже к Арктуру: «*Арктур изнывал от любви…Ему хотелось вскочить и помчаться, захлёбываясь радостным лаем. Но он сдерживался. Уши его распускались…, часто колотилось сердце. Когда же хозяин начинал толкать его, щекотать, гладить и смеяться прерывистым, воркующим смехом,* ***что это было за наслаждение!***». Тема отмеченной восклицательным знаком финальной части предложения выражает эмоциональное состояние Арктура и указывает на этого персонажа.

Следующий случай несобственно-прямой речи относится к одному только Арктуру. Он получил дом, у него появился хозяин. Он получил возможность более свободно, чем раньше, ощутить окружающий его мир. Он стал узнавать мир не в его жестоких и злых проявлениях, а в проявлениях нормальной жизни охотничьей собаки. Первое, что важно для собаки-охотника – запахи. И Арктур со временем «*изучил все запахи города…Не было случая, чтобы он заблудился и не нашёл дорогу домой.* ***Каждая вещь пахла!*** *Запахов было* ***множество****, и* ***все они звучали, как музыка,*** *все они громко заявляли о себе. Каждый предмет пах* ***по-своему****: одни* ***неприятно****, другие* ***безлично****, третьи* ***сладостно***». Конечно, слепой пёс не мог знать, что такое музыка. Он не мог сравнить с ней то, что приходилось слышать в жизни ему. Но этот фрагмент содержит оценочную лексику, а это является одним из признаков субъективного повествования. Это поддерживается фразой, которая вводит этот фрагмент: *Но если не мог он ничего увидеть, зато в чутье не могла с ним сравниться ни одна собака*. То есть, тематически данный фрагмент относится к персонажу, что позволяет отнести этот фрагмент к НПР.

О важности для этой собаки запахов, которые её окружают, говорится ещё в одном фрагменте. Он связан с переходом Арктуром границ своего прежнего существования. Арктур, показав «*непонятное упорство*», «*увязался*» за нарратором, шедшим посмотреть в лесу первые признаки его увядания, именно это упорство открыло перед Арктуром тот мир, которого он раньше не знал. Этот новый мир «*ошеломил Арктура*». «*Со всех сторон его* *что-то трогало, кололо, задевало, будто сговорилось прогнать из леса. И потом -* ***запахи, запахи! Сколько их, незнакомых, страшных, слабых и сильных****…*!».

С одной стороны, эти фрагменты текста читаются принадлежащими тексту повествователя: в них та же, что и тексте, форма прошедшего времени глагола. Но с другой стороны - оба фрагмента, в которых содержится лексема запах, содержат восклицательное предложение: «*каждая вещь пахла*!», «*запахи, запахи*!». Эти восклицания указывают на эмоциональное восприятие именно этого внешнего раздражителя. В обоих фрагментах лексема *запахи* формирует назывное предложение с явно выраженным эмоциональным содержанием.

Этот приём – повтор – делает возможным отнести ещё один пример из текста рассказа к несобственно-прямой речи. Этот третий пример, относящийся к теме запаха, содержит ещё один общий компонент: во втором и третьем фрагментах указывается на то, как воспринимает их невидящая собака. Лексему запах сопровождают лексемы страха: во втором случае определение лексемы *запах* – *страшный*; в третьем – «*Только запах,* ***дикий, вечно волнующий, зовущий, нестерпимо прекрасный и враждебный*** *запах…*». В силу специфичности главного персонажа рассказа, не имеющего возможности сказать о своих ощущениях, эти повторения указывают на постоянство и важность указанных впечатлений и дают возможность отнести эти фрагменты текста к НПР, как на нарраториальную трансформацию текста персонажа в повествовании нарратора [Шмид, 2008:221].

Этот третий случай НПР с темой запах заканчивается словами: «*...и* ***враждебный*** *запах, доставался ему, только один след среди тысячи других вёл его всё вперёд и вперёд*». Подчёркнутые лексемы повторяются в тексте рассказа ещё раз: нарратор нашёл место, где погиб Арктур и видит, что именно стало причиной гибели собаки: «…*нижний сук…высыхал, осыпался…, пока, наконец, не превратился в голую острую палку.* *На эту палку и наткнулся Арктур, когда мчался по горячему пахучему следу и не помнил уже, и не знал ничего, кроме этого зовущего всё вперёд, всё вперёд следа*». Выделенные подчёркиванием фрагменты текста можно отнести к несобственно-прямой речи, относящейся не к собаке, а к погоняющему её охотнику. Как вариант поведения на охоте человека и собаки это выглядит правдоподобно. Так же возможно отнести эти слова к внутреннему стремлению слепой собаки, которая не могла сказать о том, что ей нужно больше всего, но что она, несомненно, чувствовала.

В рассказе «Арктур – гончий пёс» несобственно-прямая речь представлена только в варианте обычного типа. Автор не представляет окружающее проведённым через восприятие слепого пса. Автор рисует восприятие этим животным окружающего его мира. Специфичность главного персонажа, кратковременность его нахождения во времени и пространстве, едином для него и повествователя, не позволяет повествователю указывать на типичные для персонажа оценки и слова, но позволяет включить в свой текст, текст нарратора их возможное внутреннее прочувствование описываемым персонажем.

К несобственно-авторскому повествованию отнесено два фрагмента текста. Первый является частью речи нарратора, который начал описывать Арктура, недавно с ним познакомившись: «*Он слышал тончайшие звуки…Он слышал, как шуршит в саду мышь и тихо ходит кот по крыше сарая. И дом для него не был молчаливым и неживым, как для нас.****Дом тоже жил: он скрипел, шуршал, потрескивал, вздрагивал чуть заметно от холода. По водосточной трубе стекала роса и, скапливаясь внизу, падала на плоский камень редкими каплями. Снизу доносился невнятный плеск воды в реке. Шевелился толстый слой бревен в запани около лесозавода. Тихо поскрипывали уключины — кто-то переплывал реку в лодке. И совсем далеко, в деревне, слабо кричали петухи по дворам.****Это была жизнь, вовсе неведомая и не слышная нам, но знакомая и понятная ему*». В этом фрагменте нет словоупотребления и оценок персонажа, но в нём есть отдельный (выделенный тёмным шрифтом) фрагмент, описывающий то, что мог слышать только этот персонаж. С другой стороны, другие части этого фрагмента (подчёркнутое) указывают на единство места, но одновременно этому – на разность степени восприятия человека и слепого пса.

Второй случай НАП тоже относится к теме *запах*, который содержит однокоренную этой лексеме форму прошедшего времени глагола пахнуть**:** *Был на берегу реки, за складами, большой серый камень, почти вросший в землю, который Арктур особенно любил обнюхивать. Камень сам по себе* ***пах неинтересно****, но в его трещинах и порах* ***надолго задерживались самые удивительные и неожиданные запахи.*** *Они держались* ***подолгу****, иной раз* ***неделями****, их мог выдуть только сильный ветер. Каждый раз, пробегая мимо этого камня, Арктур сворачивал к нему и долго занимался обследованием*». Фрагмент является описанием камня со стороны запаха. Описание принадлежит нарратору, но такое пристальное внимание к запаху исходит исключительно от Арктура.

2.2.4. Специфики НПР и НАП в рассказе «Тэдди».

Случаи несобственно-прямой речи из рассказа «Тэдди», открыто указывают на изменения, которые происходят в психологическом состоянии бывшего циркового медведя, который неожиданно оказался на свободе. Сначала цирковой медведь ощущает самое главное изменение: ему не приносят еду, её нужно каким-то образом добывать. Как добывать пищу, Тэдди или забыл, или вовсе не знал. Тэдди – тоже специфический персонаж. Он испытывает сильные эмоциональные впечатления, о которых он не может сказать. Проявления этих эмоций можно наблюдать только с близкого расстояния, но их описывает всезнающий нарратор, «пренебрегая тем, что они недоступны внешнему наблюдению», так как такой нарратор «обладает неограниченными возможностями изменения пространственной ориентации, возвращаясь в прошлое и забегая в будущее, свободно перемещаясь по оси времени» [Падучева, 1996:205].

Первый случай такого всезнающего нарратора представлен, когда Тэдди ищет еду. Он находит её по запаху. Арктура захватили запахи среды, которую считают естественной для охотничьей собаки: запахи леса. Тэдди, привыкшего, что еду ему приносили служители, тянет к себе запах человеческой еды.

*Идти туда, откуда пахло, он боялся, так как знал, что там люди, ненавидящие его и ненавистные, в свою очередь, ему... . Но соблазн был так велик, что медведь, походив по берегу и попробовав лапой воду, остановился как раз напротив избушки.****Ах, как замечательно пахло!»*** .

На охотничью собаку запахи нападали, потому что были неожиданными для Арктура, когда он попал в лес. Бывший цирковой медведь искал других запахов, к которым он привык в жизни с человеком – запахов еды. Но теперь он искал лесной еды. Беспомощный в лесу огромный зверь всё время хотел есть, «*но…приходилось самому искать еду, а он не знал, как это делается, не знал, что можно есть»*. Арктур, оказавшийся в естественной для себя среде, всё время стремился вперёд и вперёд. И Тэдди «*упрямо шёл вперёд*». В этом движении ему помогал не опыт, полученный от жизни с человеком, где он знал и умел многое. В новой жизни его вёл «*инстинкт, коренившийся в нём, вёл его в небывалую страну, где должно быть много солнца, много пищи, чистой воды и тишины»*. С первых страниц рассказа нарратор говорил, что медведь *будто что-то припоминает*. Это были, вероятно, припоминания о давней жизни в лесу, и они помогают ему в его новом существовании:

*«В полдень медведь переходил солнечную поляну, когда ноздрей его коснулся необыкновенный запах, всколыхнувший в груди его целый рой воспоминаний. Но* ***где же источник этого милого сладкого запаха?****Тэдди повернул на восток, прошел немного -****запах исчез****!**Он вернулся обеспокоенный, взволнованный назад -****опять******маняще запахло****! ... Запах, который он поймал, был запахом муравьёв, и он сразу его узнал, хоть не слышал столько лет.»*

*«Какая прелесть эти муравьи! Есть ли что-нибудь вкуснее их! Жирные, кислые, щекочущие, вызывающие сразу жажду и аппетит и тут же утоляющие их - есть их можно бесконечно!»* .

Медведь продолжал двигаться вперёд. Деревья становились всё выше, «*малины, земляники и брусники было больше, деревень – меньше*», но Тэдди всё не останавливался. Вперёд его вели «*воспоминания настолько неясно-прекрасные, что ему всё было не так и не то, - он стремился в какую-то свою страну,* ***в какой-то свой медвежий рай****»*. Последнее словосочетание уравнивает внутреннее состояние этого персонажа с тем, что часто испытывает человек: человек вспоминает о потерянном рае детства, который всегда жив в его душе и даёт ему опору в жизни.

Следующий случай использования НПР связан с третьей встречей Тэдди и человека. «*Он хотел уйти совсем с места, которое ему внушало такой страх*, *-* ***ибо всё неизвестное страшно***…, *но потом вернулся*», а когда он уже хотел начать есть, сверху грохнул выстрел. «*Он бросился и побежал…, прогремели ещё два выстрела…, и понял Тэдди, что передней лапы его словно не существует…. Тогда он перенёс тяжесть тела на другую лапу и побежал, всё быстрее и быстрее, с ужасным треском, не разбирая дороги, фыркая от ужаса, качаясь на ходу, оступаясь, припадая на грудь, -* ***прочь отсюда!***». Лексика, которая характеризует манеру бега животного: *побежал, всё быстрее и быстрее, с ужасным треском, не разбирая дороги, фыркая от ужаса, качаясь на ходу, оступаясь, припадая на грудь* – накапливает причины для той результативной реплики, которая завершает этот фрагмент текста и которая принадлежит персонажу. Императивное междометие выражает решение мгновенно покинуть место нахождения. Переключение временного плана повествования с прошедшего времени предыдущего описания на настоящий момент действия указывает на состояние персонажа, который в этом описании должен спасать свою жизнь.

Остальные случаи предъявления речи, в которой проявляется личность персонажа, относятся к ситуациям, когда Тэдди так далеко зашёл в лес, что уже не встречается с человеком. Инстинкт и запах – постоянные помощники и подсказчики того, чего в лесу нужно опасться и как там нужно действовать. И «*раз утром, подойдя к ручью напиться, Тэдди остановился, как громом пораженный:* ***возле ручья пахло медведем****!*» Шерсть на хребте у Тэдди «*никак не могла опуститься*», и медведь понял, что есть другой, кого нужно опасаться. Через некоторое время «*в нос ему ударил внезапно противный близкий медвежий запах.* *Подняв голову, Тэдди посмотрел по направлению запаха и увидел наконец своего врага.****Ах, как он покажет сейчас этому наглецу! Как он расправится с ним!****Глазки Тэдди зажглись бешенством. Враг его скрылся на мгновенье за соснами и вышел на поляну...».*  Но уже через мгновение, «*Тэдди уже понял, что именно он должен навсегда покинуть этот прекрасный край.****Разве мог он хотя бы помыслить о соперничестве с этой ужасной громадиной!***»*.* Злоба на неожиданного соперника, потеря покоя, бешенство и уверенность в своей силе, выраженные предельно эмоционально, мгновенно сменяются пониманием, что борьба ни к чему не приведёт, и негромкий рык противника говорил одно: «*Пошёл вон!*» Именно форма несобственно-прямой речи представляет эмоциональное состояние главного персонажа и его взаимоотношения с соперником.

НПР представляет состояние главного персонажа рассказа ещё в двух ситуациях. Уйдя с чужой территории, преодолев многочисленные холмы и выйдя на широкую поляну, Тэдди *понял вдруг*, что он нашёл страну своего детства. «*Нет, детство* ***затерялось*** *где-то в смутной дымке времени,* ***не вернётся, не придёт, не вспыхнет*** *солнечным блеском и зелёной травой.* ***Ах, стать бы ему теперь снова маленьким, найти бы ему свою мать, поплакать бы под её мягким тёплым боком! Как жаль, что это невозможно…***». Глагол совершенного вида в предикативном сочетании *детство* ***затерялось*** указывает на то, что именно медведь ***понял вдруг*** и зачёркивает возможность встретить в настоящем то, что было давно. Будущее время глаголов совершенного вида с отрицательной частицей **не,** повторенные трижды, окончательно уничтожают возможность повторения прошлого. Форма сослагательного наклонения и инфинитив совершенного вида максимально экспрессивно выражают совершенно невыполнимую мечту-просьбу: вернуться в прошлое. Невозможно вернуть то счастье, когда только и можно было *поплакать под мягким тёплым боком* мамы. Две последние фразы включены в текст повествователя, но они указывают на персонажа.

Чтобы окончательно укрепить Тэдди в его новой функции хозяина участка леса, нарратор заставляет бывшего циркового медведя стать участником ещё одной схватки. Бой с лосем, «*в самом расцвете сил, с огромными лопастями рогов, мощной шеей и лёгким вислым задом*» начался с такого удара Тэдди по плечу, что понадобился ещё один приём НПР, чтобы медведь смог описать своё состояние: «*Крепка медвежья кость, выдержала, не сломалась,* ***но где уж теперь драться, только бы живым уйти!***». Ожидания медведя не оправдались, и указывает на это изменение лексема **теперь**. Только участник события может сопоставить прежнее положение с тем, которое возникло вновь. И в этот раз Тэдди опять находился в проигрышной для себя ситуации. Но опять он, ***будто что-то вспомнив***, решил уйти от битвы. Когда персонаж переживает позор своего поражения, нарратор опять даёт своему герою эту лексему **теперь**: «*недавно его прогнал бородатый медведь,* ***теперь*** *выживает лось…****Хуже всего*** *было то, что ему* ***теперь*** *нужно опасаться вообще всех лосей: раз его побил один лось, значит, так же могли поступить с ним и другие*». И эта лексема, и сочетание *хуже всего,* выражающая оценку происходящего в данный момент, указывают на то, что и эти размышления имеют отношение к персонажу.

Во всех примерах НПР выражена не только мысль, но и эмоция: удивление, испуг, восторг. Это примерыперсональной НПР, которую можно отождествлять с прямой речью и которая оформляется, как и персональная НПР, вопросительными, восклицательными или инфинитивными предложениями. В таких предложениях отсутствует семантический субъект, и представление первого или третьего лица выражено неопределённо, но «воспринимается как окрашенный субъективностью персонажа» [Беличенко，2006：19]. Эти признаки можно рассматривать как примеры проявления авторской объективности, когда нарратор даёт возможность «сказать своё слово» даже необычному персонажу.

В [Падучева 1996-206] отмечается, что в нарративе третьего лица возможна и «авторская субъективность», которая ограничена пределами лирических и риторических отступлений. В рассказе о бывшем артисте цирка есть такое лирическое отступление. Нарратор говорит о том, что у медведя, который долгие годы прожил среди людей и который привык, что его «обслуживают» служители, «уснули» все инстинкты. Именно в этот момент нарратор говорит, как важна для жителя леса мать:

*«Пожалуй, никто так не чувствует и не понимает, как дикие звери, что значит мать. Мать учит детеныша прятаться, драться, убегать, она объясняет ему, кто враг и кто друг. Она знает, где есть черника и муравьи, земляника, вкусные сочные коренья, мышиные норы, рыбы и лягушки; она знает, где есть свежая вода, глухие места, муравейники и солнечные поляны с мягкой высокой травой; ей ведомы тайны запахов и перекочевок. И еще она знает, что ни один зверь в лесу не доживает до глубокой старости, каждого постигает страшная беда, и нужно быть очень ловким, смелым и осторожным, чтобы как можно дольше сохранить себя и оставить после себя потомство»*.

Тэдди вспомнил законы леса, принял их и нашёл свой лес, своёместо в этом лесу. Его уже «*ничего не удивляло его, и он принимал всё как должное и давно знакомое*»; его «*шуба приняла оттенок ореха», а «лапа больше не болела*». Медведь стал испытывать «*громадное удовольствие, чувствуя себя как никогда свободным и сильным*». Нарратор опять останавливает повествование, чтобы сделать лирическое отступление о свободе:

*Великая вещь свобода! Она похожа на солнце, на огромное звездное небо; она похожа на теплый ровный ветер или на быстро бегущую звонкую воду.
      Не нужно никого бояться, не нужно делать того, что не хочется делать!
      Можно встать, когда хочешь и идти, куда захочешь!
      Можно остановиться и долго провожать глазами пролетающий над рекой караван гусей, можно подняться на холм, открытый всем ветрам; там слышны все запахи выбери для себя любой из них, иди туда, куда он зовет тебя!*

*Можно забраться в чащу, где так много сухих деревьев, дуплистых и изъеденных червем, и, наслаждаясь своей могучей свободной силой, валить эти деревья - сухие, мертвые, они будут падать с таким жалким треском!*

В тексте рассказа выявлено одиннадцать случаев использования несобственно-авторского повествования. Все они представляют вкрапление в текст нарратора таких персональных признаков Тэдди, которые была актуальны в каждый обозначаемый период его жизни. Первые три примера относятся ко времени, когда медведь был ещё рядом с человеком и указывают на то дело, которым занимался зверь в цирке или на состояние и ощущения Тэдди:

*«Теперь Тэдди уже не бунтовал и послушно проделывал всевозможные* ***неловкие****и****ненужные****, часто даже****неприятные*** *штуки...*

*В коридоре тускло горела маленькая лампочка, громко храпел сторож-старик, от которого всегда****вкусно****пахло.*

*Наконец двери захлопнули, и скоро* ***все равномерно задрожало и закачалось, и сильно захотелось спать. Дрожало и качалось два дня, потом стихло.*** *Когда двери открыли и стали выгружать клетки из вагонов и грузить на автомашины,* ***все кругом было другое и пахло иначе****, но Тэдди не удивился этому».*

Два примера НАП описывают состояние Тэдди, когда он только что снова оказался в лесу. Его пугал сам лес, который медведь забыл и который он не понимал. Для жизни медведя становилась опасной встреча с человеком: теперь медведь был неинтересен человеку, ему были не нужны «представления» медведя:

 *Всю ночь шел Тэдди на север, держась берега реки, как моряк держится компаса. Углубляться в лес он боялся,****лес был полон неизвестности, тогда как река была знакома****, она уже выручила его раз, и он ей доверял.*

***По лесу пронеслось что-то тревожное, и стало душно.****Сначала редко, потом все чаще и чаще, опоясывая полгоризонта, заполыхали зарницы.*

*…человек побледнел, быстро сорвал с плеча ружье, поднял его, сверкнул огонь, ударил резкий гром,****что-то больно хлестнуло****Тэдди по ушам, он рявкнул, повалился на траву и замахал всеми четырьмя лапами.*

*Медведь мало-помалу совсем вышел из тени и потянулся уже к метелкам, но****в этот миг что-то щелкнуло звонко и шевельнулось где-то вверху и в стороне.***

*Он опять вскочил и прыгнул прочь от овсяного поля, и****опять что-то непонятное и страшное****случилось с ним, и он сунулся мордой в землю.*

Раньше отмечалось, что этот персонаж размышляет, обдумывает ситуацию или действия. Эти характеристики отмечаются и в несобственно-авторском повествовании, где указывается на то, что этот медведь быстро принимает решение в той или другой ситуации.

Тэдди уже начинает вспоминать давнюю жизнь в лесу. Он заново знакомится с ней и постепенно привыкает к ней:

*Если бы тут было плохо, Тэдди,* ***не задумываясь****, ушел бы.****Но здесь было так хорошо, так много пищи,****что Тэдди* ***решил прогнать врага и стал искать встречи с ним****.*

Один из примеров несобственно-авторского повествования указывает на приближение в природе следующего сезона:

*Утром хватил заморозок, но теперь оттаяло.****День был хмурый, холодный****.*

2.2.5. Функции НПР и НАП в рассказах «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди».

В данных двух рассказах героями являются не умеющие говорить существа – животные. В таком случае НПР, во-первых, служит идеальным средством передавать мысли необычных персонажей, и в то же время усиливает подлинность повествования, не оставляя ему вылиться в вымышленную сказку. Во-вторых, в НПР быстрое переключение прошлого нарраторского времени в настоящее персонажного времени подчеркивает актуальную для персонажей ситуацию. НПР позволяет голосу персонажей непосредственным образом впрыгивать в текст нарратора, с помощью чего живо и образно выражаются постоянная готовность к встрече с врагом, скорость реакции, которые свойственны животным. В-третьих, НПР организует события и развитие сюжета.

НАП в данных двух рассказах главным образом функционирует как способ остранения. Обычной лексикой нарратор описывает обычные для читателей предметы такие, как дом, камень, лес, но пишет нарратор об этих привычных вещах с позиции восприятия персонажей-животных. НАП заставляет читателей бросить свой привычный взгляд, и смотреть на мир глазами персонажей – пса и медведя, «дает возможность читателю постоянно ощущать «образное присутствие» героя и глубокое сочувствие объективного автора своему герою, так далеко от него стоящему по образу жизни, по культуре мышления и речи» [Васильева, 1983:112].

Выводы

Вторая глава нашей работы посвящена структурным, стилистическим и функциональным особенностямНПР и НАП в рассказах «Двое в декабре», «Ночлег», «Арктур – гончий пёс» и «Тэдди**»**. Изучаемые явления рассмотрены в этих рассказах по отдельности, и в сопоставлении их друг с другом.

В рассказах «Ночлег» и «Двое в декабре» повествование ведет недиегетический нарратор с разных точек зрения. В первом рассказе повествование развертывается из внутренней точки зрения, нарратор ведёт повествование через фокализатора, главного героя Никиту. Это определило, что все НПР в тексте принадлежат только одному этому персонажу. НПР в рассказе «Ночлег» по стилистике более похожа на прямую речь, в большой степени ~~носит~~ проявляет стилистические и лексические особенности, которые характерны только для Никиты: уменьшительные суффиксы, просторечия, вульгаризмы, что создаёт высокую степень эмоциональности. НПР в рассказе «Ночлег» чаще всего проявляется в форме смешанного типа, пересекается с прямой и косвенной речью. Речь персонажа резко перебивает повествование нарратора, как будто самостоятельно вырывается из-под контроля нарратора и передаёт право голоса себе. Благодаря силе этого переключения резкие повороты внутреннего состояния молодого, чувствительного героя передаются в повествовании сильнее.

В рассказе «Двое в декабре» повествование ведется с внешней точки зрения. Нарратор спокойным, нейтральным тоном рассказывает о молодой паре, которая имеет разные жизненные ориентации, но одинаково не умеет откровенно сказать о своих истинных чувствах. Повествующий голос нарратора нанизывает весь текст и организует расположение речи персонажей. Темой НПР в рассказе «Двое в декабре» являются воспоминания о прошлом и течение мысленного действия. НПР в форме несобственно-внутреннего монолога героя и героини составили диалог о том, чего они так ине смогли высказать. Будучи обработанными нарратором, НПР героя и НПР героини по стилистике не отличаются.

В рассказах «Арктур – гончий пес» и «Тэдди» позиция нарратора не одинакова: один жил в городке, где произошла повествуемая история, и повествователь говорит о ней как свидетель; второй – недиегетический нарратор, выступает как всезнающий повествователь. Но в обоих рассказах нарратор стремится максимально приблизиться к внутреннему миру персонажей и передать его читателям. Поэтому в данных двух рассказах фактором, влияющим на специфику НПР и НАП, служат сами персонажи – гончий пес и медведь – бессловесные существа. С одной стороны, то, что это животные, предопределило, что они смотрят и воспринимают окружающий мир не так, как люди. В рассказах «Арктур – гончий пес» и «Тэдди» тема НПР не выходит за границы области внимания животных – запах, звук, предчувствие об опасности, стремление к охоте и свободе. С другой стороны, в Арктуре и Тэдди скрываютсядрагоценные и понятные для человека качества. Использование НПР и НАП помогает осуществиться текстовой самореализации необычныхперсонажей. Читатель видит и чувствует слепого пса и циркового медведя так, будто это не неговорящие животные, но будто это люди, с данной от природы или от жизни трудностью и болью.

Заключение

НПР и НАП – распространённый в современных художественных текстах способ повествования. Разнообразие изучаемых языковых явлений и отсутствие в науке единого определения этих явлений проводит к тому, что НПР и НАП часто отождествляют. Приводимые в данной работе примеры и анализ их показывают, что смешение этих явленийнеправильно. Для обоснования отличия НПР и НАП мы ориентируемся на исследование Н.А. Кожевниковой: НПР – способ передачи речи персонажей, а НАП является отрывком речи нарратора, в которой существуют слова, словосочетания, обороты, свойственные персонажу и которые нельзя без нарушения отделить от речи повествователя. НАП служит способом описания и повествования; в связи с этим НАП в первую очередь выделяется специфической стилистической краской. В НПР сохраняются маркеры речи персонажа (характерная или экспрессивная оценочная лексика, графически обозначенные фонетические отклонение, грамматические особенности) [Блинова, 2015:38], «однако строгого соответствия между типом персонажа и речевыми средствами в несобственно-прямой речи нет...И тогда НПР может облекаться в формы, не свойственные персонажу, очищаясь от характерных красок и стилистически контрастируя с прямой речью» [Кожевникова, 1971:105]. Хотя НПР и НАП структурноотличаются в художественном тексте, бывают случаи, когда эти две формы невозможно четко разграничить.

Функции НПР и НАП дублируются в раскрывании внутреннего мира персонажей, в выражении оценки нарратора, в создании стилистического разнообразия описываемого. НАП более способно создавать эффект остранения и отчужденности. Когда описание привычных для читателей объектов проникнуто восприятием необычных персонажей, то присутствие этого необычного голоса другого. Такое восприятие возникает при описании того, чем является для гончего пса звучащий дом или пахнущий камень и что такое для бывшего циркового медведя разворошённый муравейник.

«Употребление НПР количественно возрастает, усиливается ее роль в системе повествования, в структуре произведений. Реализация НПР в художественном дискурсе может происходить на разных языковых уровнях: грамматическом, лексическом, синтаксическом» [Опучина, 2013:59]. В рамках нарратива нарратор и точка зрения имеют тесные соотношения с спецификой НПР, контроль у нарратора над правом на голос непосредственно влияет на степень обработанности речи персонажей.

Ю. Казаков оригинальный писатель, интересующийся тончайшими струнами души. В фокус внимания писателя попали «счастье и его природа, страдания и преодоление их, нравственный долг перед народом, любовь, осмысление самого себя, отношение к труду, живучесть грязных инстинктов» [Казаков, 1986:258]. НПР и НАП – важный ключ к пониманию внутреннего мира персонажей писателя. По мнению одного из западных исследователей, «истории не просто передают семантическое содержание, но содержат в своей структуре в законченном виде способ 'переживания’ событий». При этом отмечается, что одно из важных свойств нарратива – «квалиа» - это «создание ощущения, 'каково это' быть кем-то, кто в нарративе выступает в роли протагониста…; нарратив создаёт ощущение 'каково это' чувствовать себя другим в субъектном плане» [Бугаева, 2012:12 – 16]. Можно сделать вывод, что в изучаемых рассказах нарратор выразил именно то, что говорит современная нарратология о цели своего существования: автор-повествователь предстаёт в этих рассказах прочувствовавшим себя максимально полно в боли и одиночестве другого во всём живого существа.

Список литературы

1. Андриевская А.А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. К.: Изд-во Киевского ун-та, 1967. – 170с.
2. Арзямова О.В. Особенности организации несобственно-прямой речи в русской новейшей художественной прозе // [Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта](http://cyberleninka.ru/journal/n/vestnik-baltiyskogo-federalnogo-universiteta-im-i-kanta), – 2011. –№ 8. – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-organizatsii-nesobstvenno-pryamoy-rechi-v-russkoy-noveyshey-hudozhestvennoy-proze
3. Бал М. Нарратология: введение в теории нарратологии. – Канада: Торонто Университет, 1997. – 254 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
5. Бахтин М.М. Слова в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетика. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72-233.
6. Блинова О. А. Лингвокогнитивный аспект репрезентации несобственно-прямой речи: автореф. дис. … канд. Филол. наук. – М, 2015. – 23.
7. Блинова О. А. Несобственно-прямая речь или внутренний монолог: к проблеме разграничения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. –№2 (44): в2-х ч. Ч. I. – С. 37-40.
8. Борисова Е.С. Несобственно-прямая речь в итальянском нарративе XIX-XXI вв.: автореф. дис. … канд. Филол. наук. – М, 2014. – 23.
9. Беличенко Е.Е. Несобственно-прямая речь в языке художественной литературы (На материале анималистической прозы): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2006. –194 с.
10. Белоусова А.Е. Повествовательные инстанции в нарративных текстах// Вестник Московского государственного лингвистического ун-та. 2010. –№ 605. С. 14-22.
11. Васильева А.Н. Художественная речь. – М.: Русский язык 1983. –С. 101-130.
12. Волошинова В.Н. Фрейдизм. Несобственная прямая речь во французском, немецком и русском языке// Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Составление, текстологическая подготовка, И.В. Пешкова. Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. – М.: Лабиринт 2000. – С. 468-486
13. Емельянов В.А. анализ и интерпретация рассказа Ю.Казакова «Арктур – гончий пёс» // Издательский Дом «Астраханский университет». 2014. – 44 с.
14. Ерофеев В. Москва – Петушки. – М.: Интербук, 1990. – 128 с.
15. Женетт. Ж. Повествовательный дискурс//Фигуры. Т. 2. – М.: им. Сабашниковых 1998. – 280 с.
16. Жилина И.С. Функциональная семантика и особенности структурно-грамматического оформления несобственно-прямой речи а английском, немецком и русском языках (на материале художественных текстов): автореф. дис. … канд. Филол. наук. – М, 2015. – 22 c.
17. Казаков Ю. Для чего литература и для чего я сам? (Беседу вели Т.Бек и О.Салынский) [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1979. № 2. – URL: <http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/kazakov/0/j83.html> (Дата обращения 17.02.2017)
18. Казаков Ю. Не довольно ли? // Лит. газета. 1967. 27 декабря.
19. Казаков Ю. Рассказы. –М.: Астрель. 2012. ­– 282 с.
20. Казаков Ю. Во сне ты горько плакал Рассказы. –М.: Астрель. 2012. ­– 635с.
21. Казанкова Е.А. ''Чужая речь'' в нарративе: соотношение стандартных форм [Электронный ресурс] // Вестник МГЛУ. Сер. 1. Филология. ­– 2012. – № 2 (57). – URL: <http://kazankowa.by/node/18> (Дата обращения: 14.04.2016)
22. Казанкова Е.А. Несобственно-авторское повествование и прямая номинация в структуре нарратива: теоретические аспекты [Электронный ресурс] // Актуальные вопросы филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков: сб. научн. тр. Вып. 1. / редкол. : В. Г. Шадурский – URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/57423> (Дата обращения 17.05.2016)
23. Казанкова Е.А. Несобственно-авторское повествование и прямая номинация в романе Джона фон Дюффеля «Лучшие годы» [Электронный ресурс]// Журнал Narratorium. 2016. № 1 (9) –URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628913> (Дата обращения 16.05.2016)
24. Кузьмичев И. Жизнь Юрия Казакова. Документальное повествование. – СПБ: Изд-во журнал ''Звезда''. 2012. –554 с.
25. Куприн А.И. Ночная смена// Куприн А.И. Избранное сочетание. – М.: Художественная литература, 1985. – С.122-142.
26. Кожевникова Н.А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 97-163.
27. Крижовецкая О.М. Нарратология современной беллетристики. дис. … канд. Филол. наук. – М, 2008. –156 с
28. Ло Ган Введение в Нарратологию. – Юньнань: Изд-во Юньнаньского народа. 1994. – 300 с.
29. Лейдерман Н.Л.  Восторг и трепет бытия: О рассказах Юрия Казакова /"Голубое и зеленое", "Тэдди", "Арктур-гончий пес", "осень в дубовых лесах" и др. [Электронный ресурс]  // Литература ("ПС"). 2001. -№7 – URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200100704> (Дата обращения: 02.03.2017)
30. Лю Цзюань. Несобственно-прямая речь и ее экспрессивно-стилистическая роль в авторском повествовании (на материале прозы И.А. Бунина, К.Г. Паустовского, Ю.П. Казакова и В.М. Шукшина): автореф. дис. … канд. филол. наук. —М, 1995. - 24с.
31. Мельчук И.А. Русский язык в модели «Смысл-Текст» // Школа «Языки русской культуры». Москва-Вена. 1995. – 682 с.
32. Опучина О.П. Структурно-семантическая репрезентация несобственно-прямой речи // Приволжский научный вестник. 2013. – № 9. – С. 58-70.
33. Падучева Е.В. Семантические исследования. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С.193-418.
34. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. Т.3 (1). – СПБ: Олега Абышко**,** 2007. – С.97-493
35. Cоколова Л. А. Несобственно-авторская (несобсственно-прямая) речь как стилистическая категория. – М.: Изд-во Томского ун-та, 1968 – 280с.
36. Сысоева В.В. Нарративный потенциал несобственно-прямой речи в художественном тексте: автореф. дис. … канд. Филол. наук. – Белгород, 2004. – 20 c. – URL: http://cheloveknauka.com/narrativnyy-potentsial-nesobstvenno-pryamoy-rechi-v-hudozhestvennom-tekste
37. Тименчик Р.Д. Иия литературного персонажа: О языке художественного произведения//Русская речь. – 1992. – №5, – С. 25-27.
38. Трощинская-Степушина Т.Е. Несобственно-прямая речь как средство создания лингвистического портрета героя// Филология. Социальные коммуникации Том 26 (65). № 1 – Витебск: Изда-во Таврического национального ун-та, 2013. – С. 63-67
39. Фаворин В.К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова //АН СССР. СЛЯ. 1950. Т. 9. Вып. 5. – С. 351-361.
40. Фужерон И. Имя и «безыменность» как прием рассановок сил и выражения авторского отношения к персонажам (на примере рассказов В. Гроссмана) //имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы Междунар. науч. конференцци. Ч. 2. – М., 2001 – С. 153-157.
41. Чжан Ихэн. Когда говорящего описывают – введение в сравнительную нарратологию. – Пекин: Изд-во Китайский народный университет, 1998. - 293 с.
42. Шведова Н. Ю. К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя / Н. Ю. Шведова // ВЯ. –1952.– № 2. – С. 104—125.
43. Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990. – 544с.
44. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 13-228.

**Справочная литература**

45. Принс Д. Словарь нарратологии. – Линкольн: издательство Ун-та Небраски, 2003. – 144 с

46. Ильин И.П. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1999. – С. 46-73.

47. Энциклопедический словарь-справочник / Под. ред. А.П. Сковородникова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 480 с.

48. [Большая советская энциклопедия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F#.D0.A2.D1.80.D0.B5.D1.82.D1.8C.D0.B5_.D0.B8.D0.B7.D0.B4.D0.B0.D0.BD.D0.B8.D0.B5) [Электронный ресурс] / гл. ред. [А.М. Прохоров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87). – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969—1978. – URL: <http://enc-dic.com/enc_sovet/Skaz-82087>.