

Ж. А. Голенко,
студентка Литературного института

Текстообразующие функции однородных членов предложения в ранних произведениях М. Шолохова

(На материале рассказа «Нахаленок»)

Ранние рассказы М. А. Шолохова изучены недостаточно и с точки зрения теории литературы, и в лингвистическом аспекте. В своем исследовании «Поэтика сказа» Е. Г. Муценко, В. П. Скобелев и Л. Е. Кройчик подходят к этой проблеме только с литературоведческой стороны. Компаративистски разбирая различные пути развития сказового стиля, они делают вывод, что в «Донских рассказах» (1925) Шолохова, где «впервые вышел в определяющее лицо народ и получил голос»¹, *функция сказа еще больше усложняется.*

Если мы оттолкнемся от определения, что «сказ — это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственного связанного с демократической средой или ориентированный на эту среду»². А также учтем ряд необходимых условий для «формирования» сказового повествования, то увидим, что рассказ Шолохова обнаруживает:

во-первых, «...тяготение к эпической многоплановости, изображению не только типического, но и неповторимого, как бы выбивающегося из фатальной социальной предопределенности».³ Отсюда его герои и герои-рассказчики (которые — центральная фигура повествования) всегда в сердце событий, всегда решают сложную задачу обновления жизни. Убеждение в правоте своего дела рождает в них особое, удивитель-

тельно спокойное, «эпическое» отношение к смерти чужой или своей как долгу, пусть даже тягостному и жестокому.

Во-вторых, в классическом сказе ведущим в развитии сюжета остался мотив — зачин и все последующие мотивы (части сюжета) «работали» на него, служили своего рода системой доказательств. В «сказе» Шолохова ведущим является тот мотив, на который приходится кульминация действия.

В-третьих, мы знаем, что в сказе время действия и время повествования не совпадают, так же как могут не совпадать фабульная кульминация и речевая. Обычно рассказчик наиболее изобретателен и красноречив там, где момент сюжета подтверждает выдвинутый им тезис в начале разговора (мотив — зачин). Поэтому конец сказа чаще всего «проговаривается» с пониженной интонацией (интонацией конца), в частности, в «Пропавшей грамоте» Гоголя. Для шолоховского рассказчика развязка трагического конфликта — повод сказать о самом сокровенном, наболевшем. Оттого концовка произносится с особой интонацией подъема.

Наличие этих трех пунктов — отличий шолоховской повествовательной формы от классического сказа — дает возможность Е. Г. Муценок, В. П. Скобелеву и Л. Е. Кройчику предположить, что шолоховский стиль с учетом «своей аудитории», от лица которой говорит рассказчик (а у Шолохова «аудитория» — широкие народные массы, казачество), с учетом наличия разговорных интонаций, рассчитанных «на своих», — это или *промежуточная форма*⁴ или *нетрадиционная форма сказа*. Но в ходе дальнейших своих рассуждений они приходят к выводу, что стиль мастера по причине фрагментарности сказовых черт (а должны быть полностью), по причине *равноправия авторского слова*, того, что голос автора возвращает себе право быть равным среди многих, быть, по Бахтину, экспрессивным и диалогичным, не только сопереживать герою рассказчику, но открыто слиться с ним — не есть *промежуточная форма*. И в сослагательном наклонении предполагают в прозе Шолохова или *нетрадиционную форму сказа* или *сказовый тип* (а не жанр). — Так как в ранних рассказах закладывается, рассуждают они, один из общих законов шолоховской поэтики, согласно которому «... народная речь является решающей, основной формой художественного освоения жизни, эстетического «осмысления» судьбы человека и мира в целом»⁵, у художника складывается тенденция снятия контраста, тяготение голосов к единой стилевой плоскости, уменьшению дистанции между ними. Во взаимодействии стили народной и авторской литературной речи намечается выход к единым синтетическим формам, где слияние автора и героя — рассказчика выражается через описание, а не прямым словом, включенным в сказовый монолог, т. е., по сути, так же, как формах объективно авторского, несказового повествования. Выравнивание же в плане речевом и содержательном авторского описания и сказового монолога разрушает сказ как структурно-типологическое образование, лишает его способности быть жанрообразующим фактором.

Но если продолжить ход мысли, опираясь на те же принципы классического сказа, и развить некоторые вскользь отмеченные исследователями стилистические детали, можно прийти к более конкретным выводам и высказать мнение, что шолоховский стиль повествования в ранних рассказах — не сказ.

Вспомним, что первым предварительным языковым условием сказа является создание «иллюзии устной речи»: имитация речи импровизационной, заранее не обдуманной, творимой тут же, сейчас, в нашем присутствии. Второе условие — определенная импровизация актерского действия, установка на некий «жест», спрятанный в сказовом слове и применительно к сказу это дает основание говорить о «литературном артистизме автора»: «Рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе»⁶. Самобытный же — «от нутра народный», «напитанный соками русской жизни», с «казацкой душой», с «буйным размахом народной силы и воображения»⁷, талант Шолохова, его жизнь среди донских казаков — его героев, знание их душевной диалектики не просто обусловили его органическую близость к бытовой разговорной стихии народа, к казацко-донскому диалекту, специфику его речи, как способа «эстетического осмысления». Автор «народен» — толщ из толщи, глубина из глубин, до корней овейанный и омытый ветрами степными, и сказовый монолог для него — не прием, не стилизация под рассказчика, не иллюзия устной речи, не актерский жест и т. д., а обычная авторская речь, речь почти повседневная (в отличие, например, от речи Зощенко, Андрея Белого, А. Веселого и др.). И проникновение в повествовательный стиль народной речи начинается уже с обозначения реалий изображаемой жизни, более того, характер самих реалий исключает другой подход, гармонично диктует народное словоупотребление, привычное и для сознания автора, и для его речи вообще: «Притворил Мишка за собой дверь, сначала думал послушать в сенцах, о чем буде разговор в хате»; «Как на грех в калитке свинья застряла»; «в бороде хоронится улыбка»; «по станице прошел табун»; «кое-как наспех поглотал хлеба».

Эта органика, не стилизация, народность (то, что Муценок, Скобелев, Кройчик называют «тенденцией снятия контраста», «намечающимся выходом к синтетическим формам») естественным образом исключают следующие важнейшие условия сказа: во-первых, дистанцию между автором и рассказчиком, выявляющую «ненормативного» носителя речи на фоне «нормативного автора, как бы ни были при этом подвижны отношения автора и рассказчика»⁸. Во-вторых, мы не наблюдаем самостоятельности рассказчика со своим субъективным восприятием, обязательно отличающемся от авторского. И помимо всех прочих аргументов за то, что стиль Шолохова — не сказ, последним будет — авторский индивидуальный синтаксис.

На синтаксическом уровне для классического сказа характерны

эпитеты, однородные определения, с перебором, цветистые метафоры, где «строгий» глагол — в определенном месте, в конце (тоже с перебором), как проявление авторского начала (например, «интеллектуальный» сказ Андрея Белого). И ранняя советская «сказовая» проза весьма тяготеет к эпитету, к метафоре, к экспрессивным определениям: «красотой невероятных легенд», «в бездонных насупленных полях» (А. Малышкин); «острое, режущее горе», «в последних часах его повышенно пульсирующей жизни... мы заняли несколько быстрых, острых, громко, отщелканных минут» (Л. Рейснер). Метафоричны были и многие названия произведений: «Реки огненные» А. Веселого, «Вихрь» Вяч. Шишкова. В ранних же рассказах Шолохова почти нет классического эпитета — прилагательного с предметно-определяющим значением и достаточно скупое употребляются колористические прилагательные. Уже позже художник станет широко их использовать в своей литературе, но «ранний» Шолохов — «весь на глаголах». Т. е. те функции, которые в классическом сказе несут эпитеты, однородные определения, он переносит на глагол, на нагнетание глагола, в результате чего «возникает» сам автор: ибо эти глагольные формы — признак его индивидуального стиля, а не «правил» эпического сказа. Если же в тексте и появляется эпитет, то главным образом он связан с характеристикой состояния или какого-либо движения. Если встречается прилагательное, то смысловая роль его оказывается второстепенной, оно выполняет лишь дополнительную функцию окраски при каком-либо событии, движении, каком-то динамическом проявлении.

Шолохову представляется, что при описании, характеристике и так далее, т. е. в ходе литературной работы, определения недостаточно, и он переносит смысловой центр на однородные ряды глагольных сказуемых и отдельные глаголы. Например, сцена со свиньей в рассказе «Нахаленок» выполнена так:

»Перелез* через плетень, к дому бежит, а перед глазами скорородка, а на ней его, Мишку, жарят... Горячо сидеть, а кругом сметана кипит и пенился пузырями. По спине мурашки, скорее бы до деда добежать, расспросить...

Как на грех, в калитке свинья застряла. Голова с той стороны, а сама с этой, ногами в землю упирается, хвостом крутит и пронзительно визжит. Мишка — выручать: попробовал калитку открыть — свинья хрипеть начинает. Сел на нее верхом, свинья поднята-жилась, вывернула калитку, ухнула и по двору к гумну вскачь. Мишка пятками ее в бока толкает, мчится так, что ветром волосы назад закидывает. У гумна соскочил — глядь, а дед на крыльце сидит и пальцем манит». (303)⁹

Из примера видно: художественный акцент сделан на динамичном — на однородных рядах глагольных сказуемых. В отрывке нет ни одного эпитета — прилагательного, чтобы дать характеристику, передать психическое или физическое состояние персонажей. Все — и детский страх, и детское нетерпение, и мальчишечья проказа, и авторская иро-

ния — идет через сказуемые, через глагол («народный» глагол), через динамику! В подобных случаях однородные ряды вместе с отдельными глаголами (например, *жарят, сидеть, застряла*) перерастают «себя» и чаще всего входят в комплекс метафоры, становятся ее составной частью.

Б. В. Томашевский в «Стилистике и стихосложении» называет метафору сокращенным сравнением потому, что в ней в одном слове скрывается и образ, и предмет, о котором говорится.

Целью метафоры является присоединение к предмету того признака, который скрыт в самой метафоре, в этом скрытом сравнении. Следовательно, метафора по отношению к сравнению не только сокращена в том смысле, что в одном слове соединены предмет и образ, но еще и в том, что в метафоре никогда не называется признак, по которому это сближение сделано, и о нем надо догадываться. Тот факт, что надо догадываться, т.е. проявить некую активность восприятия, и делает метафору более сильным стилистическим средством, нежели сравнение, эпитет. В метафоре читатель должен активно разобраться в соотношении между предметом и образом и догадаться, что общего между ними, какой признак применим одновременно и к предмету и к образу.

Шолохов активизирует своего читателя, делая метафорическими — глаголы. *Тяготая к единым синтетическим формам, он распространяет метафоричность (или метафору) на весь однородный ряд глагольных сказуемых, на весь структурно — семантический блок однородных членов. В полотне материала подобный синтез требует воспринимать однородные ряды вкупе с отдельными глаголами — и здесь мы вводим условный термин — как «авторские синтетические метафоры».*

Такой подход к синтаксису известен. Здесь Шолохов продолжает традиции А. С. Пушкина в «Пиковой даме». Но все же обычная роль однородных сочинительных рядов в предложении — это средство усиления выразительности речи, источник речевой экспрессии, средство создания запоминающихся картин природы, быта, портретов персонажей, где ведущее место отводится, естественно, однородным определениям.

Конечно, динамизм сюжета, «эпохальность», «коловерть» героической революционной жизни, ее стремительные броски и перемены, динамика «живого» устного народного слова были, как хорошо известно, вообще свойственны молодой ищущей литературе 20-х годов. Мы встречаемся с этим и у А. Неверова, и у И. Бабея, и у других. Но только у Шолохова мы можем говорить о динамике, как об *определенной стилевой закономерности (строящейся на глаголе), составляющей основу его ранней литературы и не позволяющей называть его стиль сказовым.* Только в отношении раннего Шолохова динамику, проявляющуюся в микроструктуре фразы, мы можем охарактеризовать *диалектикой художественного мышления писателя, а не толь-*

ко чутьем автора, понимающего временную природу словесного искусства. Назовем условно эту закономерность — шолоховской тенденцией к *метафорическим динамическим изображениям*.

Писатель не знает статики, созерцательной медлительности, он не знает остановившегося мгновения ни при изображении природы, ни при изображении человека (внутренняя статичность некоторых персонажей покрывается внешней динамикой движения). «... Шолохов допускает наибольший нажим на человека. Считает это нормальным. Не Михаил Александрович Шолохов, конечно, а его художественный мир. Речь, разумеется, идет не о политическом давлении и не о самой по себе жалости как таковой. Нет — общая атмосфера жизни и ее давление; у Шолохова она принята намного суровее, чем обычно у всех классиков мировой литературы; именно принята, а не с ужасом, отвращением или злорадством отображена»¹⁰

Итак, Шолохов, как художник, воспринимает жизнь, ее диалектику в быстротекущих, динамичных сменах состояний и событий, во внутренней связи и сопричастности явлений, в их причинно — следственных отношениях. Отсюда в его стилистике ряды столь любимых автором «народных» глагольных сказуемых, расширенных в авторском синтаксическом преломлении до метафоры, до одного из организующих центров построения всего полотна текста.

Но способны ли однородные члены выполнять ту серьезную роль, которая на них возлагается? Если учесть ряд точек зрения, изложенных в русских и зарубежных европейских грамматиках, конструктивно ознакомиться с концепциями Ф. И. Буслаева, А. А. Шахматова, А. М. Пешковского, В. А. Белошапковой, А. М. Мухина, Ф. Травничка, Н. С. Валгиной, В. В. Бабайцевой и других лингвистов на «место предложений с однородными членами в системе синтаксических единиц», то да.

Исходя из явления «слитности», рассматриваемого Буслаевым¹¹ (и Пешковским¹², а также «четвертой лингвистической точки зрения»¹³, которая подчеркивает исключительное место однородных глагольных сказуемых в вопросах переходности, по-новому трактует явления «слитности», по-особому выделяет (как одно из положений, влияющих на переходность) образование однородными членами предложения структурно — семантического блока, имеющего специфическую структуру и семантическую организацию, — следует вывод: *однородные глагольные сказуемые должны образовывать специфические структурно-семантические блоки, влияющие не только на переходность предложений (т. е. затрагивающие вопросы лингвистики), но и на стилистику предложений (т. е. должны затрагивать вопросы литературоведения).*

Рассмотрим это на примерах из персонажно-портретной зоны рассказа «Нахаленок».

В рассказе «Нахаленок» Мишка — главный персонаж, только его автор удостаивает портретом.

«Мишка собой щуплый, волосы у него с весны как лепестки цветущего подсолнуха, в июле солнце **обожгло** их жаром, **вздохматило** пегими вихрами; щеки, точно воробьиное яйцо, **исконопатило** веснушками, а нос от солнышка и постоянного купания в пруду **облупился**, **потрескался** шелухой. Одним хорош колченогий Мишка — глазами. Из узеньких прорезей **высматривают** они, **голубые** и **плутовские**, **похожие на нерастаявшие** крупинки речного льда».

Шолохов точно подбирает глаголы — *обожгло, вздохматило, исконопатило, облупился, потрескался* — разговорно-бытового стиля, несущие внутреннюю форму слова «чего-то внешне активного, энергичного, жизненного», что заставляет характеризовать портрет скорее как психологический, чем как описательный. Первоначальный скромный образный толчок портрета — подсолнух — реализуется автором в развернутом ярком метафорическом описании, созданном однородными рядами глагольных сказуемых, выражающими (по классификации семантики блоков однородных членов) временные отношения (одновременности и последовательности). Возникает метафорическое гнездо, в котором все глаголы действия связаны друг с другом единством начального образного уподобления. В это гнездо по своей образной семантики входит глагол разговорно-бытового стиля *высмотреть*. Глагол внешне вне однородных рядов привносит в создаваемый образ дополнительные необходимые оттенки и краски.

«*Высмотреть*. 1. Старательно осмотреть, обозреть. 2. Всматриваясь, разглядеть, найти».¹⁴

Завершает портрет ряд однородных качественных прилагательных, связанных отношениями градации. Просто эпитет — прилагательное *голубые* здесь был бы второстепенен, необходимы отглагольные прилагательные или причастный оборот (что по своей морфологии несет элементы глагола, движения). Шолохов подбирает разговорный эпитет — движение *плутовские* (образованный от глагола *плутовать* — «хитрить»), с внутренней формой слова «быстрый, смысленый, хитрый, ловкий», дополняя его причастным оборотом *похожие на нерастаявшие крупинки льда*, чем снимает возможные негативы (*плутовать* — «хитрить, мошенничать, жульничать»). В таких случаях однородные члены вместе с отдельными глаголами синтезируются в метафору, становится ее составной и необходимой по своим экспрессивным и коннотационным элементам частью. Происходит то, что можно назвать *сюжетным развертыванием метафоры* или (если использовать термин маяковедов) *разматыванием метафоры*.

Перед читателем не просто восьмилетний мальчишка. Он творение природы с солнечным началом. Его слепили ветер и вода, открытое небо и быстрые легкие птицы. Он смел, ловок, чист, нежен. И он рожден по замыслу Шолохова для нового светлого времени с всеобщим счастьем на земле. Он Новый Человек.

Такой психологический портрет становится *сюжетоопределяющим* (так как от такого героя по ходу произведения читатель ждет только

«честных, смелых, хороших дел»). И постепенно, в контексте произведения, Шолохов расширяет, созданный при помощи авторской метафоры образ до масштабов символа.

«— Товарищ Ленин!... — вскрикнул Мишка глухнувшим голосом, сляясь, приподнял голову — и улыбнулся, протягивая вперед руки».

Вокруг Мишки группируются другие фигуры — отец, мать, дед, ребята на улице, сельчане. Как таковых их «классических» портретов нет. И Шолохов этот вопрос решает не через традиционную поэтику сказа. Он дает описание, но по-другому — через открытые внешние детальные проявления чувств героев (где сливаются, вернее «не разведены», автор и герой — рассказчик) на протяжении всего рассказа. Разворачивает на все полотно. В результате отдельные «портреты», например деда, являются читателю не сразу, а наращиваются в ширину и глубину постепенно, постранично, в контексте сюжета по принципу «психологического нагнетания».

«Портрет» деда.

1. «Снится Мишке, будто дед срезал в саду здоровенную вишневую хворостину, идет к нему, хворостинной машет, а сам строго так говорит:

— А ну, иди сюда, Михайло Фомич, я те **полохану** по тем местам, откель ноги растут!..

— За что, дедуня? — спрашивает Мишка.

— А за то, что ты в курятнике из гнезда чубатой курицы все яйца **покрал** и на каруселю **отнес, прокатал!**...

— Дедуня, я нынешний год не катался на каруселях! — в страхе кричит Мишка.

Но дед степенно **разглаживает** бороду да как **топнет** ногой:

— **Ложись, постреленыш, и спущай портки!**...» (300).

2. «Протер Мишка глаза и видит: дверь **открылась, хлопнула**, дед в горницу **бежит, подпрыгивает**, очки на носу у него **болтаются**». (300).

3. «Долго **грозит** ему дед костылем, а у самого в бороде **хоронится** улыбка». (304).

4. «Для деда — в ласковую минуту — постреленыш, в остальное время, когда дедовские брови седыми лохмотьями **свисают** на глаза — «эй, Михайло Фомич, **иди** я тебе уши **оболтаю!**» (304).

5. «У деда глаза **глубоко провалились** внутрь, голова **трясется** и **прыгает**, губы **шепчут** что-то беззвучно». (322).

Перед нами образец «шолоховской стилистики»: автор «народен», он не разводит «выбор глаголов для себя» — «выбор глаголов для героя — рассказчика». Полное отсутствие сказовой стилизации, «иллюзии чужой устной» речи. Авторские разговорно-бытовые **срезал, идет, машет, строго говорит, разглаживает, топнет, открылась, хлопнула, бежит, подпрыгивает, болтаются, свисают, грозит** органично перемежаются с просторечным **хоронится**. Авторское **очки на носу у него болтаются** зеркально перекликается с словами персонажа: «эй,

Михайло Фомич, иди я тебе уши **оболтаю!**» При чем «динамичный стиль» Шолохова оперирует метафорами (структурно-семантическими блоками) не «резкими», эффектными («*Косые скулы океана...*»), так как использование таких тропов «незаметно» переводит любое произведение в «игровой» план, а метафорами «необнаженными», незаметными (что говорит о высоком писательском мастерстве). Мы не знаем какого цвета глаза Мишкиного деда, какого он телосложения, роста и так далее. Эпитетов нет. Но внутренняя форма слова, предметное, образное значения и соединяющий их признак синтезируют вполне понятный и наглядный образ почтенного старца, строгого, эмоционального, даже вспыльчивого, но отходчивого (*ложись, спущай, грозит, но хоронится улыбка*), и которому очень скоро предстоит пережить большое горе. Намек «зашифрован» в одной из начальных фраз повествования: «Протер Мишка глаза и видит: дверь **открылась, хлопнула, дед в горницу бежит, подпрыгивает, очки на носу у него болтаются**». (300)

Шолохов включает в ряд однородных членов слова близкой семантики, выполняющие усилительные функции. Слова *бежит, подпрыгивает* принадлежат одной лексико-семантической группе с категориальной семьей «перемещение с помощью ног», дифференциальная сема «скорость, качество, интенсивность передвижения», где слово *подпрыгивает* предполагает эмоционально-радостное (!) усиленное движение. Но коннотации «радости» снимаются глаголом внешне вне однородного ряда *болтаются*, внутренняя форма которого связана с «разрушением, усыханием, опустением, оскудением». Впечатление дополняется однородными *открылась, хлопнула*.

«Хлопать. 1. кого (что). Ударять, бить (обычно чем-н плоским). 2. Производить резкие звуки, ударяя чем-н»

«Хлопаться. 1. Стремительно падать, валиться. 2. То же, что удараться».¹⁵

Таким образом, сочинительный ряд с интенсивом диктует понимание персонажа как *драматического*. Также перед читателем векторная, сюжетопределяющая «метафора трагизма», которая пройдет через все повествование и вернется к читателю в первом абзаце последней части рассказа: «У деду глаза глубоко **провалились** внутрь, голова **трясется** и **прыгает**, губы **шелчут** что-то **беззвучно**». (322).

Шолохов закольцовывает метафору. Действие рассказа сходит «на нет». Жизнь персонажа сходит «на нет». Синонимичные пары «бежит и подпрыгивает» и «трясется и прыгает», превращаясь в метафоры, меняют в контексте рассказа свою семантическую направленность и воспринимаются как метафоры «начала» и «конца», как антитеза (или как пограничные стороны одного сюжетного символа). Глагол *шелчут* с коннотациями «засыпания, умирания, затихания, увядания» ставит последнюю, «итоговую» точку, что усиливает впечатление читателей от прочитанного, вызывая многообразие ассоциативных, эмоциональных представлений. Но портрет не «закрыт». Последние штрихи, последние читательские волнения — ниже.

«Долго молча **гладил** Мишку по голове, потом, **поглядывая** на мать, лежавшую плашмя на кровати, **шепнул**:

— **Пойдем**, внучек, во двор...

Взял Мишку за руку и **повел** на крыльцо...

Дед долго **отвязывал** у колодца веревку; **пошел** в конюшню, **вывел** Савраску, зачем-то **вытер** ему пенистые губы рукавом, потом **надел** на него узду, **прислушался**: по станице крики, хохот. Мимо двора едут верхаи двое, в темноте посверкивают цыгарки, слышны голоса:

— Вот мы им и сделали разверстку!... На том свете будут помнить, как у людей хлеб забирать!..

Переборы лошадиных копыт умолкли, дед **нагнулся** к Мишкиному уху, **зашептал**:

— *Стар я... не влезу на коня... Посажу я тебя, внучек, верхом, и ездай ты с богом на хутор Пронин... Дорогу я тебе укажу... Там должен быть этот отряд, какой с музыкой шел через нашу станицу... Скажи им, нехай идут в станицу: тут, мол, банда!... Понял?..» (322).*

Шолохов вводит повтор глагола *шепнул*. Слово повторяется через определенное количество предложений — через определенный период. Оно становится и «пограничным», и используется для эмоционального напряжения, и делает прозу ритмичной (достигается своеобразная организация периода), и несет последние психологические детали в портрет: пусть он стар, пусть он почти умирает и у него нет уже сил самому ехать за подмогой, у него нет сил даже говорить в полный голос, но он *сделает* то, что считает нужным, пусть и проговаривая мысль шепотом, — отправит внука за подмогой.

Дед не только по-дедовски строг, нежен... Он смел, мужественен. И если на прямой «внешний» поступок нет уже сил, то сохраняется сила «внутренняя». И выражается она в продуманных, спокойных, неторопливых, последовательных движениях героя, словах автора и героя: *взял, повел, долго отвязывал, пошел, вытер, надел, прислушался*. А так же: *не влезу, посажу, укажу*.

Таким образом, авторская метафора, выросшая из синтеза однородных рядов глагольных сказуемых, речи автора и речи персонажа, закончила свое развитие в конце рассказа, выросла до символа «непобедимого эпического мужества» и ушла в подтекст.

Необходимо учесть тот случай, что психологический портрет в шолоховской прозе может быть построен, вполне четко дан, и понят читателями и на малой территории полотна повествования, без учета речи персонажа, а только за счет отдельных фрагментов авторской речи. В классическом сказе выполнение таких условий было бы невозможно. Но шолоховский синкретичный стиль «недистанцированности» народной и авторской речи, заставляющий видеть в рассказах Шолохова не сказ, а *самую народность автора*, — эта стилевая особенность помогает не «искать» знакомства с речью героя, а с помощью индивидуальных, как будто бы незначительных авторско-стилистических средств,

самим разобраться в динамике событий, схватить суть персонажа, понять его. В данном случае автором могут использоваться «грубые» глаголы, которые «превращаются» в контексте из просторечных, диалектных — в опять таки метафорические. Стилистический и стилевой эффект колоссален: сжатость, четкость слога, стройность формы, немногословность (в хорошем смысле), динамика текста (текст сам «ведет») и одновременно ясность изложения, поэтическая образность, наличие нескольких контекстовых слоев, большая работа подтекста.

Например, «портрет» отца Мишки.

1. «Не успел Мишка глазом моргнуть, как солдат сграбастал его, подкинул под потолок, а потом прижал к груди и ну рыжими усами, не на шутку, колоть губы, щеки, глаза. Усы в чем-то мокром, соленом. Мишка вырываться, да не тут-то было.

— Вон у меня какой большевик вырос!.. Скоро батьку перерастет!... Го-го— го!... — кричит батянька и знай себе пестует Мишку — то на ладонь посадит, вертит, то опять до самой потолочной перекладины подкидывает». (7, 300)

2. «Тут и вовсе пошло развеселье: посадил отец Мишку верхом к себе на шею, за ноги держит и по горнице кругом, кругом, а потом как взбрыкнет, как заржет по — лошадиному, у Мишки от восторга аж дух занялся. « (301)

Явная портретная деталь только одна — рыжие усы. Все. Прозаик больше ничего не дает читателю: каков рост Мишкиного отца, глаза, походка, есть ли родинка на левой щеке и так далее. Речь самого персонажа не несет существенной нагрузки при создании портрета. Портрет строится через психологические детали, через читательские(!) ассоциации, через переносное значение метафоры. И здесь читатель должен, как указывает Б. В. Томашевский, сам все понять, и он с автором почти на равных.

По всем законам сказа яркие экспрессивные сказуемые сграбастал, дух занялся должны были бы принадлежать персонажу. Шолохов же берет их себе. В результате возникает сам автор, который органично вводит в свой слой грубые просторечия, расставляет однородные ряды глагольных сказуемых, перемежая с просторечиями разговорно-бытовую лексику, таким образом активизируя сочинительные ряды и делая их максимально емкими, образными.

Сграбастал, подкинул, прижал, колоть — эти глаголы (выражающие по классификации семантики блоков однородных членов временные отношения (последовательности) и принадлежащие одной лексико-грамматической группе с категориальной семей «быстрого внешнего силового воздействия на кого-то или что-то») образуют метафорическое гнездо, помогающее ярко, выразительно описать сцену встречи отца и сына и весьма выпукло представить «отца» читателю человеком физически крупным, сильным, стремительным, эмоциональным, а также любящим, добрым и невероятно соскучившимся по дому и семье.

Шолохов часто включает в ряды однородных членов синонимы или слова близкой семантики, выполняющие усилительную функцию. В данном случае, в однородном ряду, Шолохов идет не по нарастающей. Он «открывает» гнездо самым стилистически экспрессивным глаголом *сграбастал*. «Грубоватое» слово, взятое из активной простой лексики народа, синтезируется в метафору, которая крепко «держит» все гнездо. Она стилистически окрашивает, дополнительно насыщает, а также увязывает во едино такие почти нейтральные на ее фоне *подкинул, прижал, колоть* — и отсюда ассоциативно-психологический портрет перед глазами читателя.

Вторая авторская метафора добавляет к уже сказанному коннотации «чего-то вольного степного», «что-то от образа необъезженного скакуна»: *посадил, держит, взбрыкнет, заржет*. И в этом ряду однородных глагольных сказуемых самый стилистически экспрессивный глагол (просторечное выражение) — *дух занялся* — уже выполняет, согласно шолоховской установки, замыкающую роль, своего рода роль «крышки» — последних психологических мазков к портрету. Автор снова закольцовывает. Портрет готов, и самодастаточен, дальше — только что-то дополнительное. Например, рассказ отца Мишке «о войне». Для читателя это лишь сверх — информация, которая «работает» не сколько на персонаж, сколько на текст (на его наращивание), а скорее на подтекст, его внутреннюю и внешнюю динамику.

Эти две метафоры снова создают не просто портрет, а сюжетопределяющий портрет: читатель должен почувствовать тревогу за персонаж, потому что такие яркие личности — образцовые литературные герои, которые всегда на передовой, всегда в авангарде, «по законам жанра» должны быстро сгореть, а во времена «военные» — погибнуть (спокойно относясь, по законам «шолоховского» жанра, к смерти как к долгу). Во-вторых, эти метафоры составляют образ, несущий, по замыслу автора, символичность: перед нами не какой-то казак, вернувшийся домой, не просто Мишкин отец, а *Матрос Революции с боевого корабля «Автора»*.

Яркие просторечные глаголы не нарочиты, а неизбежны в стилистике Шолохова: будучи художником своей темы, он просто должен был использовать лексико-синтаксические, морфологические, фонетические особенности донского говора. И как автор, в основе языка которого современный русский литературный язык в органическом сочетании с народно-поэтической и живой разговорной речью народа, он далек от какого бы то ни было этнографического любования особенностями народной речи. Из диалекта, просторечия, грубого просторечия чаще всего берутся слова, смысловое содержание которых легко, понятно характеризовали бы быт и миропонимание казака — труженика, выявляло бы социально — психологический, а иногда и классовый элемент. Слово «спокойно» переводится из диалекта или просторечия в авторский язык, т.е. новый слой, заметно тем самым расширяя свои синонимические возможности, плюс «обогащается»: и за счет той метафо-

ричности, которую обретает, и за счет метафоричности глаголов, которые входят вместе с ним в один однородный ряд.

Нами уже был рассмотрен портрет Мишки. Но полностью портрет главного героя прочитывается из всего полотна рассказа, когда постепенно прорисовываются дополнительные «символические» штрихи к основному портрету — символу. Как раз эти «штрихи» и выражаются такими глаголами.

1. «Мишку **одолевает нетерпение**, а мать, как нарочно, долго провозилась у коровы, долго цедила молоко, в погреб полезла и там прокопалась битый час. Мишка **вьюном** около нее **крутится**.

— Скоро вечерять будем?

— Успеешь, непоседа, оголодап!..

Но Мишка не на шаг не **отстает** от нее: мать в погреб — и он за ней, мать на кухню — и он следом. **Пиваквой присосался**, за подол **уцепился**, **волочится**.

— М-а-а-амка!.. Ско-реича вечерять!..». (307) — Штрихи любопытства, настойчивости, неумности, характера.

2. «Мишка молчком лег, карточку обеими руками **тискает**, повернуться страшно: как бы не измять. Так и уснул». (313). — Детская непосредственность, детское счастье.

3. «У Мишки глаза **разбежались**. Растерянно закружился на одном месте, потом **рванулся** и подбежал к музыкантам. В груди что-то сладко **защемило**, **подкатилось** к горлу... Глянул Мишка на запыленные веселые лица красноармейцев, на музыкантов, важно надувшие щеки, и сразу, как отрубил, решил: «Пойду воевать с ними!».». (315) — Решительность, отвага, жажда участия.

Таким образом, ранний Шолохов, т.е. Шолохов «Донских рассказов», как стилист лишь внешне близок столь принятому в 20-е годы сказу. Лишь соприкасается с его поэтикой при создании своего особого нового стиля. Это «особое» состоит в динамизме (метафорическом динамическом изображении), «глагольности» стиля как «языка» (речи). Шолохов повышенно воспринимал напряжение революционной действительности, и ее жесткая диалектика проникла глубоко в подсознание молодого художника. На уровне языка, как мы уже отмечали, это выражается в нагнетании однородных глагольных форм. Впоследствии, в частности в «Тихом Доне», Шолохов расширит свою палитру с помощью однородных эпитетов — прилагательных с их яркими внутренними формами и других средств. Но глубокое ощущение именно динамизма, «катастрофизма» окружающей жизни останется.

«Новое» тут в том, что Шолохов ведет повествование не «между автором (интеллектуалом) и героем», как это делают Зощенко, А. Веселый и другие, а говорит одновременно и от себя и от народа; он настолько народен, что ему не нужно упомянутое выше раздвоение, он исходно «синтетичен», точнее «синкретичен». И поскольку все художественное мировоззрение Шолохова проникнуто живописнейшим

народным метафоризмом, в работе вводится соответственный термин — «синтетическая метафора». Термин этот характеризует именно индивидуальную специфику стиля раннего Шолохова. *Иначе говоря, шолоховская рассказ (с учетом всего изложенного) — не сказ, а новая форма, одним из структурообразующих факторов которой являются синтетические метафоры, состоящие из однородных рядов глагольных сказуемых.*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1974, с. 205-206.

² Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 34.

³ Метченко А. Мудрость художника. М., 1976, с. 28.

⁴ Промежуточной формой ученые называют «результат» сближения орнаментальной прозы (акцент на авторе-повествователе) и многочисленных сказовых форм (с героем-рассказчиком на первом месте) в литературных поисках 1920-1925 годов.

⁵ Кожин В. В. Голос автора и голос персонажей. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма в 2-х т., т.2. М., 1971, с.221.

⁶ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с.118.

⁷ Шишков Вяч., «Звезда», 1946, №4, с.159.

⁸ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с.118.

* Подчеркнуты однородные глагольные сказуемые, но в рамках данного конкретного предложения.

⁹ Шолохов М. А. Собрание сочинений в 8-ми т., т.7. М., 1986.

¹⁰ Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1974, с.199.

¹¹ Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка, 1959, с.287.

¹² Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. 7-е изд. М., 1956, с.453, 454.

¹³ Подробно о «четырёх лингвистических точках зрения на место однородных членов в системе синтаксических единиц» см.: Бабайцева В. В. Явления переходности в грамматике русского языка. М., 2000, с.532-539.

¹⁴ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997, с.119.

¹⁵ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997, с. 863.