

# Об условности грамматического лица в художественном повествовании

ГАЛИЯ Д. АХМЕТОВА

(Чита)

Художественный текст – это композиционная система, существующая не изолированно от остального мира (реального и языкового), а в связи с ним, одновременно зависящая и независимая от других систем и являющаяся отображением изменчивого мира. Языковая композиция и образ автора – это такие категории текста, которые являются не только его принадлежностью, но и отражают особенности проявления языковой системы в системе художественного текста. Как отмечает М.Н. Кожина: «...одни и те же единицы языка, не обладающие специфической окраской в системе языка [...], становятся обладателями той или иной функциональной окраски и функционального значения в системе каждого отдельного стиля и являются стилеобразующими» (Кожина 1968: 399).

Под языковой композицией можно понимать единую сложную систему, состоящую из связанных между собой по смыслу и грамматико-интонационно компонентов (единиц), очерченных рамками образа, которые динамически развиваются в тексте. Компонентами языковой композиции можно считать словесный ряд, композиционный отрезок, точку видения (см.: Ахметова 2002). Словесные ряды (термин В.В. Виноградова), проходя сквозь текст, являются динамическими компонентами языковой композиции. Динамичность как важнейший признак языковой композиции позволяет, очевидно, говорить о тексте

как о структуре открытой. Языковая композиция – это явление историческое и динамическое не только в связи с меняющимся языком эпохи, но и в связи с динамическим изменением внутри самого текста. Для характеристики языковой композиции художественного произведения важнее не формальное выражение рассказчика (грамматическая категория лица), а то внутреннее композиционное развертывание словесных рядов, которое организует все повествование в целом и тем самым условную категорию лица. Наблюдения над развертыванием повествования позволяют увидеть в стилевых течениях и переходах даже самые частные особенности употребления языка. А это, в свою очередь, углубляет знания о потенциях языка и об аспектах жизни, отраженных в том или ином художественном тексте.

В зависимости от соотношения «автор – рассказчик» обычно выделяют четыре композиционно-стилистических вида: 1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идёт от автора; 2) рассказчик назван, но стилистически не выделяется; 3) рассказчик не назван, но выделяется стилистически – просторечная или книжная лексика, экспрессивный синтаксис и др.; 4) рассказчик назван и выделяется стилистически» (Одинцов 1980: 187). Эти четыре вида распадаются на две композиционно-стилистические группы: в первой из них рассказчик стилистически не выделяется, а во второй – выделяется. Но грамматическое лицо при этом может быть любое (об этом говорит и В.В. Одинцов), т.е. грамматическое лицо является у л о в н ы м приёмом повествования, при этом оно не всегда связано со словесно-композиционными особенностями текста. К тому же нельзя забывать о повествовании, которое организовано с помощью второго лица (в последние годы такая организация текста становится всё более популярной). Кроме того, вряд ли можно представить произведение, в котором рассказчик себя ни разу не проявляет стилистически или композиционно. Очевидно, следует предположить, что в каждом из художественных произведений есть рассказчик, выраженный явно или неявно, отчего композиция принимает вид открытой или закрытой.

А.И. Горшков указывает на три главных способа выражения образа рассказчика: 1) грамматические формы 1-го лица, 2) характерологические языковые средства, 3) точка видения (Горшков 2000: 148). При этом понятно, что первый способ не всегда присутствует в тексте, вместо первого лица появляется третье или даже второе. Важно то, что первое

лицо всегда указывает на рассказчика. Что касается точки зрения, то она может быть более объективной или более субъективной, т.е. можно говорить об условной объективации или субъективации повествования. Субъективация повествования как главный признак организации художественного текста проявляется в разных формах, в том числе и речевых (В.В. Одинцов). Однако в последнее время наблюдается расширение рамок субъективации, например, феномен невыделенной прямой речи, а также контаминация прямой и косвенной речи, диалог-повествование и др. Такие изменения и привели к относительной условности лица повествователя.

Характерологические языковые средства – самый важный признак выражения образа рассказчика в тексте. Даже если рассказчик сливается с образом автора, то всё равно для него свойственны характерные языковые средства, выделяющие его из другого повествования. Таким образом, в повествовании, построенном от третьего лица, тоже проявляются свойственные рассказчику стиливые особенности, поэтому сама грамматическая категория лица становится условной характеристикой в контексте художественного произведения. Гораздо важнее не формальное (грамматическое) выражение рассказчика, а внутреннее композиционное развёртывание словесных рядов, характеризующее рассказчика, которое организует повествование.

Выделенные В.В. Одинцовым композиционно-стилистические виды ориентированы на классические тексты русского реализма, главным образом, XIX века. Для прозы конца XX века характерно, как нам кажется, наличие двух рассказчиков (явного и неявного), которые могут быть выражены в тексте с помощью любого лица (в том числе возможны и переходы от одного лица к другому внутри композиционного целого, а также буквально «игра лицами»). Если явный рассказчик организует открытую композицию, ориентированную на сказовое повествование, то неявный рассказчик является организующим центром для закрытой композиции, главным признаком которой является литературное повествование. Однако чаще всего в современной прозе происходит композиционное взаимодействие разных способов организации повествования, т.е. можно говорить лишь о тенденции принадлежности текста к тому или иному типу композиции.

Отметим те новые явления в языковой композиции, которые проявляются в современной прозе: не связанные друг с другом,

характерные точки видения; неожиданное включение «неявного» («невидимого») рассказчика (т.е. не проявляющегося в языковом плане); использование графического словесного ряда в качестве реплик внутреннего диалога, а также в других композиционных функциях; усиление роли межтекстового словесного ряда; прямое включение чужой речи в авторское повествование (без традиционных кавычек и ремарок), так называемая невыделенная прямая речь; композиционная разорванность точек видения и других композиционных отрезков между собой (иногда этот прием используется как основной на протяжении всего повествования); формальное изменение лица в тексте без изменения словесных рядов и др.

Особое внимание следует уделить лицу повествователя. Мы рассматриваем этот композиционный прием построения текста как относительно условный, поскольку в современной прозе происходят процессы перехода от одного лица к другому, приобретая в некоторых случаях элемент игры и не всегда влияя на динамику словесных рядов. Возможно, условность грамматического лица – это отражение многомерности личности, мультиперсональности (Налимов 2000: 23). Именно эта особенность во многом определяет своеобразие языковой композиции, в частности, постоянное присутствие рассказчика (явного или неявного). Следует отметить, что и в недрах эпической композиции (например, в романе Л. Толстого *Война и мир*) встречается первое лицо своеобразного рассказчика. Конечно, можно как угодно рассматривать это традиционное «авторское» первое лицо, встречающееся в нашей классике: можно считать это прямым проявлением писателя в тексте, авторским обобщением, вводом повествователя, близкого образу автора. Очевидно, именно условность грамматического лица и создает иллюзию «присутствия» писателя в произведении. И сам текст становится как будто достовернее, когда появляется первое лицо. В конечном счете перед нами такое изменение грамматического лица, которое не меняет повествовательной палитры, следовательно, является условным.

Сами писатели также отмечают условность грамматического лица. Например, В. Нарбикова в романе ... и путешествие дает три предисловия: автора, героя и читателя. В *Предисловии автора* читаем:

Ведь когда ты сам говоришь, и ты понимаешь, что говорят вокруг, то для окружающих ты и есть ты. Но не произнося ни слова, не понимая ни слова, ты бежишь из «Ты» в – «Я», совершая необычайное путешествие из второго в первое лицо» (с. 5).

Интересно также *Предисловие героя*:

Написать о себе самом на себе самом – не так просто, потому что героем романа и являюсь Я – Язык. Это я – герой, а не они. Они персонажи, они простые люди в книжке. Это на мне они говорят, мною они любят и дышат (с. 5).

*Предисловие читателя* не дается, вместо него – пустое место в книге, а внизу сноски:

Это место нарочно оставлено пустым, для того, чтобы каждый читатель мог написать его самостоятельно (с. 6).

А. Ким определил жанр своего произведения *Стена* как «повесть невидимок». В повести идет речь об андрогинах, поэтому мужчина и женщина – герои повести – рассматриваются как одно целое, а отсюда и закономерная условность грамматического лица:

Всегда был убежден, [...], в каких бы мирах ни оказаться мне – вещным, суцным или невидимкой, – повсюду Я ВЫНУЖДЕН буду искать свою андрогинную сестру-подругу. А Я ОБРЕЧЕНА, выходит, вечно бегать от него, потому что если попадусь в его руки, то, считай, крышка мне – ибо заездит меня до полусмерти во исполнение своей высокой мистической цели. Ублаженный повторным утренним сном, вторичным глубочайшим провалом в забытье, которое длилось почти до десяти часов, затем, вымытый, накормленный и одетый в толстый свитер грубой вязки, ВАЛЕНТИН был отправлен во двор чистить дорожки перед домом. После этого ОН еще должен был наколоть дров для бани. АННА осталась дома, разбирала таинственные завалы грязного белья. И для НАС обоих этот серый зимний день, мягкий, *сиротский* – безо всякого ощущения холодной угрозы близких рождественских морозов, начался с мира, спокойствия и предощущения вечного блаженства» (с. 5).

В романе Р. Киреева *Апология* объединяются все композиционные особенности, связанные с условностью лица. Роман построен от второго лица. Однако в конце дается композиционный отрезок (набранный курсивом), в котором появляется первое лицо («автор» как неявный рассказчик):

Но если говорить о лучшем времени года, то это, конечно, октябрь. Однако не бархатный сезон, столь милый сердцу Иннокентия Мальгинова, а чуть позже, двадцатые числа. Словом, то самое время, когда умерла МОЯ Фаина. Она тоже любила эти тихие дни, когда природа еще жива и блаженствует, но уже в последнем томлении – неделя-другая, и ни листочка не останется на обнажившихся ветках. Тишина, нежарко светит солнце, безветренно – это обычно, а в тот год, когда она умерла, случилась ранняя осень. ВЫ помните, как обдавало ветром и холодным дождем Иннокентия Мальгинова, звонившего по телефону-автомату в больницу? (с. 272).

Рассказчик, близкий образу автора, «прячется» в недрах языковой композиции и стилистически не проявляется, т.е. словесные ряды, организованные вторым лицом, не изменились бы в данном случае, если бы вместо второго лица появилось первое.

Роман-идиллия А. Чудакова *Ложится мгла на старые ступени* построен от третьего лица, однако точка видения скрытого рассказчика проявляется с помощью внутренних вопросов (своеобразная внутренняя речь), а также личных наблюдений, характерных только для очевидца:

После завтрака дед долго брился бритвой «Золлинген», старой, хорошей стали, брившей со звоном, купленной в день коронации Николая II и за полвека ставшей узкой, как карандаш (интересно, какова она сейчас, у дяди Лёни, ещё через полвека?), равнял усы, специальными ножничками подстригал волосы в ноздрях, – наблюдать за этим было очень интересно (с. 37).

Но это, конечно, довольно традиционное повествование. В другом отрезке происходит немотивированное, внезапное (единичное) появление первого лица, которое затем меняется вновь на третье:

Первого сентября Я с огромным и слегка кособоким телячьим ранцем, который шили всей семьёй, в трофейных, застёгнутых под коленками брючках-гольф, шёл в школу. [...] Во втором классе делать ЕМУ было нечего, уроков ОН не готовил, целыми днями играя в лапту или «штандер» – игру, которой научил всех Кемпель (с. 39).

Даже если это простая оплошность писателя, случайность, - то это тем более доказывает, во-первых, наличие рассказчика, который просто скрылся за третьим лицом; во-вторых, свидетельствует об условности грамматического лица как способа выражения образа рассказчика.

В современной прозе встречаются разные виды взаимодействия грамматического лица внутри повествования (следует отметить, что речь не идёт о традиционной смене рассказчиков, о «передаче» повествования другому лицу, дневниковых записях и т.д. Происходит именно изменение лица внутри одного организующего центра, т.е. одного рассказчика или персонажа): 1) первый вид можно назвать метафорически «игра лицами», потому что внутри таких текстов происходит буквальное нагромождение всех трёх лиц, отчего возникает мысль о неважности лица вообще для композиции текста; 2) довольно большое количество текстов содержит взаимодействие первого и третьего лица. Это может быть традиционный переход от одного лица к другому, но может быть и случайная смена лица, напоминающая в некоторых случаях «игру лицами»; 3) взаимодействие первого и второго лица также иногда является следствием небрежности или «игры лицами», но чаще в таких текстах выявляется внешняя и внутренняя композиции, т.е. рассказчик является то объективным, близким образу автора, то отдаляется от него, приобретая характерность и свою точку зрения; 4) реже происходит взаимодействие между вторым и третьим лицами. Как правило, это характерно для текстов с закрытой композицией, отличающихся высоким стилем повествования.

Интересную мысль высказал в частном письме автору данного исследования московский писатель Алексей Иванов: «Что нас так привлекает в некоторых рассказах, вдруг захватывает и не отпускает – личность писателя, первичный автор, его умная воля, - одним словом, обаяние первичного автора. Это вещь очень важная, всегда проявляется и делает рассказ у Бунина, Чехова, Казакова, а какое ощущается «присутствие» в рассказах Шукшина!» Очевидно, именно условность

грамматического лица и создаёт иллюзию «присутствия» писателя в произведении. И сам текст становится как будто достовернее, когда появляется первое лицо. В конечном счёте перед нами такое изменение грамматического лица, которое не меняет повествовательной палитры, следовательно, является условным. А.И. Горшков писал: «Даже при биографических личностных сближениях и совпадениях «я» (иногда «мы») однозначно указывает, что в словесной композиции произведения кроме образа автора присутствует и образ рассказчика» (Горшков 2000: 146).

Рассмотрим первый вид, выделенный нами. В рассказе В. Гаврилова *Брейклав* наблюдается буквальная игра лицами. Вначале происходит переход от второго лица к третьему. При этом в первом контексте несобственно-прямая речь передаётся с помощью второго лица, а в последнем абзаце – с помощью третьего лица:

Как больно жить, когда повсюду столько коварных изломов, острых углов, и ТЫ бьёшься о них беспрестанно, натыкаешься на всё подряд, словно и нет ТЕБЕ уже восемнадцати, словно и не студентка ТЫ второго курса мединститута – это ведь, наверно, тоже что-то значит...

Было решено ехать в Университет!

ЛИНА очень хорошо представляла теперь ощущение стрекозы или бабочки, выбравшейся только что из кокона: тельце ещё не заросло хитиновым покровом, ТЫ беззащитна абсолютно, трепещешь на ветру прозрачной плотью и ждёшь, ждёшь не дождёшься спасательной твёрдости. И тогда взлететь – начать жить.

Но ОНА не насекомое – ОНА человек! ОНА не может ждать – это слишком долго, а значит и небезопасно (с. 32).

И хотя рассказчика пока нет, но его присутствие проявляется благодаря второму лицу, которое в художественной прозе часто приобретает значение обобщённости (именно такая обобщённость ощущается в начале повествования). Именно поэтому (пока нет рассказчика) избирается форма повествования от третьего лица, которая позволяет заглянуть в мысли персонажей. Априорно предполагаемый рассказчик появляется позже, однако, как и следовало ожидать, это рассказчик-автор, берущий на себя функцию композиционной связки между отрезками текста, грамматической формой организации которой становится не только первое лицо единственного числа, но и



множественное число. Тем самым рассказчик как будто отделяет себя от персонажей, предоставляя им объективное третье лицо, но он имеет в то же время возможность заглянуть в их внутренний мир:

«БОЮСЬ, что о Вадиме уже сложилось превратное впечатление, а он, честное слово, малый как все»; «Так, безусловно, лучше и художественно достовернее.

Что же, ОСТАВИМ всё как есть, а в то же самое время, примерно метрах в двадцати от «Танцедрома», в блоке 1430, в правой комнате, за небрежно заставленным выпивкой и буфетной закуской столом, сидели упомянутый Вадимом Николай Константинов и его постоянный партнёр по картам Миша Шилов, живущий в соседней левой комнате» (с. 35).

Рассмотрим второй вид. Рассказ Е. Богданова *Люкс – мадера – фикус* написан от третьего лица. Но это так называемая внешняя (или закрытая) композиция, организованная скрытым рассказчиком, на которого указывают некоторые стилистические признаки разговорного характера («всяк по-своему» и др.):

«Как через одну точку можно провести сколько угодно линий, так и люди переваливают через какое-либо важное событие в своей жизни (а это может быть сильное потрясение, хуже того – несчастье) всяк по-своему, следуя своему вектору, в соответствии с личными качествами, складом души, особенностями характера – то есть так, как это продемонстрировал Квасов Николай Иванович, житель города Домодедово» (с. 139).

Внутри же неё проявляется внутренняя композиция, а также выявляется явный рассказчик (для него характерно более конкретное Повествование), стоящий несколько над внутренним рассказчиком, иногда сливаясь с ним:

«ПРОДОЛЖУ с того места, как он, отсидевший от звонка до звонка весь срок, попал в поле моего внимания. Прошлой весной Я снял дачу в Белых Столбах, причём за цену намного ниже, чем номер в Доме творчества «Перedelкино» (с. 145).

Таким образом, взаимодействие первого лица и третьего может быть типичным, традиционным.

Эффект невыделенной прямой речи в современной прозе иногда затемняет грамматическое лицо: становится непонятно, то ли это несобственно-прямая речь, то ли прямая речь, в которой первое лицо является обычным явлением (Н. Горланова, В. Букур, *Случай на Радоницу*):

Почему СВЕТЛАНА (Фотина) решила, что он наводчик? А стоял он на их лестничной площадке и читал газету с таким видом, словно ему за это потом заплатят. Ну что вот Я грешу – подозреваю, конечно, ему заплатят: разговорами, улыбками, а то и ночью любви вознаградят потом... за зябкое ожидание утром. Но как его любить, если СВЕТЛАНА (Фотина) уже через минуту его не могла вспомнить, как мечтать об этом лице цвета серого крахмала!

Надо было раньше отсечь эти мысли, с досадой подумала ОНА, а то спохватилась, когда церковная ограда уже под носом (с. 101).

Об условности лица свидетельствует и рассказ М. Рыбаковой *Фаустина*, а также повесть А. Молчанова *Свора*.

Третий вид взаимодействия между лицами повествования – это взаимодействие между первым и вторым лицами. «Неважность» лица в данном случае особенно остро ощущается в прозе молодых писателей. В некоторых случаях такая относительная условность бросается в глаза, т.е. не оправдана композиционно (А. Танков. ТЭУ ИТП):

Хорошо разговаривать в темноте – ТЫ НЕ ВИДИШЬ лица собеседника, НЕ ВИДИШЬ равнодушия или жадного любопытства в его глазах, да и о выражении собственного лица можешь не заботиться. Такое ВЫГОВОРИШЬ, что никогда...

Я шёл к Ботаническому саду и чувствовал спиной его жалкий взгляд, его любимый взгляд (с. 43).

В повести В. Попова *Иногда промелькнёт* также, на наш взгляд, несколько резко и не всегда оправданно происходит перемена в тексте грамматического лица. При этом сам тон повествования не меняется, остаётся таким же возвышенным. Создаётся впечатление невольного, подсознательного перехода от одного лица к другому:

«Почему порой, независимо от возраста, НАС посещают удивительные, странные ощущения? ТЫ СТОИШЬ, парализованный этим ощущением, вернее, сладко спеленутый им, и НЕ МОЖЕШЬ ничего объяснить, откуда-то чётко ЗНАЕШЬ лишь одно: вот это состояние своё, и всё, что вокруг, ТЫ БУДЕШЬ помнить до гробовой доски [...]

Я не знал ещё слов, тем более таких слов, как – тайна, загадка, волнение, глубина – но именно это Я чувствовал – и понял, и запомнил! – лёгким пятикилограммовым кулёчком в плетёной из прутьев люльке-коляске и глядя вверх в бездну, в черноту, ясно чувствуя, что звёзды, светящиеся точки гораздо ближе ко мне, чем какая-либо другая опора в этой бесконечности – и ужас охватил меня: того, что нечто дружеское и тёплое существует рядом со мной, Я ещё не знал – или на эти мгновения забыл» (с. 16 – 17).

В других же случаях условность лица становится композиционным приёмом, отчего произведение только выигрывает. Например, в рассказе И. Кочергина *Волки* лицо меняется постоянно, на протяжении всего повествования. Но и рассказчик-герой, выраженный с помощью местоимения «я», и рассказчик-автор («ты») тесно связаны друг с другом и в языковом отношении, и в композиционном. Для рассказчика-героя характерна функция действия, движения сюжета, а для рассказчика-автора в большей мере свойственны размышления. Но это в то же время один образ, невероятно близкий образу автора, буквально слившийся с ним.

Сравним между собой четыре композиционных отрезка, из которых первый написан от второго лица, а второй и четвёртый – от первого. В третьем отрезке происходит переход от одного лица к другому, но связь их такая тесная, что мы не стали делить отрезок. Однако это и доказательство того, что лицо во многом является условным при оформлении повествования:

1. «Одиночество зимних охот; постоянный внутренний диалог с самим собой на переходах, на слепящем однообразии лыжни; ежедневный физический труд и дикое мясо на ужин. Засыпанная белым тайга, она смотрит на ТЕБЯ, с интересом наблюдая за ТВОИМИ действиями, безразличная к тому, барахтаешься ли ТЫ в снегу или отдыхаешь у костра» (с. 98).

2. «Солнце делит уходящую вверх долину на яркий, режущий глаза свет и глубокую тень. Ветра нет, всё, кроме воды, неподвижно. Пушистые, заиндевелившие кусты вздрагивают, рассыпаются ледяной пылью, когда Колька обрубаёт их ножом, расчищая НАМ путь. МЫ пробираемся вдоль реки, обходя незамёрзшие участки по берегу» (с. 98).

3. «Когда СТОИШЬ один на льду замёрзшей реки среди стылых, освещённых луной гор, то видно, какие огромные расстояния преодолевает Земля, падая в чёрную пустоту. Зимняя ночь несёт ТЕБЯ на своих белых крыльях в тёмное небо. И Я поднимаю голову так, чтобы воздух свободно вырывался из горла, и кричу всё выше и выше» (с. 99 – 100).

4. «Я один. Ушёл далеко от избушки, километра на два. Луна стоит почти над головой – яркий, освещённый изнутри иллюминатор, в котором видны чьи-то тени. Ночь проходит над этой местностью, как огромный, чёрный корабль-призрак» (с. 99).

На примере этих отрезков хорошо видно, как они объединены между собой композиционно-стилистически; движение словесных рядов не меняется в связи с изменением лица повествования. Да и сама смена лица не бросается в глаза, потому что и лирическое «я», и отвлечённое «ты» стилистически близки друг другу.

Четвёртый вид взаимодействия между лицами повествования – это наиболее редкий вид перехода от второго к третьему лицу. Как правило, такие переходы характерны для текстов с закрытой композицией, отличающихся высоким стилем повествования. Очевидно, это связано с тем, что второе лицо, как известно, отличается обобщённостью, а третье – объективностью. Третье лицо позволяет описывать жизнь изнутри, передавая внутренний мир персонажей и героев, который недоступен обычному рассказчику, выражаемому с помощью местоимения «я». Таким образом, два этих лица, взаимодействуя в тексте друг с другом, создают единое повествование, отличающееся повышенной «литературностью». А это вновь подтверждает мысль, что использование грамматического лица как условного показателя является довольно распространённым приёмом композиции.

Л. Бородин в рассказе *Выйти в небо* пишет от второго лица (используя личный глагол), начиная повествование с именительного темы и разворачивая текст в период:

«Небо... Что же оно такое, в конце концов, это многоцветное, неосязаемое марево, куда человеку нет доступа без придумки? А потом, когда с придумкой побываешь там, когда испытываешь движение и познаешь скорость, когда с движением и скоростью почувствуешь чудную, нематерьяльную плоть неба, её сопротивление твоему вторжению и попустительство одновременно, когда вживёшься и докажешь себя, опять же исключительно с помощью придумки, которая зовётся самолётом, тогда уже и не думаешь о том, что вовсе не ты сам летишь, а особым образом организованная

железка оказывается более органична небесной пустоте, чем Ты, человек, ею всего лишь управляющий» (с. 23).

Переход к третьему лицу означает композиционное движение к точке видения персонажа, которая если и не отличается высотой стиля, то, во всяком случае, является довольно литературной:

«К часу дня небо начало сереть, жара резко спала, и Фёдор Сергеевич встревожился – если к дождю, то половина радости долой» (с. 30).

Рассказчик в повествовании либо выделяется стилистически, либо не выделяется, но грамматическое лицо может быть любым, в том числе и вторым. Поэтому для характеристики языковой композиции важнее не формальное выражение рассказчика, а то внутреннее композиционное развёртывание словесных рядов, которое организует всё повествование в целом. Для художественного повествования характерны разнообразные переходы между грамматическими лицами («игра лицами», т.е. взаимодействие между всеми тремя лицами; переход от первого к третьему и наоборот; переход от первого ко второму и наоборот; взаимодействие между вторым и третьим). Тексты, построенные подобным образом, в некоторых случаях продолжают реалистические традиции литературы XIX в., т.е. в них проявляется зависимость повествования от грамматического лица. Однако в современной прозе становится тенденцией появление таких текстов (кроме названных нами можно привести множество и других), в которых грамматическое лицо можно считать относительно условным, являющимся композиционным приёмом.

## Литература

- Ахметова Г.Д., 2002, *Языковая композиция художественного текста (на материале русской прозы 80-90-х годов XX в.)*, Москва.
- Горшков А.И., 2000, *Лекции по русской стилистике*, Москва.
- Кожина М.Н., 1968, *К основаниям функциональной стилистики*, Пермь (Цит. по кн.: Кожина М.Н., 2002, *Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды*, Пермь).
- Налимов В.В., 2000, *Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье*, Москва.
- Одинцов В.В., 1980, *Стилистика текста*, Москва.

## Источники

- Богданов Е., *Люкс – мадера – фикус*, “Москва” 2000, №6, с. 139-150.  
Бородин Л., *Выйти в небо*, “Москва” 2000, №5, с. 23-32.  
Гаврилов В., *Брейклав*, “Литературная учеба” 1998, Книга первая, с. 32-49.  
Горланова Н., Букур В., *Случайна Радоницу*, “Октябрь” 2000, №6, с. 101-105.  
Ким А., *Стена, Повесть невидимок*, “Новый мир” 1998, №10, с. 3-71.  
Киреев Р.Т., *Лот из Содома: Романы*, М. 2001.  
Кочергин И., *Волки*, “Новый мир” 2001, № 6, с. 98-109.  
Нарбикова В., *...и путешествие*, “Знамя” 1996, №6, с. 5-35.  
Попов В., *Иногда промелькнет*, “Аврора” 1991, №6, с. 16-86 (начало).  
Танков А., *ТЭУ ИТП*, “Аврора” 1998, №4, с. 41-47.  
Чудаков А., *Ложится мгла на старые ступени*, “Знамя” 2000, №10, с. 7-62; №11, с. 26-97.

### *About the Relative Status of the Grammatical Category of Person in a Fictional Narration*

According to the analysis of the text of the contemporary fiction this article performs the description of the new phenomena (equally with the development of the traditions of the realistic fiction) concerning the reflection of the narrator's person. It is typical of a fictional narration to contain various changes of different grammatical categories of person («aplay with persons»). The contemporary fiction tends to realize a special method of composition when the grammatical category of person has a relative status.

**Keywords:** *the relative status of the grammatical category of person, method of composition, fictional narration, linguistic composition, image of the author, word variety, compositional-stylistic aspect.*

[Author's address: Россия, 672000, г.Чита, ул.Ангарская, д.70, кв.26]