

## *О композиционной и языковой структуре рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре»*

Ахумян Н. С.

Один из основных творческих принципов А. П. Чехова — писать просто и кратко.

«Надо писать просто, — говорил он, обращаясь к писателям, — о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все» «В своих рассказах Вы вполне художник, притом интеллектуальный по-настоящему, — пишет он М. Горькому. — Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации»<sup>2</sup>.

Сам Чехов был очень строг к себе. Он исключал, отбрасывал все, что, по его мнению, было лишним. Предельно сокращая экспозицию, он часто начинает повествование с эпизода, который сразу вводит читателя в суть произведения, когда в особых, критических обстоятельствах обнаруживается динамика характеров героев. И только потом, по ходу повествования, ретроспективно писатель изображает статичный фон — привычный ход жизни, обычное состояние характеров и причины динамических сдвигов.

В других случаях этот статичный фон дается прямо в экспозиции, имеющей обобщающий характер, что, впрочем, не исключает элементов ретроспекции и в самом повествовании. Важно, что в любых случаях композиционное мастерство Чехова проявляется прежде всего в умелом столкновении этих планов — статического и динамического.

Во многих научных трудах о творчестве Чехова проводится мысль о том, что в рассказах писателя нет завязки, развития действия и развязки в общепринятом смысле этих терминов.

Нам кажется, что этих компонентов композиции чеховские рассказы не лишены. Не лишены они и своеобразной кульминации.

Чехов умел так незаметно и естественно переходить от завязки к развитию действия, органично достигающего своей кульминации, и потом так естественно и неотвратно приводить действие к развязке, что, кажется, рассказ действительно лишен определенных композиционных частей.

Эта естественность и представляется основной особенностью поэтики Чехова — и собственно построения рассказа, и всего его образного строя.

Вряд ли композицию произведения можно считать чем-то автономным и основополагающим. Очевидно, что она в свою очередь является производной от авторского идейно-эстетического замысла, от художественного восприятия писателя и его индивидуального стиля.

Анализируя художественное произведение, в первую очередь необходимо выявить, каким образом организованы все элементы его структуры.

В этом плане интересно высказывание Л. Н. Толстого о том, что «цемент, связывающий всякое художественное произведение в одно целое и оттого производящий иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Эстетическое воздействие произведения на читателя обуславливается не только интересом к событиям, изображенным в этом произведении, но и художественным авторским осмыслением как отдельного события, факта, так и всего изображенного в целом,

«Образ автора — это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их отношении с повествователем».

рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»<sup>4</sup>.

В рассказе Чехова «Человек в футляре», как и во многих других его произведениях, «образ автора» «скрыт в глубинах композиции и стиля». Автор подводит к рассказу героя, передает ему повествование и появляется лишь в конце, так что создается впечатление «непричастности» автора. На самом деле автор создает не только рамочную композиционную структуру произведения (начало — конец произведения, отдельные вкрапления сопутствующих рассказу Буркина ситуаций), но создает и сам образ рассказчика, и самый рассказ его, т. е. в конечном счете формирует всю идейно-художественную, образную и языковую структуру произведения, направляет чувства и мысли читателя в нужное эстетическое русло.

Все это делается с целью более разностороннего, богатого и в то же время ненавязчивого, эмоционально-действенного освещения действительности.

Сам Чехов был принципиально против прямых авторских оценок. Стремясь к возможно более полной объективации действительности, он возражал против неуместного вмешательства автора в действие.

«Субъективность — ужасная вещь. Она не хороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами»<sup>5</sup>.

Но объективность стиля означает не отсутствие оценки вообще, а лишь отсутствие в тексте прямого, выраженного словесно отношения автора. Авторское отношение в чеховских произведениях, безусловно, присутствует: в оценках рассказчиков, самих героев, в оценочной очевидности композиционных решений, в иронических, сатирических или лирических, романтических экспрессивных красках и других композиционно-языковых элементах произведения.

Как уже говорилось, в рассказе «Человек в футляре» (как и в двух других рассказах того же цикла — «Крыжовник» и «О любви») А. П. Чехов прибегает к рамочной композиционной конструкции, т. е. рассказу в рассказе.

О человеке в футляре — Беликове — рассказывает как бы не сам автор, а коллега Беликова, учитель гимназии Буркин. Он не только рисует образы персонажей, и прежде всего главного героя, не только изображает конфликты между ними, но и дает всему происходящему свою оценку. Все как бы «пропускается через призму» личности Буркина.

Интересно, что Буркин в течение всего повествования скрыт от глаз читателя. И только после того, как рассказ окончен, читатель видит Буркина: «Это был человек небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс». Сведениям Буркине Чехов дает самые скудные. Читатель лишь узнает, что Буркин был «своим человеком в этой местности и каждое лето гостил у графов П.».

В то же время Чехов довольно подробно рисует портрет друга Буркина — Ивана Иваныча, которому адресован рассказ. Иван Иваныч — «высокий худощавый старик с длинными усами». «У Ивана Иваныча была довольно странная, двойная фамилия — Чимша-Гималайский, которая совсем не шла ему, и его во всей губернии звали просто по имени и отчеству; он жил около города на конском заводе и приехал теперь на охоту, чтобы подышать чистым воздухом».

Казалось бы, к чему столько подробностей о персонаже, который выступает в рассказе лишь в роли слушателя, изредка прерывая рассказ Буркина репликами?

Однако в этом-то как раз и проявилось композиционное мастерство Чехова и тонкое понимание психологии читателя, закономерностей восприятия художественного текста: в самом деле, образ Буркина с достаточной ясностью создается самим его рассказом; образ же слушателя читателю очень важно представить, так как вместе с Иваном Ивановичем читатель слушает рассказ и по его немногочисленным репликам проверяет свое впечатление. Голос рассказчика и образ слушателя создают достоверность непосредственного общения, уверяя читателя в правдивости изображаемого.

Заметим, что Чехов, рисуя образ Ивана Ивановича, преследует и другую важную цель — он как бы подводит читателя ко второму рассказу «маленькой трилогии», где рассказчиком выступает уже Иван Иванович Чимша-Гималайский, а Буркин и герой рассказа «О любви», завершающего трилогию, Алехин, являются слушателями.

Рассказ Чехова «Человек в футляре» невозможно рассматривать вне связи его с остальными частями трилогии.

Все три рассказа объединены не только внешне (общностью действующих лиц-рассказчиков) и внутренне (социально-моральной тематикой), но, как уже говорилось, и композиционно (рамочной конструкцией), что находит свое выражение в определенном членении текста на абзацы. В частности, в рассказе «Человек в футляре» — три авторских абзаца в начале рассказа, четыре абзаца и несколько реплик в его конце и небольшое количество реплик, вклинивающихся в рассказ Буркина.

Большую роль играет рамочная часть, особенно последние ее абзацы, в обнаружении того, что часто называют подтекстом или авторским отношением к изображаемому.

Рассказчики в каждой из частей маленькой трилогии разные. Буркин («Человек в футляре») рассказывает о своем коллеге, учителе греческого языка Беликове; Иван Иванович Чимша-Гималайский («Крыжовник») — о родном брате, видевшем все свое счастье в маленькой усадьбе с крыжовником; наконец, Алехин — о себе самом, о своей неудавшейся любви.

Не характеризуя подробно образы главных героев этих рассказов — Беликова, Николая Ивановича и Алехина, подчеркнем только, что, несмотря на все различие в их характерах, есть что-то, что их отчасти сближает. Это страх перед жизнью, желание уйти от социальных проблем, которые все настойчивее требуют своего решения, стремление замкнуться в личной жизни.

Во всех трех рассказах маленькой трилогии основное повествование ведется от 1-го лица. Формально оно принадлежит рассказчику. Однако голос автора порой звучит очень отчетливо. Так, в «Крыжовнике» читаем: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит, и не слышит других. Но человека с молоточком нет...».

Таким образом, не желая прямо вторгаться со своими размышлениями, раздумьями, оценками в повествование, Чехов как бы передает их рассказчику.

Приведем несколько примеров подобного «вторжения» автора в рассказ Буркина.

«Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного! И это потому, что совсем не делается то, что нужно».

«Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?» и др.

Но вернемся к рассказу Буркина.

Прежде всего, как уже говорилось, речь Буркина — это речь, прямо адресованная слушателю.

Отсюда, с одной стороны, ее ориентированность на непосредственное восприятие, с другой, ее живой, в основе своей разговорный характер. Чехов с большим мастерством производит эти особенности речи рассказчика.

Во-первых, в речи Буркина обильно представлены конструкции, служащие для привлечения внимания слушателя, для возбуждения и поддержания его интереса к дальнейшему рассказу. Ср.:

*Можете себе представить, едва не женился;*

*Теперь слушайте, что дальше;*

*Выражение схвачено, понимаете ли, удивительно.*

*Хотя, казалось, какое ему дело?*

Во-вторых, речи Буркина свойственны особенности именно живой, разговорной речи: ***Не девица, а мармелад, и такая разбитная...; ходит подбоченясь, хохочет, поет, пляшет; от него водкой, как из кабака и др.***

Однако было бы неправильно видеть в речи Буркина только более или менее точное воспроизведение разговорной речи, в определенной мере индивидуализированное (социально-речевую характеристику). Голос рассказчика нередко усиливается голосом автора. Кроме того, сам рассказ Буркина — это художественное произведение и должен быть рассмотрен прежде всего с этой точки зрения.

Судя по его рассказу, Буркин очень наблюдательный человек. Чехов наделяет его и чувством юмора, и умением трезво оценить обстановку, и известным либерализмом взглядов на жизнь и общество, и главное — истинным даром рассказчика. Этот дар проявляется и в композиции рассказа, находящей свое выражение в членении текста на абзацы, что отражает прежде всего внутреннее содержательное членение произведения, связанное с выражением образного строя, с динамикой образов.

Большое значение имеет композиционный ввод рассказа Буркина. Он предваряется авторским абзацем, передающим содержание беседы Буркина с Иваном Ивановичем. Темный сарай, и в нем два человека, ведущие разговор об «одиноких по натуре» людях, в частности о Мавре, «женщине здоровой и неглупой», которая «во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу».

Этот абзац занимает очень важное место в раскрытии идейно-эстетического содержания рассказа и его композиции, так как рассказ Буркина по сути дела является как бы реакцией на историю Мавры. Об этом ясно говорят первые предложения следующего абзаца, начинающего рассказ Буркина.

***— Что же тут удивительного! — Людей, одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало. Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге, а может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, — кто знает? Я не естествоведник, и не мое дело касаться подобных вопросов; я только хочу сказать, что такие люди, как Мавра, явление не редкое.***

Первый абзац состоит из двух сложных синтаксических целых, каждое из которых имеет свой предмет изображения и в то же время тесно связано с другим общей темой, что и обусловило объединение этих сложных синтаксических целых в один абзац. Именно жизнь крестьянки Мавры наводит Буркина на мысль о Беликове, тоже, как рак-отшельник или улитка, ушедшем в свою скорлупу, т. е. это уже начало темы «футляра».

Кончится разговор о человеке в футляре, и опять та же Мавра своими «туп, туп...» напомним, что таких людей, как Беликов, еще много на свете, и немало их еще будет.

Таким образом высказывая свое мнение и вместе с тем как бы избегая категоричности с помощью оборотов *быть может, кто знает* и т. п., Буркин и начинает свое повествование о Беликове.

Все экспозиционные сведения о Беликове даются рассказчиком в шести абзацах, каждый из которых объединен какой-либо одной темой: характеристика Беликова в общих чертах (его привычки, детали портрета), описание образа его мыслей; поведение в гимназии; домашняя жизнь; описание его спальни; внутренние ощущения героя.

Объем этих абзацев довольно значительный. Они включают соответственно: первый абзац — 11 предложений; второй — 5; третий — 17 и т. д. Это и понятно: большие по объему абзацы характерны для спокойного описательного повествования обобщающего характера (статическая часть). Думается, что это не противоречит общему выводу В. П. Нико-

лаевой о том, что в целом для чеховской манеры изложения характерно деление текста на короткие или средние по объему абзацы. «Чем меньше по объему абзац, тем более он употребителен»<sup>6</sup>.

Возможно, передавая слово рассказчику, Чехов в какой-то мере стремится уйти от своей манеры и в членении текста на абзацы.

Первые (экспозиционные, описательные) абзацы объединены общей темой, раскрывающейся в образе «футляра», который последовательно и настойчиво включает в себя все новые и новые детали: портрета (*И лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник*), привычек (*Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате... Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой...*), профессии (*И древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик*), образа мыслей (*И мысль свою Беликов также старался спрятать в футляр*), поведения в гимназии *СА на педагогических советах он просто угнетал нас своею осторожностью, мнительностью и своими чисто футлярными соображениями насчет того, что вот-де в мужской и женской гимназиях молодежь ведет себя дурно...*), домашней жизни (*И дома та же история: халат, колпак, ставни, задвижки... Постное есть вредно, а скоромное нельзя*) и т. д. Этот образ разрастается до обобщения огромной обличительной силы. Органически с темой «футляра» сливается тема страха перед жизнью, находящая свое выражение в ставшей крылатой формуле *как бы чего не вышло* и получившая свое наиболее полное выражение в последнем из экспозиционных абзацев: *И ему было страшно под одеялом*.

Между вещами и предметами одного тематического ряда (*калоши, зонтик, пальто на вате, темные очки, фуфайка, колпак, ставни, задвижки* и т. п.), включающими в свое значение понятия «преграда», «ограничение», «запрет», устанавливается контекстуально-экспрессивная синонимическая связь. Все они обобщаются словом *футляр*, все как бы включаются в него.

Поначалу это только «вещные» футляры, «чехлы» и «чехольчики», повсюду сопровождающие Беликова и защищающие от «внешних влияний». Но древние языки — те же калоши и зонтик, то же пальто на вате, тот же поднятый воротник, «куда он прятался от действительной жизни». Это опять-таки тот же футляр, но футляр внутренний, духовный.

Футляр внешний и футляр внутренний («футлярные соображения») превращаются в единый символ уродливо консервативного отношения к жизни, страха перед ней.

Таким образом, экспозиционные части служат не только для сообщения необходимых сведений о герое, но и выражают непримиримую оценку весьма типичной для того времени жизненной концепции, выражают ее в очевидно сатирической форме (концентрация деталей, конструирующих образ футляра и «футлярных соображений»). Наконец, экспозиционные сведения о человеке в футляре являются необходимым статичным фоном, показывают норму жизни Беликова, понимание которой необходимо для осмысления той исключительной ситуации, аномальной для Беликова, в которой он вдруг очутился, и неизбежного финала истории.

Композиционное мастерство Чехова проявляется и в симметричном завершении экспозиционных абзацев: большинство из них заканчивается чьей-либо репликой (Беликова, Ивана Иваныча, Афанасия). Эти реплики не только оживляют повествование голосами героев, но и в большинстве своем представляют яркие характеристические формулы, которые, в дальнейшем повторяясь и развиваясь, выполняют и композиционную функцию.

Обратимся к организации абзацев.

Наиболее употребительными средствами «межфразовой» связи в рассказе Буркина являются определенные соотношения видо-временных форм глаголов-сказуемых, повторяющиеся слова и анафорические местоимения, союзы, начинающие предложение и имеющие обычно присоединительное значение и нек. др.

Статичность экспозиционных абзацев выражается преимущественно формами прошедшего времени несовершенного вида с имперфектным значением. «Прошедшее время несовершенного вида не двигает событий. Оно описательно и изобразительно. Само по себе оно не определяет последовательности действий в прошлом, а размещает их все в одной плоскости, изображая и воспроизводя их»<sup>7</sup>. Приведем пример:

Он (Беликов) *носил* темные очки, фуфайку, уши *закладывал* ватой, и когда *садился* на извозчика, то *приказывал* поднимать верх.

Наряду с глагольным сказуемым весьма продуктивна форма именного составного сказуемого, чаще всего состоящего из связки и полного или краткого прилагательного, предикатива или, реже, других частей речи. Например:

*Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком... И зонтик у него был в чехле и часы в чехле... и когда вынимал перочинный нож... то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле.*

*Спальня у Беликова была маленькая... кровать была с пологом...*

В отдельных случаях, чтобы подчеркнуть типичность, повторяемость связанных друг с другом действий, Чехов использует соотношение будущего совершенного и настоящего времени в значении прошедшего; например:

*Придет к учителю, сядет и молчит, и как будто что-то высматривает. Посидит этак, молча, час-другой и уйдет.*

Заметим, что такое употребление не нарушает общего плана прошедшего несовершенного, но оживляет повествование, внося в него добавочные живописные оттенки.

В организации абзаца большую роль играют и так называемые опорные, повторяющиеся слова и анафорические местоимения (цепная связь). Повторы служат также для усиления, выделения какой-то важной детали. Например:

*Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся... Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, боялись, как бы он не узнал... Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма... читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...*

На повторении и переключке слов *запрещалось* и *разрешалось* построен второй абзац (экспозиционный) в рассказе Буркина.

Большую роль в организации абзаца, как уже было сказано, играют и союзы, начинающие предложения и имеющие обычно добавочное присоединительное значение.

Рассказ Буркина в этом отношении представляет собой очень богатый материал. Заметим, что присоединительные конструкции вообще являются одной из характерных особенностей чеховского синтаксиса. Именно они позволяют, с одной стороны, придать речи живой, разговорный характер, и, с другой, выделить, подчеркнуть важную деталь. Особенно продуктивен в этом отношении союз *и*:

*Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле...*

Союз *и* играет важную роль и при объединении отдельных абзацев.

Обратимся теперь к динамическим и смешанным абзацам, из которых состоит рассказ Буркина о женитьбе Беликова.

В отличие от тематической одноплановости статической экспозиционной части (характеристика Беликова), повествовательная динамическая часть строится на резких контрастах.

Из статического равновесия Беликова выводит столкновение с новыми персонажами, противостоящими ему и внутренне и внешне (Коваленко и Варенька). Каждого из этих персонажей Буркин характеризует с большим мастерством, сопоставляя при этом с Беликовым. Мы видим Беликова рядом с Варенькой: Варенька «высокая, стройная, чернобровая, крас-

ношекая... и такая разбитная, шумная, все поет малороссийские романсы и хохочет», а он «маленький, скрюченный, в темных очках на бледном, маленьком лице, как у хорька». Коваленко — «молодой, высокий, смуглый, с громадными руками... в вышитой сорочке, чуб из-под фуражки падает на лоб... в одной руке пачка книг... голос как из бочки: бу- бу-бу... говорит басом», в то время как Беликов говорит «тихо», «печальным голосом».

Прием такого резкого противопоставления образов позволяет автору еще сильнее подчеркнуть футлярность Беликова, его замкнутость, его панический страх перед жизнью, перед всякими «нарушениями» установленных порядков. И в то же время этот контраст движет действие к неизбежной, психологически мотивированной развязке — к успокоению Беликова в «вечном футляре».

Все эти детали: вышитая **сорочка**, чуб, бас как из бочки, велосипед **и**, конечно, книги, целая пачка книг — резко противостоят деталям, из которых складывается футляр Беликова, вызывают у него панический ужас. Неслучайными в этом плане оказываются и украинизмы в речи Коваленко, и ее нарочито разговорный, свободный характер (*нехай вин лопне; раков ловить; хохлята* и др.), противопоставленные осторожной, лапидарной в своей сентенциозности речи Беликова (*женитьба — шаг серьезный, надо сначала взвесить...; странный образ мыслей* и т. д.). Эта сентенциозность находит свое наиболее яркое выражение в повторяющейся формуле *как бы чего не вышло*, получившей характеристическое значение еще в экспозиционных абзацах.

Однако А. П. Чехов не был бы истинным художником-реалистом, если бы все движения своих образов строил только на указанном прямолинейном, почти гротескном контрасте (Беликов — Коваленко). В том-то и прелесть и жизненная убедительность рассказа, что этот контраст сосуществует с контрастом менее резким, скорее внешним (Беликов — Варенька), и это позволяет верить в матримониальные намерения Беликова, в реальность всей ситуации.

В самом деле, с одной стороны, рисуя Вареньку на именинах у директора, Буркин противопоставляет ее «суровым, напряженно скучным педагогам, которые и на именины-то ходят по обязанности», людям серым, бездуховным, сравнивает с Афродитой, «возродившейся из пены». «Она спела с чувством «Виют витры», потом еще романс, и еще, и всех нас очаровала,— всех, даже Беликова».

С другой стороны, сразу за этим абзацем следует другой, где автор, изображая речь Вареньки, полную пустых, восторженных и вполне заземленных фраз, тем самым сразу снижает кажущуюся духовность героини, ее мнимое превосходство над миром окружающих:

***(борщ) такой вкусный, такой вкусный, что просто ужас!***

Авторская ироническая оценка в этом случае вполне очевидна.

Отношение Буркина, а через него и авторское отношение к героям рассказа, выявляется и с помощью нескольких как бы невзначай брошенных реплик:

***Варенька не прочь была замуж. Жить ей у брата было не очень-то весело... Такая жизнь, вероятно, наскучила, хотелось своего угла... И то сказать, для большинства наших барышень за кого ни выйти, лишь бы выйти... Как бы ни было, Варенька стала оказывать нашему Беликову явную благосклонность.***

В фабульном повествовании объем абзацев весьма разнообразен. Но динамические абзацы, как правило, короче статических. Всего в рассказе Буркина насчитывается 32 динамических абзаца, в число которых входят и несколько диалогических единств.

Хотя внутриабзацные связи и здесь осуществляются также при помощи определенных соотношений видо-временных форм, повторов, анафорических местоимений, союзов, однако их формы и функции иные. Так, в отличие от статических абзацев, продуктивными здесь становятся глаголы в форме прошедшего времени совершенного вида, указывающие на смену одних действий другими, т. е. с аористическим значением.

Таким образом, временной план в динамической части рассказа резко изменяется. Ср.: *Назначили к нам нового учителя истории и географии, некоего Коваленка, Михаила Саввича, из хохлов. Приехал он не один, а с сестрой Варенькой.*

Естественно, это не исключает ни форм прошедшего времени совершенного вида с перфектным значением (при описании перемен), ни форм настоящего в значении прошедшего, оживляющего повествование. Особенно это касается достаточно больших по объему абзацев. Например:

*Директорша, инспекторша и все наши гимназические дамы ожили, даже похорошели, точно вдруг увидели цель жизни. Директорша берет в театре ложу, и смотрим — в ее ложе сидит Варенька с таким веером, сияющая, счастливая, и рядом с ней Беликов, маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили. Я даю вечеринку, и дамы требуют, чтобы я непременно пригласил и Беликова и Вареньку. Одним словом, заработала машина.*

Нередко повествование органически сочетается с описанием (смешанные абзацы), что находит выражение в соответствующих сочетаниях форм прошедшего времени совершенного и несовершенного вида. Например:

*...Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала! И как бы в честь его, во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами. Варенька тоже была на похоронах и, когда гроб опускали в могилу, всплакнула. Я заметил, что хохлушки только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает.*

Смена видо-временного плана часто выражает переход от повествования к субъективно-авторским замечаниям и оценкам.

Как уже отмечалось, в организации абзаца немалую роль играют повторяющиеся «сцепляющие» слова, употребление которых способствует цельности восприятия и в то же время подчеркивает особо важные детали. Эта функция является общей как для статических, так и для динамических абзацев.

Однако в динамических абзацах «сцепляющие» слова выполняют и специфическую функцию. См., например, следующий абзац:

*Коваленко схватил его сзади за воротник и пихнул, и Беликов покатился вниз по лестнице, гремя своими калошами. Лестница была высокая, крутая, но он докатился донизу благополучно, встал и потрогал себя за нос: целы ли очки? Но как раз в то время, когда он катился по лестнице, вошла Варенька и с нею две дамы; они стояли внизу и глядели — и для Беликова это было ужаснее всего...*

Повтор служит здесь и другой специфической для динамических абзацев цели: как можно дольше остановить внимание читателя на самом процессе падения Беликова с лестницы и тем самым живописнее его представить.

Подобных примеров в рассказе немало.

В динамических абзацах имеют свою специфику и присоединительные конструкции, вводимые чаще всего союзом *и* в конце абзацев.

Наряду с уже отмеченными функциями они обычно говорят о переходе от повествования к авторской оценке или выводу. Ср.:

*Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная*

*вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!*

Характерно, что такие присоединительные конструкции имеют другой модальный план, что фиксируется специальными словами: *и по всей вероятности, и в самом деле* и др.

В последнем примере присоединительная конструкция получает особое значение, так как завершает не «просто очередной абзац, но и весь рассказ Буркина об учителе гимназии Беликове».

ЦГТБ имени А. П. Чехова