

Dohnal, Josef

K problematice studia vypravěče v povídkách Leonida Andrejeva

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1989-1990, vol. 38-39, iss. D36-37, pp. [67]-72

ISBN 80-210-0205-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107955>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOSEF DOHNAL

K PROBLEMATICE STUDIA VYPRAVĚČE V POVÍDKÁCH LEONIDA ANDREJEVA

Když A. Martiniová ve své práci o próze L. Andrejeva¹ naráží na problematiku využívání ich-formy a er-formy ve spisovatelově díle, tvrdí, že zvláště v počátcích své tvorby dával autor přednost er-formě, jež mu umožňovala čerpat z autopsie a zobrazovat realitu jako známou a zažitou, a že později (počínaje povídkami *Lož*, *Molčanije*, *Rasskaz o Sergeje Petroviče*) dochází ke změně postoje a ke zvýrazněnému zachycování světa subjektu na úkor postihování objektivní reality. Tzv. olympian point of view ve spojení s nazíráním nitra postav (*Einsicht*) je potom střídán ich-formou, která zvláště v povídkách postihujících neobyčejně složité stavy duše umožňuje prohloubit zobrazení lidské psychiky a zintenzívnit sugestivitu působení na čtenáře. Pro pochopení struktury ich-formy je přínosem autorčina teze o dvou perspektivách rozštěpeného „ich“ tam, kde např. dopisy či deníkové zápisy poukazují na dřívější fáze „ich“ jakoby objektivně, přičemž v povídce *Dnevník Satany*, která patří k posledním spisovatelovým dílům a která zůstala nedokončena, rozlišuje Martiniová dokonce 3 časové roviny (rovinu „ich“, Satanovu a rovinu Satanova „ich“). Nachází pak výraznou spojitost mezi vypravěčem Andrejevových próz a vypravěčem Dostojevského² a dostává se tak zatím nejdále při studiu kategorie vypravěče ve spisovatelově tvorbě.

Poněkud problematické však podle našeho názoru je spojování er-formy s vševedoucností vypravěče, tj. s tzv. olympian point of view, a to už v raných autorových povídkách. Není příliš podstatné, zda jde o pozici tzv. personálního nebo autorského vypravěče, ale téměř vždy můžeme pozorovat jistou restriktci vypravěčovy vševedoucnosti. Dokonce i v satirické povídce *Utenok*, v níž je na „pravou míru“ uváděn příběh kachněte Vasji a jeho rodičů *Slepice* a *Kohouta*, kdy vypravěč vyhláší, že koriguje informace z „nespolehlivého pramene“, a sám o sobě prohlašuje, že ví víc a lépe než ostatní, není schopen uvést důvod, který vedl ke *Krocánovu* zákroku, chybí i zachycení motivace dalších protagonistů povídky. Vypravěč ví vše o vnějším průběhu událostí, ale vnitřní svět postav mu zůstává uzavřen; proto i čas povídky zachovává nepřetržitost svého směřování v minulosti, jež je líčena (vše už se odehrálo, líčení rekonstruuje hotovou událost či události). Naopak povídka *Čto videla galka* podává obraz vnějšího světa skrze

¹ Martini, A.: *Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andrejevs*. München 1978.

² Tamtéž, s. 28—48.

jeho lom ve vnímání kavky, kterému je objektivní smysl událostí skryt, vztahuje jejich vidění jen ke svým zkušenostem s lidmi a ke svému životu. Už v těchto raných povídkách (sám Andrejev je ve vydání Spisů v roce 1913 zařadil do oddílu nazvaného Rannije rasskazy a neuvedl rok vzniku povídek, což svědčí o tom, že vznikly zřejmě ještě před rokem 1898, od kterého je vznik děl ve Spisech dosti důsledně datován³) je tedy vševědoucnost vypravěče omezována a čtenář aktivizován k doplnění toho, co ve vyprávění samém chybí. Oslabení vševědoucnosti vypravěče se pak v Andrejevově tvorbě posiluje i nadále zvláště v motivační sféře, v níž většinou zůstává mnoho nejasného; nevíme, proč se slitoval strážník Bargamot nad tulákem Garaskou, proč št. kapitán Kablukov promíjí krádež peněz svému sluhovi, nevysloven zůstane důvod mlčení popovy dcery v povídce Molčanije, nedozvídáme se ani odpovědi na další „proč“, která se před námi při četbě Andrejevových povídek vynořují. Ačkoli se spisovateli daří spojovat informace o vnitřních i vnějších aspektech zachycovaného výseku objektivní reality, jeho vypravěči nebývá dáno plné vědění o všech souvislostech děje.

Výběr centrální postavy v povídkách vede spisovatele k tomu, že „hledisko“ této postavy se stává určujícím. Tak např. v povídce Gubernator (1905) je to gubernátor Petr Iljič, který se stává hlavním předmětem vypravěčova zájmu, stává se tím, o jehož prožitcích se podává „zpráva“. A třebaže sama zvolená forma vyprávění, tj. v podstatě er-forma, určuje, že mezi Petrem Iljičem a vypravěčem existuje distance, objektivní realita vstupuje do děje převážně ze zorného úhlu gubernátora. Jeho možnosti vnímání jsou rozhodující, určující, jeho očima, skrze jeho smysly je dána zásadní scéna střelby do dělníků, ve vztahu k němu jsou vnášeny epizody rodinného života, jeho slovy a myšlenkami jsou určovány psychologické, „niterné“ dimenze tématu. Dokonce i při využití možností „více vědoucího vypravěče“, tj. v digresích směřujících k policejnímu komisaři Candátovi, úředníku Kozlovovi, gubernátorově manželce a k jeho synovi i ke scéně, v níž matka jedné z obětí střelby, Sazonovová, přichází o rozum, je gubernátor ve vztahu k dění, jež je líčeno, pomyslným klubkem, k němuž se nitky těchto digresí sbíhají. Do značné míry jsou témata odboček „rezonancí“ vlastních gubernátorových myšlenek v jeho okolí. „Zorný úhel“ je, podobně jako v jednání mladého policejního úředníka, který dává pokyn k odkrytí mrtvých, protože se domnívá, že si to přeje gubernátor, určován nevyslovenou, ale jakoby uhadovanou, předpokládanou myšlenkou centrální postavy. Potenciální linie, které by rozšiřovaly sféru viděného, jsou v zárodku omezovány — starý zahradník Jegor se nerozpovídá o svých vnoučatech, syn i manželka s gubernátorem téměř nehovoří o věcech ležících mimo sféru, již se zabývá jeho vědomí. Úředník Kozlov vidí nové vybavení domu, které se v gubernátorových myšlenkách neobjevuje (jen si uvědomuje zašlost a špinu stávajícího), už ve spojení s novým gubernátorem, což je snad nejodvážnější vybočení za hranice gubernátorových úvah, i když i to je předjato obrazem řady minulých gubernátorů, navádějícím na myšlenku, že i Petr Iljič je jenom jedním z řady a že i on bude nahrazen. I gubernátorovo přesvědčení o vlastní čestnosti nalezne svůj odraz v dopise dělníka; jeho touha po citovém spojení s lidmi kolem, po slitování, která se v jeho myšlenkách objevuje až v předvečer smrti, je předjata v dopise gymnazistky; průběh atentátu je také nejdříve poměrně dobře předvídan samým gubernátorem, pak teprve k němu dochází; stejně i oba atentátníci jsou uvedeni do děje „předem“, v době, kdy gubernátor i celé město už tuší, jak celá záležitost skončí. Vezmeme-li všechny tyto skutečnosti v úvahu — a našli bychom jich nejen v povídce Gubernator, ale v celém Andrejevově díle více —,

³ Viz: Andrejev, L. N.: *Polnoje sobranije sočinenij*, t. 6, kn. 11. Sankt-Peterburg 1913.

docházíme k závěru, že i relativně samostatné motivické úrovně jsou vnášeny do textu s ohledem na dosažení větší hloubky výpovědi o ústřední postavě a že jsou s ní v těsném, byť ne vždy bezprostředním kontaktu. Jde o postup užívaný s větší či menší důsledností prakticky ve všech povídkách psaných er-formou, v povídce Molčanije stejně jako v povídce Original'nyj čelovek, stejné restriktce provázejí vypravěče povídek Žizn' Vasilija Fivejskogo, V tumane, Jelezar, Vesennije obeščanija, Pravila dobra, German i Marta a dalších.

Třebaže spisovatelova snaha směřuje ke sblížení subjektu prožívání a subjektu vyprávění (tj. ke sblížení mezi postavou a vypravěčem), není v povídkách psaných er-formou narušena možnost vidění zobrazovaného z více zorných úhlů. Tato možnost daná formou je Andrejevem využívána se záměrem „promítnout“ niterné stavy postav do jejich okolí, realizovat nere realizovatelné, totiž možnost toho, aby postavy „vystoupily ze sebe“ a měly možnost podívat se na sebe jako na objekt (několikrát se o to pokouší i gubernátor). Zdánlivá mnohost perspektiv, jak o ní píše A. Martiniová,⁴ se tak tedy redukuje, sbíhá se do tendence k výpovědi o jediném objektu, jehož perspektiva se stává základem pro vidění ostatních. Tímto centrálním objektem nemusí být jen některá z postav literárního díla — tak např. v povídce Rasskaz o semi povešennych je tímto předmětem zobrazení anti-nomie života a smrti, v povídce German i Marta láska, v povídce Pravila dobra možnost existence a konání dobra (a samozřejmě, jak u Andrejeva snad ani jinak být nemůže, relativizace možnosti konání dobra i obsahu samého pojmu) atd.

Pozice vypravěče se tak mění v neprospěch jeho vševědoucnosti — buď neví sdostatek o nitru postavy (povídky Čemodanov, Ivan Ivanovič, Na stancii, ...), takže je nucen spoléhat jen na její vnější projevy, anebo se soustřeďuje na niterné prožitky, ale je zákonitostmi er-formy přinucen spojovat tendenci k rozvinutí „vcítěného“ vypravěče s pozicí vypravěče orientovaného na vnější projevy postav. Vzniká tak suggestivní vyprávěcí forma stojící už na cestě k zachycení niterných procesů, které je však plně možné až po změně struktury vyprávění, po přechodu k „subjektivnější“ ich-formě, k níž vyzývala Andrejevem zobrazovaná tematika a kam směřoval i vývoj struktury jeho vyprávění; v ní je dovršováno spisovatelovo tíhnutí ke sblížení objektu a subjektu vyprávění. Potenciální mnohost zorných úhlů potlačovaná při použití er-formy výběrem jednoho objektu zobrazení i jejich nespojitostí, samostatností (tj. několikanásobnou monologičností) je pak redukována na perspektivu jediné postavy.

Pokud však mnohost zorných úhlů odkazuje na mnohost přístupů postav k objektivní realitě a implikuje tak její složitost, nejednoznačnost a také nevyčerpatelnost, bude při užití ich-formy třeba hledat jiné možnosti k tematizování těchto významových rovin. Povídky psané ich-formou ještě více potlačují zachycení vnějších okolností a zvýrazňují vnitřní svět postav. Tím by však ještě nemuselo být dosaženo efektu rozbití celistvosti odrazu světa v daném vědomí, a proto Andrejev sahá ke zvýraznění rozdílu mezi dvěma časově odlišenými stavy, které lze u postav jeho povídek rozlišovat, konkrétně mezi stavem počátečním, který charakterizuje postavu a její nitro ve chvíli počátku děje, a stavem konečným, charakterizujícím postavu v momentě ukončení děje, přičemž mezi oběma stavy existuje zpravidla ostrý předěl, stavějící je do úplného nebo alespoň značného protikladu. V konečném stavu je původní, dosti ucelený, resp. stabilizovaný počáteční odraz světa ve vědomí postavy rozbit, zbaven alespoň částečně

⁴ A. Martiniová užívá termínu Multiperspektivik a spojuje tento postup s blokovým řazením vyprávěcích buněk (Erzählzelle) vázaných na tematické centrum. Viz: Martini, A.: *Erzähl-techniken Leonid Nikoljevič Andrejevs*. München 1978, s. 163—180.

logických a kauzálních spojů a důsledně relativizován. Přes výraznou tendenci k monologičnosti pak i v takových povídkách (např. *Moi zapiski*, *Mysl'*, *Dnevník Satany*, *On*) proráží úsilí o rozbití „jednovrstevného“ vědomí a využito je kromě časového dělítki i rozvrstvení psychiky postav — obě možnosti jsou v povídkách psaných ich-formou akcentovány a tematizovány ve vyšší míře, než je tomu u povídek psaných „objektivnější“ er-formou.

Odlišeny co do svých možností „technických“ sblížují se však ich-forma i er-forma v restriktivní vědomí vypravěče, v tendenci ke zdůraznění linie jediného „ústředního“ tématu i v hledání několika zorných úhlů, resp. úrovní přístupu k vnějšímu světu a jeho internalizaci ve vědomí postav literárního díla. Svědčí o tom mj. i postřeh A. Martiniové, že v povídkách psaných ich-formou lze nalézt rozštěpení subjektu na „ich prožívající“ a „ich vyprávějící“.⁵ Odstup autora od zobrazovaného objektu je paralelní odstupu mezi prožívajícím a vyprávějícím „ich“. Vždyť i v povídce *Mysl'* jsou zápisky hlavního hrdiny, doktora Kerženceva, něčím hotovým ve chvíli, kdy byly předloženy čtenáři, začátek a konec povídky dokonce docela bez obtíží přecházejí do er-formy a vytvářejí určitý rámec, v němž jsou Keržencevovy zápisky prezentovány. Vědomí ukončenosti vyprávěného, tj. časového odstupu od něho, najdeme nejen v raných povídkách (*Utenok*, *Aleša-Duračok*), ale i v povídkách pozdějších (*On*, *Moi zapiski*, *Dnevník Satany*), neboť samo vyprávění, „příběh“, je vždy umístěno do doby následující po prožití vyprávěného, což je zdůrazněno např. v závěru či začátku povídky *Moi zapiski*, ale i v povídkách *Den' gneva* či *On* zvýrazněním toho stavu, v němž je „ich“ ve chvíli, kdy vylíčení prožitého (deník, dopisy) bylo skončeno. Ať už tedy jde o zprávu o „ich“ nebo o zprávu o vědomí druhých (druhého), objevujeme u Andrejevova vypravěče tendenci dát jakési „povědomí konce“, časově určenou pozici, z níž je vlastně retrospektivně vedeno vyprávění. V této souvislosti se přímo nabízí paralela s Camusovým termínem říci. Andrejevův vypravěč, omezený co do schopnosti vidět a zobrazit totalitu světa v ich-formě stejně jako v er-formě, díky tomuto postupu získává „nadhled“ nad tím, o čem vypráví, protože zná jeho počátek i konec, zná určitý malý výsek reality, a je tedy — ačkoli to zní poněkud paradoxně — omezeně vševědoucím vypravěčem. Domníváme se, že ve specifice tohoto postupu tkví také snížení kauzálního propojení epizod, jejich nerovnoměrné rozmístění v čase vyprávění⁶ — zpětná časová perspektiva, která vychází ze znalosti konce, umožňuje vypravěči „vybírat“ jen podstatné (z hlediska konce a ideového záměru) momenty, takže plynutí času mezi nimi je pak nerovné a umožňuje, aby kauzální propojení jednotlivých událostí bylo oslabeno nebo dokonce mizelo, neboť je znám konečný výsledek a cesta k němu tedy nemusí být v úplnosti vysvětlena a nemusí být ani samému vypravěči plně známa. Vzhledem ke známému konci je autorem vybírán i začátek událostí líčených povídkou — bývá tam, kde vzniká z hlediska konce podstatná událost či situace; v povídce *Dnevník Satany* je to Satanův příchod na zem, v povídce *Ipatov kupcův bankrot*, v povídce *Pet'ka* na dače možnost odjezdu na venkov, ačkoli časový přesah někdy umožňuje zachytit i to, jak žil protagonista povídky před tímto momentem — tam se však autor utíká k popisu obvyklého jednání, obvyklých situací, opakovaných

⁵ Tamtéž, s. 142.

⁶ Tamtéž, s. 122. A. Martiniová uvádí, že u Andrejeva časové kontinuum „plyne ve vlnách“. V. Šklovskij ve své stati *Konvencija vremeni* (*Voprosy literatury*, 1969, č. 3, s. 115—127) mluví o podobném nepravidelném plynutí času u Fieldinga a označuje spisovatele za „hospodáře času“ (s. 119), který ze všeho materiálu vybírá jen to, co je potřebné pro událost, čímž deformuje čas, dělí ho na „kompoziciční čas“ a „všednodenní (bytovoj) čas“, přičemž čas uměleckého díla nepodléhá zákonitostem všednodenního času (s. 121).

stereotypů, z nichž se pak hrdina „vymkne“. Podobný posun začátku povídky a začátku děje najdeme i v povídce Gubernator — povídka začíná teprve 15 dní poté, co došlo ke střelbě do dělníků, která se stala skutečným počátkem změn, jež v gubernátorově životě i v jeho myšlení nastaly. Projevuje se tak důležitost podání zlomového momentu, v němž je klíč k dalšímu průběhu děje, tedy i k jeho ukončení.

Andrejevův „omezeně vševědoucí“ vypravěč se i při retrospektivě „vcituje“ do postav natolik, že zachovává stupeň jejich vědomí o situaci na takové úrovni, na níž v té které chvíli bylo, tzn. neodhaluje plně skutečnost, že konec je mu už znám. Postavy si tak zachovávají svoji autonomii, nejsou „mentálně závislé“ na vypravěči; současně se tím poněkud vytrácí pocit jejich přímého směřování k ukončení děje. Každá situace, v níž se ocitají, je takovým způsobem autonomizována — to souvisí s omezením kauzálního propojení situací — a namísto plnokrevného epického děje⁷ je zvýrazňováno situační napětí a napětí mezi jednotlivými situacemi. Literární postavy, zvláště po zlomu, ke kterému dochází v jejich psychice a který drobí jejich vědomí, jsou pak „v zajetí“ vypravěče: postavy jednají, aniž samy znají výsledek svého konání, jsou vedeny vypravěčovou koncepcí, která zahrnuje znalost výsledku děje, takže i tam, kde Andrejev nezdůrazňuje iracionální osud, fatum, proti kterému je člověk bezmocný, nemůže se čtenář zbavit dojmu předurčenosti, předem daného vyústění, jemuž se postava nedokáže vyhnout. Role vypravěče pak spočívá v podávání zprávy — sám vypravěč do děje nezasahuje a nesnaží se průběh událostí ovlivnit či zvrátit. (V divadelní hře *Žizn' Čeloveka* se objevuje Někdo v šedém — postava, která sama do života postav nezasahuje, jen jej komentuje — téměř navlas stejnou funkci mívá vypravěč Andrejevových próz, zůstává však většinou nepersonifikován. V dramatu spisovatel využil možnosti nahradit funkci vypravěče próz včleněním samostatné postavy, tj. vypravěče do důsledku „materializoval“. I Někdo v šedém má pevně vědomí konce, když již v úvodu říká, že dovede Člověka až k jeho konci, tj. ke smrti.)

Dokonce i v povídkách psaných ich-formou je zachován princip odstupe od vyústění děje v konečném stavu. Distanci cítíme v povídce On, kdy protagonistu od líčeného dělí jeho léčebný pobyt v nemocnici i pobyt u přítele; obsahuje ji i závěr nedokončeného díla *Dnevnik Satany*, kdy období největšího duševního zmatku nejsou zachycena bezprostředně, v okamžité časové návaznosti na ostatní záznamy: „Segodnja ostanovimsja na etom, dorogoj tovarišč. Ja davno ne pisal, i mne snova nado privykat' k tvojemu tusklomu i ploskomu liku [...], i ja nemnogo zabyl te slova, čto govorjatsja meždu porjadočnymi nedavno bitymi ljud'mi. Pojdi von, moj drug. Segodnja i Mednaja truba, i ty peršiš' u menja v gorle, červjačok. Ostav' menja.“⁸ Symptomatickostí daného úryvku spočívá nejen v tom, že Satan-Vandergut hledá odklad od vyprávění, odstup od (podle textu) právě prožívaného — pokračuje pak až v zápise z druhého dne, ale i v tom, že v kontextu celého záznamu slova „dávno jsem nepsal“ neodkazují ani tak k faktu, že od minulého předcházejícího zápisu uplynul měsíc a dva dny (23. 4.—25. 5.), jako spíš

⁷ „[...] realistické školy dneška (a naozaj len realistické?!) charakterizuje metonymický princíp, založený na relácii následnosti (kontinguity) [...], Metonymický' rozprávač' nevstupuje ako „plnoprávna“ postava, ostali z neho iba zvyšky, úryvky, zdrapy a ako taký nutne prestal byť vševědúci, olympským kreátorom postáv, ktoré sa „metonymizujú“, scvrkávajú, a pak zaniká i „epický“ románový dej.“ Tak shrnuje tezi R. Jakobsona o snížení významu vševědoucnosti vypravěče v moderním románu Nora Krausová (Krausová, N.: *Prispevky k literárnej teórii*. Bratislava 1967, s. 109.). Ačkoli Jakobson vychází z pozdějšího období literární tvorby, náznaky tohoto vývoje lze sledovat mj. už i u L. Andrejeva.

⁸ Andrejev, L.: *Povesti i rasskazy v dnuh tomach*, t. 2. Moskva 1971, s. 333.

k tomu, že existuje druhá, vzdálenější perspektiva, z níž jsou události viděny. Potvrzuje to ostatně i další zápis, ve kterém se o miliardáři Vandergutovi sděluje, že „Jego bol'se net s nami, on vnezapno skončalsja [...]“⁹

Vypravěč Andrejevových próz je tedy, jak jsme se snažili alespoň na některých aspektech ukázat, tím momentem literárního díla, který určuje, kdo, kdy, kde a jak bude zobrazen — on rozhoduje o podstatném, odvrhne nepotřebné, „trídí“ reálné a doplňuje je o „reálnější“. Soudíme, že pojetí vypravěče u Andrejeva jako činitele určujícího výběr a zobrazení materiálu literárního díla plně odpovídá Bachtinově tezi: „Teprve izolační akt dovoluje, aby se pozitivně realizovala umělecká forma, neboť umožňuje zaujmout nikoli noetický a nikoli etický postoj k události, svobodně tvarovat obsah; osvobozuje se aktivita našeho vnímání předmětu, vnímání obsahu a veškerá tvůrčí energie tohoto vnímání. [...] izolace zdůrazňuje a determinuje význam materiálu a jeho kompoziční uspořádání: materiál se konvencionalizuje: umělec spolu s materiálem opracovává hodnoty izolované skutečnosti a tím materiál přemáhá imanentním způsobem, aniž překračuje jeho hranice. Slovo, výpověď přestávají žít v očekávání a touze po něčem skutečném, co se nalézá mimo ně — po skutcích anebo analogích skutečnosti [...] Forma jen za pomoci materiálu dovádí každou událost a etickou tenzi k úplné realizaci a zklidnění. Jen s pomocí materiálu zaujímá autor tvůrčí, produktivní postoj k obsahu, tj. k noetickým a etickým hodnotám; autor jakoby vstupuje do izolované události a stává se jejím tvůrcem, nikoli pouhým účastníkem.“¹⁰

Vcítěný omezeně vševědoucí vypravěč Andrejevových próz, kategorie daná autorovým přístupem k umělecké tvorbě jako možnosti modelování situací vycházejících z objektivní reality a vztahujících se zpětně k ní, tíhnoucí k jejímu uměleckému přetváření či „dotváření“ tím, že se soustřeďuje na její podstatné dílčí momenty a vzdává se současně nároku na poznávání totality světa — to jsou vlastnosti, které se projevily už v zachycení prostředí i postav jeho děl. Možnost volby východisek vyjetých z empirického materiálu, jejich přetváření pomocí izolačního aktu, který výsek reality vyděluje, odpreparovává od celku a dává tak možnost hlubšího a soustředěnějšího pohledu na něj, i tendence k „dotváření“ onoho hotového, uceleného výseku reality pomocí formy i slovního materiálu jdoucích ke světónázoru a hodnotové soustavě samého autora, skrze jehož — vypravěčovo — aktivní tvůrčí vědomí je „filtrována“ — to vše dotváří specifickou, pro Leonida Andrejeva typickou poetiku.

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ КАТЕГОРИИ РАССКАЗЧИКА В РАССКАЗАХ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

В статье намечены некоторые особенности, которыми характеризуется категория рассказчика андреевских рассказов. В качестве основных приводятся: тенденция к ограничению знаний рассказчика (отход от т. наз. *olympian point of view*), ослабление многоплановости рассказов за счет сведения линий второстепенных персонажей рассказов к проявлению или линии основного персонажа, или основной решаемой рассказом проблемы и „знание конца“, т. е. прием, при помощи которого рассказчик наделен способностью выбирать наиболее важные с точки зрения решаемого вопроса и его решения моменты и изображать и организовывать их таким образом, чтобы наиболее отчетливо выявить его значимость. Категория рассказчика играет, таким образом, важную роль в создании специфической поэтики прозаических произведений писателя.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 435—436.