

Рецензенты: кафедра общего и прикладного языкознания МГУ им. М. В. Ломоносова; доктор филологических наук А. Н. Мороховский (Киев)

Пособие «Интерпретация текста» предназначено студентам V курса факультетов английского языка педагогических институтов. Оно написано в соответствии с программой МП СССР и представляет собой теоретический курс. «Практикум по интерпретации текста» вышел в свет в издательстве «Просвещение» в 1987 г.

Курс интерпретации текста случайно введен в учебный план педвузов и факультетов на завершающем этапе обучения, когда студент уже располагает основными сведениями о структуре языка и его функционировании, ибо именно взаимодействие языковых единиц разных уровней служит основой создания дополнительной, надлинейной информации, которую несет художественный текст. На материальной языковой основе формируется и эстетическая функция художественной речи, и ведущая категория текста — его концепт, непосредственно отражающий авторские идейно-эстетические позиции. Отражение процесса развития концепта, накопление дополнительной информации осуществляется при помощи актуализации (выдвижения) разнородных языковых средств. Именно они играют первостепенную роль в адекватном восприятии авторских посылок читателем — интерпретатором текста, поэтому в основу данного пособия положен принцип актуализации, которая рассматривается применительно к разным уровням.

Отвлекаясь от личности автора, времени создания произведения, от его объема, жанра, места, т. е. от конкретных условий его создания, можно сказать, что условия эти неоднородны как по составу используемых языковых средств, так и по их организации. Возможности, средства и функции их актуализации зависят как от собственных свойств актуализируемой единицы, так и от ее места в языковой и композиционной структуре текста. На основе этих принципов и строится пособие.

Пособие «Интерпретация текста» состоит из трех частей. Первая часть посвящена актуализации языковых средств в зависимости от их принадлежности к определенному уровню языковой иерархии, т. е. здесь рассматривается горизонтальное, поуровневое, строение текста. Вторая часть оперирует уровнем текста и посвящена способам актуализации общетекстовых категорий. В третьей части рассматривается вертикальное, «проникающее», строение текста.

В конце пособия находится заключение, где кратко обобщаются основные положения книги, и список литературы, необходимый студентам при работе по данному курсу.

Кухаренко В. А.

К95 Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» — 2-е изд., перераб. — М.: Просвещение, 1988. — 192 с. ISBN 5—09—000675—X

Пособие предназначено для студентов V курса факультетов английского языка пединститутов и написано в соответствии с программой по курсу «Интерпретация текста». Оно состоит из предисловия и основной части. В предисловии содержатся сведения о структуре и содержании пособия, его целях и задачах, а также методические рекомендации по его использованию. В основной части освещаются проблемы теории английской художественной речи, методы и цели ее исследования. Из второго издания исключены образцы интерпретации текста и тексты для самостоятельной работы студентов, которые выделены в отдельное пособие «Практикум по интерпретации текста».

К 430900000—575
103(03) —88 36—88

ББК 81.2Англ

ISBN 5—09—000675—X

© Издательство «Просвещение», 1988

Существование человечества немислимо вне коммуникативной деятельности. Независимо от возраста, пола, образования, профессии, социального положения, территориальной и национальной принадлежности и многих других данных, характеризующих человеческую личность, мы постоянно запрашиваем, передаем и храним информацию, т. е. активно занимаемся коммуникативной деятельностью. Некоторые ее аспекты усваиваются автоматически (имитационно), некоторые — в процессе специального обучения. В число последних входит обучение общению с искусством.

Характерное для нашей страны приобщение широких народных масс к творчеству, к восприятию искусства, в том числе искусству слова, требует усилий большого отряда специалистов. Особое место здесь принадлежит учителю. Курс интерпретации текста как раз и направлен на формирование у будущего учителя-филолога умения проникать в глубинную сущность художественного произведения, умения найти в тексте объективные причины его идейно-эстетического, воспитательного, эмоционального воздействия, умения извлечь из произведения всю ту многообразную информацию, которая в нем заложена.

Художественная речь существует преимущественно в письменной форме. Устное ее представление (актером, чтецом и т. п.) носит вторичный, опосредованный, характер. Оно неотделимо от личности и восприятия говорящего и меняется в связи с изменением последнего.

Единицей художественной речи следует считать законченное сообщение — целый текст, завершенное произведение. Как все сообщения любого функционального стиля, художественный текст также можно рассматривать как результат последовательности актов выбора, осуществляемых его отправителем на различных этапах формирования текста и обусловленных целым рядом объективных и субъективных, личностных, факторов.

Влияние последних наиболее полно проявляется, по-видимому, в двух речевых сферах: устной повседневной и художественной речи, в каждой по-своему. Своеобразие действия субъективных факторов направляется и регулируется объективными характеристиками прямо противоположными для каждой из этих сфер: ситуативностью, спонтанностью, неофициальностью общения у первой, осознанной идейно-эстетической направленностью и соотнесенностью с эпохой — у второй.

Художественное творчество — это особый способ познания и освоения человеком действительности. Как указывает К. Маркс

во введении к работе «К критике политической экономии», художественные формы, наряду с юридическими, политическими, религиозными, философскими, являются идеологической формой осознания материального мира¹. Специфика данного способа заключается в неотъемлемости процесса и результатов познания от личности познающего, т. е. художника. Неслучайно Ф. Энгельс замечает, что «всякое подлинное изображение... есть в то же время объяснение предмета»².

Прием практически всей информации, поступающей к нам из внешнего мира, сопровождается определенными внутренними переживаниями. Повторяемость закрепляет связи информации и эмоций, определенное содержание порождает определенное переживание. В сознании формируется соответствие между эмоциями и смысловой информацией, причем эмоции становятся носителями и / или источником информации. Художник в своем стремлении познать и объяснить окружающий мир пропускает его через призму собственного мироощущения, результатом чего и является сплав объективной реальности и ее личностного восприятия автором.

Художественное произведение, таким образом, — это продукт выбора художником «участка действительности» и отражение индивидуального процесса его познания. В качестве «участка действительности» может быть избрано любое проявление окружающего мира. Его отражение в произведении составляет **тему** последнего. Неисчерпаемое тематическое разнообразие художественного творчества подтверждает свободу творческого выбора на данном этапе. Однако, если внимательно присмотреться к современным художественным произведениям, при всей их несхожести в них обнаруживаются сходные черты. Следовательно, процесс выбора художником объекта познания носит не хаотический, случайный характер, но в определенной мере подчинен действию каких-то направляющих сил. Ими являются основные конфликты эпохи: социальные, идеологические, политические, экономические, психологические, эмоциональные и пр.

Попытки разных художников познать сущность идентичных конфликтов реализуются в сходной проблематике, сходных способах их отражения. Иными словами, остановившись на определенном жизненном материале, автор в значительной мере подчиняется его специфике, которая ищет наиболее адекватные пути для осознания именно данной реальности. Возникают литературные школы, течения, направления, и мы говорим, например, о литературе потерянного поколения, о литературе битников, о южном романе, деревенской прозе и т. п.

¹ К. Маркс. К критике политической экономии. — М., 1984. — С. 5.

² Ф. Энгельс. К жилищному вопросу // К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — 2-е изд. — Т. 18. — С. 269.

Чуткий художник всегда улавливает самые острые и наиболее важные вопросы современности и ищет на них ответ. Его ответ, собственно и составляющий **идею** его произведения, тоже подчинен влиянию субъективных и объективных факторов. Ибо, с одной стороны, это один возможный ответ одного человека, продиктованный сугубо личным пониманием проблемы. С другой стороны, этот человек не живет в вакууме, а постоянно испытывает воздействие выработанных обществом идейных и эстетических норм и стандартов.

Таким образом, на всех этапах создания произведения — от замысла → через процесс воплощения → к завершённому целому — действует сложное и неразрывное единство субъективных и объективных факторов, обеспечивающих как уникальность и неповторимость каждого художественного творения, так и его общественную идейно-эстетическую ценность.

Для истории и теории литературы чрезвычайно важно именно последнее. Эволюция проблематики и идейно-эстетической значимости художественного творчества в разные периоды его развития позволяет рассматривать его как процесс, протекающий неровно и неспокойно, отличающийся преемственностью в одни периоды и неприятием прошлых достижений в другие, но единый в своем стремлении познать и объяснить человека и окружающую его действительность.

Для стилистики художественной речи важно уловить в общем индивидуальное, выяснить роль и специфику каждого, определив способы их реализации.

Для лингвистики текста необходимо выявить состав и взаимодействие текстовых категорий, обнаружить те из них, которые конституируют художественный текст, установить закономерности их функционирования, разработать типологию текстов, определить в ней место художественного текста.

Объект исследования во всех названных случаях один: художественное произведение. Подход к его изучению и конечные цели исследования различаются. Результаты исследования взаимно дополняют и обогащают друг друга, ибо в совокупности своей они дают представление о произведении в расчлененности и целостности составляющих его элементов как о независимом самостоятельном явлении, и как об этапе общего процесса, и как об элементе общей системы.

Интерпретация текста находится на стыке перечисленных дисциплин. Ее можно определить как освоение идейно-эстетической, смысловой и эмоциональной информации художественного произведения, осуществление путем воссоздания авторского видения и познания действительности. Это область филологической науки, более других восстанавливающая исходное значение термина «филология» в его первоначальном, еще не расчлененном на литературоведение и языкознание виде.

Она начиналась как **герменевтика** (от греч. «герменеути-кос» — объясняющий, толкующий) — истолкование сначала библейских, а затем и других древних текстов. В наше время наиболее влиятельное направление интерпретации известно как Новый критицизм ("New criticism") в США и Практический критицизм ("Practical criticism") в Англии, что подчеркивает широту лингвистического подхода к анализу художественного произведения.

В большей или меньшей степени интерпретирование текста обязательно имеет место и при литературоведческом, и при лингвистическом анализе произведения, ибо художественное творчество — не просто еще один способ самовыражения, но, как уже было сказано, составляет важную, естественную и необходимую сторону коммуникативной деятельности человека. И познать ее своеобразие в полной мере можно, лишь изучив все этапы и характеристики этой деятельности.

Огромная роль в данном процессе принадлежит адресату передаваемого сообщения — читателю. Дело в том, что информация, содержащаяся в любом нехудожественном сообщении, например научной или газетной статье, официальном документе, всегда соотносится с довольно строго ограниченным участком действительности и заданно ориентирована на определенный круг адресатов. Он в свою очередь ограничен определенным набором признаков: образовательных, социальных, профессиональных, политических, территориальных, национальных и др. Смена конкретных индивидуумов внутри этой группы к кардинальному изменению воспринимаемой информации не ведет.

Иное дело — художественное сообщение. Здесь объект познания не ограничен, и сообщение в принципе ориентировано на общество в целом. При этом процесс авторского познания действительности может оказываться для разных реципиентов-читателей приемлемым/неприемлемым, понятным/непонятным, истинным/ложным, справедливым/несправедливым, глубоким/поверхностным, ибо в процесс восприятия произведения включаются все общественно обусловленные и личностные факторы, характеризующие каждого отдельного реципиента: его личная таблица знаний, «личный тезаурус». Сюда входят и филогенетические и онтогенетические компоненты, и развитая сугубо индивидуальная часть, которая всегда различается у разных индивидуумов. В зависимости от нее каждый читатель составляет акценты в произведении по-своему, **интерпретирует** его по-иному.

Созвучность или несовпадение отдельных идейно-эстетических, психологических, эмоциональных качеств автора и читателя обуславливает возможность разнотрактовки (интерпретации) одного и того же произведения разными режиссерами и актерами. На страницах нашей печати постоянно дискути-

нием текста¹. Форма художественного сообщения и его содержание не существуют отдельно друг от друга, и создатель этого единства всегда присутствует в нем.

Художественный текст сложен и многослоен. Задача его интерпретации — извлечь максимум заложенных в него мыслей и чувств художника. Замысел художника воплощен в произведении и только из него может быть реконструирован. Принцип общения художника и читателя называют принципом воронки: через широкую ее часть вливается весь мир. Осознанный творцом, он выливается в конкретное произведение, исходя из которого читатель должен воссоздать все богатство действительности, сконцентрированное в художественном тексте.



В идеальном варианте обе широкие стороны воронок должны быть абсолютно идентичными. Однако из-за описанного выше обязательного включения в эту схему на входе и выходе двух разных индивидуумов, предполагаемое полное совпадение не наступает. Интерпретатор (читатель, исследователь) постоянно и неизбежно включает свой опыт в восприятие текста. Произведение при этом остается неизменным. Не изменяются и объективно наличествующие в нем сигналы, вызывающие к жизни столь разные эмоции и ассоциации. Но каждый читатель осознает только часть из них. Наше восприятие всегда избирает только философы, психологи, семиотики, семасиологи давно обратили внимание на то, что из бесконечного разнообразия свойств объекта человек отбирает главные (для себя) в данной ситуации и строит свою шкалу оценок и свое поведение, отталкиваясь от них. Нечто подобное происходит при восприятии художественного объекта — литературного произведения, что естественным образом сказывается на его интерпретации.

Исходя из сказанного, интерпретацию текста можно рассматривать как дисциплину общегуманитарную и в определенной мере творческую. Раскрывая замысел художника, осознавая истинный смысл глубинных пластов произведения, повторяя путь, пройденный художником, мы не только участвуем в процессе познания, но и получаем доступ в творческую лабораторию художника, воссоздаем его творческую индивидуальность, пересоздаем для себя отраженную им реальность.

¹ Неслучайно так трудно однозначно сформулировать идею и тему конкретного произведения, что подтвердил в беседе с корреспондентом «Известий» Чингиз Айтматов: «Не вздыхайте, но могу лишь повторять то, что уже сказал однажды: отделять идею, тему книги — все равно что пытаться из готового хлеба получить отдельно воду и отдельно муку». См.: Айтматов Ч. — Известия. — 1984. — № 77.

руется вопрос, что и как можно и нужно менять в классическом произведении при его переносе на сцену, на кино- или телеэкран. Каждый артист стремится по-своему сыграть героя известной пьесы, которую каждый режиссер стремится по-своему поставить, и мы привычно говорим о «Гамлете Мочалова», о «Гамлете Смоктуновского», о «Гамлете Лоренса Оливье», о «Гамлете Высоцкого». Как же так? Несмотря на то что Принц Датский вот уже пятое столетие решает «быть или не быть» и канонический текст трагедии остается неизменным, каждая эпоха, каждый художник, каждый читатель извлекают из него все новые и новые идеи и эмоции. Означает ли это, что единственная, окончательная, «самой правильной» интерпретация текста не существует? По-видимому, да, ибо, во-первых, каждое истинно художественное произведение в большей или меньшей степени опережает свое время, отражая только зарождающиеся в обществе тенденции и конфликты, в связи с чем современникам-читателям не всегда удается осознать всю глубину и значимость поднятой в произведении проблемы; во-вторых, понятие эволюции искусства включает и эволюцию личности воспринимающего индивидуума, постоянное изменение его духовных запросов и культуры.

Однако, признавая правомерность и возможность ряда интерпретаций одного произведения, не следует впадать в крайность и делать вывод о полном произволе интерпретатора. Действительно, различаясь по глубине проникновения в текст, по акцентировке в нем либо общего, либо индивидуального, большинство трактовок Гамлета сходно в основных, ведущих показателях, в определении общей направленности произведения. Ибо все интерпретаторы исходят из одной и той же данности: текста.

Текст — это единственный элемент схемы коммуникативного акта, которую предельно упрощенно можно представить в виде трехэлементной структуры: автор (адресант) → текст → читатель (адресат). Первые два элемента этой схемы, используемой для представления любого коммуникативного акта, в художественной коммуникации спаяны весьма жестко. Дело не только в том, что автор пропускает реальную действительность через себя, через собственный, сугубо индивидуальный психический и эмоциональный мир. Дело в том, что в отличие от подавляющего большинства типов текстов, создание которых возможно только после совершения определенного события, вещный мир художественного произведения создается **по мере** создания текста. До написания научной статьи или учебника, докладной записки или рапорта в реальном мире уже существует то, что составит содержание названных текстов. До написания художественного текста его предметный мир не существует, он появляется вместе, симультанно, одновременно с созда-

Чрезвычайно важен также педагогический аспект интерпретации текста. Все люди — читатели и, следовательно, интерпретаторы текста. Но далеко не все умеют читать, извлекая из произведения максимум заложенных в нем богатств. Работая с многочисленными информантами, психологи пытались определить мотивы чтения и критерии оценок читаемого. При некоторых частных несоответствиях классификаций во всех работах обращает на себя внимание тревога по поводу заметной неадекватности и бедности как мотивов, так и критериев оценки. Так, например, по данным Л. И. Беляевой¹, только у 21 % опрошенных «критериями являются единство формы и содержания, выразительность, высокое мастерство, яркость образов, своеобразие и неповторимость стиля, завершенность формы». Иными словами, только пятая часть читателей в состоянии освоить художественное произведение в его целостности и глубине. Для большинства же этот акт художественного творчества остается недоступным и неосвоенным. Читателя нужно обучить чтению как специфическому виду познавательно-эстетической деятельности так же, как обучают прочим видам трудовой и умственной деятельности. И в этом главная педагогическая задача интерпретации текста.

Каждый учитель обязан уметь воссоздать мир, творимый художником, увидеть все, что лежит на поверхности произведения и в его глубине, ибо без помощи художника он не сумеет воспринять и оценить полноту и значимость окружающей его реальности. А без этого нет настоящего учителя. Учителю-словеснику обязан не только обладать сам этим умением в многократно увеличенной степени, но и передать это свое умение ученикам, поэтому их следует научить читать не только складывая буквы в слова, а слова в фразы, но и различая особый смысл художественного слова, художественной фразы, художественного произведения.

Как это сделать?

Сторонники кибернетического подхода к искусству рассматривают его образную природу как сигнально-информационную на том основании, что воздействие образа, как и любого сигнала, несоизмеримо с его собственной энергией. Следовательно, именно в образе сконцентрирована смысловая и эстетическая информация художественного текста, и попытки проникнуть в нее следует начинать с поисков образа.

Фразы типа «Художник мыслит образами», «Искусство — это отражение действительности в форме чувственных образов», «Образ — первооснова художественного творчества» и

т. п. легко обнаружить в любом исследовании по эстетике, теории литературы, стилистике художественной речи. Ни одна из них не вызывает возражений, и все они, в общем, подчеркивают специфику художественного мышления, воплощенную в произведении. Следует лишь напомнить, что сам термин «образ» неоднозначен, и все приведенные высказывания оперируют им в его главном, общеэстетическом значении: «В прекрасном идея должна нам явиться вполне воплотившейся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом»¹. «Преkrасное в искусстве есть индивидуальное оформление действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею»². Ср.: «Эстетическое, очевидно, начинается там, где начинается специфическое переживание абсолютного единства и поэтому равноценности знака и значения, переживание значащей формы и оформленной идеи»³. Следовательно, образ — это представление общего через единичное, абстрактного через конкретное, отвлеченного через чувственно-наглядное, осязаемое.

И ученый, и художник наблюдают идентичные факты действительности. Первый отталкивается от серии фактов, обобщает их и в своих рассуждениях отвлекается от единичного, оперируя лишь обобщениями, абстракциями. Второй, наоборот, пристально изучает единичное, угадывая в нем представителя общего. Абстрагированный научный вывод применим ко всем частным случаям, отвечающим выведенным обобщенным характеристикам. Индивидуальный художественный образ реализует конкретное проявление общего. Вывод о единстве частного и общего, о проявлении общего в частном, завершающийся и научное, и художественное познание мира, осуществляется в научном и художественном мышлении разными путями, с противоположных сторон. Такие общеэстетические образы в связи с характером их создания и восприятия можно назвать обобщающими (собирательными, синтетическими). Их развитие и взаимодействие составляют структуру художественного произведения. Формируются они на основе словесных (языковых) образов, локализуемых в пределах обозримого контекста.

Перефразируя известное выражение А. М. Горького, можно сказать, что языковой образ — первоэлемент образа синтетического. В этом смысле его можно назвать первичным, а образ собирательный, обобщающий — вторичным. Слово (язык) — материальная данность художественной речи. Принимая участие в создании образа синтетического, языковая единица становится

¹ Чернышевский Н. Г. Критический взгляд на современные эстетические понятия // Н. Г. Чернышевский об искусстве. — М., 1950. — С. 110.

² Гегель Г. Лекции по эстетике. Деление // Собр. соч. — М., 1938. — Т. XII. — С. 78.

³ Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1971. — С. 15.

¹ Беляева Л. И. Мотивы чтения и критерии оценок произведений художественной литературы у различных категорий читателей // Художественное восприятие. — Л., 1970. — С. 172. См. Она же. Типы восприятия художественной литературы // Литература и социология. — М., 1977.

ся формой образа. Но при этом, являясь элементом, составной частью этого образа, она выступает и как часть содержания, как первичный словесный образ. Утверждение, что в искусстве форма содержательна, содержание формально, звучит, на первый взгляд, парадоксально и дискуссионно. Однако это есть, по сути дела, развитие не вызывающего ни у кого возражений тезиса о неразрывном единстве формы и содержания в художественной речи. Ведь действительно через язык воплощается и языком создается чувственная наглядность образа. Именно благодаря участию в создании образа художественная речь становится эстетически значимой. Следовательно, именно языковую единицу можно считать тем сигналом, который порождает энергию, несоизмеримую с его собственным объемом, т.е. сообщает читателю нечто большее, чем то, что свойственно ей вне художественного текста, в системе языка.

Эти дополнительные возможности единиц всех уровней языковой структуры реализуются при наличии специально организованного окружения — контекста. Именно на фоне контекста происходит выделение языковой единицы на передний план (foregrounding), первые отмеченные в начале 20-х годов представителями Пражской школы и обозначенные ими термином актуализация, т.е. «такое использование языковых средств, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное, лишенное автоматизма, деавтоматизированное»¹, противопоставленное автоматизации. Последняя означает утилитарное, привычное, нормативно закрепленное использование единиц языка, не ведущее к созданию дополнительного эффекта, не выполняющее дополнительных функций, не несущее дополнительной информации.

Ведущими средствами создания актуализирующего контекста являются повтор актуализируемой единицы и нарушение предсказуемости развертывания и непосредственного окружения². Именно они наиболее часто сообщают языковой единице дополнительные значения, увеличивают содержательную и функциональную нагруженность. И начинать обучение основным интерпретации нужно с них. Уяснив, как осуществляется выделение языковой единицы, научившись выявлять контекстуальные приращения смысла в отдельных контекстах, в отдельных фрагментах текста, следует определить, по какому принципу организовать эти отдельные случаи актуализации. Что поставить во главу угла?

¹ Гауранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. — М., 1967. — С. 355.

² О видах выделения см.: Арнольд И. В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. — М., 1974. — Т. 1; Она же. Стилистика современного английского языка. — Л., 1981. — Гл. 1.

Тут на помощь приходит еще одна теория, возникшая в начале 20-х годов. Это теория **доминанты**¹, разработанная школой так называемого «русского формализма». Здесь доминантой художественного произведения признается его идея и/или выполняемая им эстетическая функция, в поисках которой необходимо исходить из языковой материи произведения².

Если объединить основные положения теории актуализации (выдвижения) и теории доминанты, можно прийти к заключению, что актуализация языковых средств, используемых для обозначения идеи (концепта) произведения, отражающей авторскую точку зрения, займет главенствующее, доминирующее положение в ряду обнаруженных нами актуализированных употреблений. Отталкиваясь именно от них, можно не только выявить систему оценок автора и наметить верный путь их расшифровки-интерпретации, но и иерархически упорядочить и функционально определить все прочие сигналы.

Каждый случай актуализации выполняет функцию как локальную, так и общетекстовую. В этом смысле действие языковых средств в художественном тексте можно уподобить пирамиде, вершиной которой является сформулированный концепт, основанием — множество контекстуальных выдвижений. Объединяясь по своим локальным функциям во все более крупные образования, они постепенно формируют концепт. В произведениях крупной формы, по-видимому, имеется несколько таковых «пирамид», которые в свою очередь в иерархически организованной совокупности структурируют основную, главный, глобальный концепт текста.

Для проникновения в глубинную сущность произведения его недостаточно просмотреть или прочитать мельком. Тем более это недостаточно на первых порах обучения интерпретации текста, когда его желательно не просто прочитать внимательно, но прочесть два, а то и три раза, чтобы ничего не пропустить, чтобы не ограничиться снятием линейно (от строки к строке) развертывающейся сюжетной информации — содержанием фактуальной информации (СФИ), в терминологии И. Р. Гальперина³ — но разглядеть, воспринять, расшифровать позицию автора, выстроить свое собственное оценочное суждение о художественной действительности произве-

¹ Через 50 лет за развитие этих положений выступил Р. Якобсон в статье 1971 года «Доминанта». См.: Чернов И. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. — Тарту, 1976.

² Один из главных теоретиков школы Б. И. Ярхо настаивал, что доминантым можно считать явление, отраженное не менее чем в половине всего словесного материала, т.е. вводил количественную меру в качественный анализ. См.: Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения // Труды по языковым системам. IV. — Тарту, 1969.

³ См.: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

дения, исходя из тех сигналов, вех, указаний, которые оставил в тексте автор.

Интерпретация текста, таким образом, это и процесс постижения произведения, и результат этого процесса, выражающийся в умении изложить свои наблюдения, пользуясь соответствующим метаязыком, т. е. профессионально грамотно излагая свое понимание прочитанного.

Понятие «художественное произведение» шире понятия «художественный текст», но последний составляет единственную материальную данность литературного творчества, и приобретя читателя к сокровищнице мировой литературы возможно только через текст. Поэтому и представляется делом первостепенной важности воспитание внимательного, чуткого, тонкого читателя и соответственно учителя, исследователя, критика, который бы не «вчитывал» в произведение собственные мнения и оценки, а «вычитывал» бы их из текста в результате адекватного его восприятия.

Так же как без изучения анатомического строения человеческого тела невозможно познание законов его функционирования, без скрупулезного анализа структуры текста невозможно выявить специфику его влияния на читательские массы, не знаящего временных и пространственных границ. Поэтому начинать интерпретацию текста, имеющую дело с завершёнными целыми текстами, следует с подготовительного периода — изучения текстовой организации и тех ее свойств, которые обеспечивают возможность актуализации языковых единиц.

Исследование целых художественных текстов и у нас в стране и за рубежом проводится преимущественно на материале поэзии. Это удобно с технической стороны: стихотворение, как правило, по своему объему не превышает одной строфы и постоянно находится у исследователя перед глазами целиком, но поэтическое произведение обладает и рядом дополнительных, отличных от прозы характеристик, а основная масса читателей в подавляющем большинстве своем — читатели прозы¹, поэтому объектом интерпретации настоящего пособия являются художественные прозаические тексты.

¹ При этом даже выражение «я люблю стихи» не означает «я люблю читать стихи». Оно скорее значит «я люблю думать над стихами», «стихи помогают мне понять собственные ощущения и эмоции». Неслучайно в начале 80-х годов, открывая цикл телевизионных передач о Пушкине, Ю. М. Лотман остановился на разнице утверждения «я понял» для математики и для поэзии. В первом случае «я понял» значит, что к этому больше возвращаться не нужно. Во втором — наоборот: «я понял это стихотворение» означает необходимость многократного повторного обращения к нему в поисках новых глубин и ассоциаций. См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста.—М., 1970.

Часть первая

УРОВНИ АКТУАЛИЗАЦИИ (ВЫДВИЖЕНИЯ) ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Глава I. Фоно-графический и морфемный уровни

§ 1. Фоно-графический уровень

Звуки речи рассматривают как односторонние единицы, имеющие материальную физико-акустическую форму, но лишённые собственного семантического содержания. Разрабатывая теорию фонемы, Н. С. Трубецкой подчеркивал ее функциональную значимость в различении, но не в создании смыслов. Действительно, не располагая собственным значением, такие, например, фонемы, как «s» и «t» разграничивают слова «yes» и «yet», акустически оформляя их содержание.

Однако еще со времен Платона и Аристотеля звучание слова привлекало внимание мыслителей и теоретиков не в связи с оформляемым смыслом, но само по себе. Звукам приписывалась особая значимость: «r» — это что-то быстрое, энергичное; «l» — ровное, гладкое, блестящее; «i» — узкое; «a» — большое; «e» — вечное, значительное. Много позже теория звуковых ассоциаций квалифицировала звуки «u», «d», «r» как страшные, «i» — радостный, «m», «n», «l» — нежные и т. п.

Конечно, трудно предположить, что названные значения входят вместе со «своими» звуками во все оформляемые слова, но определенные ассоциации они все же создают. Психологи давно заметили, что образность слова, проявляющаяся в его звучании, чрезвычайно важна не только при овладении языком ребенка (в онтогенезе), но и при догадке, в процессе восприятия незнакомого слова.

Звуковая изобразительность и звуковой символизм в последние десятилетия становятся предметом серьезных филологических изысканий: фонетическую непроизвольность языкового знака доказывает в монографии «Основы фоносемантики» (Л., 1982) С. В. Воронин; на существовании связи между конотативным содержанием стихотворного текста и его суммарным фонетическим значением настаивает А. П. Журавлев в работе «Фонетическое значение» (М., 1974). Почти пятьдесят лет назад английские исследователи заметили, что там, где говорится о чем-то, связанном с отрицательными эмоциями, встречаются низких темных гласных («a», «o», «u») выше обычной. Для русского языка также отмечено, что в динамичных отрезках текста преобладают «т», «к», «г», «р», в идиллических, плавных — нежные, мягкие «м», «л». Ср. два при-

мера: «Под стременими стремительно строчили конские копыта. Он чувствовал такую лютую огромную радость, такой прилив сил и решимости, что, помимо его воли, из горла его рвался повизгивающий, kloчущий хрип» (*М. Шолохов*); «Русалка плыла по волне голубой» (*М. Лермонтов*). При всей их смысловой, стилистической, фонетической несхожести, оба примера характеризуются повышением частым употреблением определенных звуков, которое, несомненно, участвует в создании общего впечатления от всего высказывания.

Выразительные возможности звуковых повторов (аллитерации, ассонансы) давно известны и широко используются поэтами всех времен и народов. Часто аллитерация носит ономатопейский характер: изображает происходящее, имитируя природный звук, как это, например, имеет место в следующем описании: «...около мельничных колес раздавались слабые звуки — то капли падали с лопат — сочилась вода сквозь засовы плотины» (*И. С. Тургенев*). Подобные аллитерации могут натолкнуть на мысль о том, что производимый ими эффект зависит не от повтора звука, а от его сходства с естественным звучанием называемого объекта. Но существование большого числа неоматопейческих аллитераций свидетельствует об их собственной выразительной силе — сам факт повтора повышает ассоциативный потенциал повторяемого звука. Достаточно, например, вспомнить поэму А. Вознесенского «Гойя», в которой около 30 % всех слов содержат звук «г»; или знаменитые аллитерации В. Хлебникова: «Пришло Эль любви, лебедя, лелеки, Леля, лани, Лаотзы, Лассаля, Ленина, Луначарского, Либкнехта»; или шуточные «Вариации на тему буквы „К“» В. Краско: «Корля, / коптел киноэкран, / Каюта каверзно качала, / Когда, как коршун, / капитан / Кормой крошил / ковер канала, / Когда кипела красотой, / Которая краугольна, / Колонной Китежа / крутой, / Калаянская колокольня! / Кричи кикиморой, / кидай / копые, кончай — / капитулилуй, / Когда кругом / красивый край — / Кизи, / Карелия, / Кириллов...»

Следовательно, даже такая минимальная единица, как звук, не имеющая собственного семантического содержания, при включении в художественно организованную речь создает дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность высказывания за счет выполнения изобразительной и экспрессивной функций.

¹ Попытка нейрофизиологического объяснения этого феномена сделана сравнительно недавно: «Подпороговое суммирование — физиологическое явление, при котором повторяющиеся, но чрезвычайно слабые (т. е. подпороговые) раздражения могут: а) вызвать в конце концов явную реакцию; б) усилить эффект последующего «надпорогового» раздражения. Нам кажется, что эта закономерность дает возможность понять сущность эмоционального действия звуковых повторов». См.: *Саямон Л. С.* Элементы физиологии и художественное восприятие // Художественное восприятие. I. — Л., 1971. — С. 108—109.

Звукописью, однако, отнюдь не ограничиваются возможности фонетического уровня в увеличении информационной насыщенности высказывания и / или его функционального спектра. Важную роль играют и актуализация словесного ударения. Известно, что перемещение ударения на разные слоги одного слова может полностью изменить смысл фразы, в которой это слово было употреблено. Например, ударение на первом или третьем слоге в слове «вороном» обуславливает субстантивный или адъективный статус «вороного» в предложении «Летит на коне вороном». В зависимости от ударения мы зададим вопрос «летит как?» — «вороном» или «на каком коне?» — «вороном», т. е. определим и синтаксическую функцию и значение слова «вороном».

Ударение может выдать профессию говорящего. В русском языке существует немало слов, имеющих наряду с общепринятым, нормативным ударением еще и профессиональное, принятое только в пределах определенной профессии. Так мы говорим «шасси», «компас», «добыча», «кредит», «краны», «атомный»; авиаторы же говорят «шасси», моряки — «компас», горняки — «добыча», экономисты — «кредит», мостостроители и портовики — «краны», физики — «атомный», т. е. ударение выступает как косвенное обозначение профессии человека, даже если она ни до, ни после слова со смещенным ударением не упоминалась.

Ударение может помочь определить культурный и образовательный уровень говорящего: «портфель», «документ», «квартал» свидетельствуют о недостаточности его речевой и общей культуры. Следовательно, ударение включается в речевой портрет говорящего, выступает в качестве сигнала его социальной и профессиональной принадлежности.

Звукопись — это прерогатива речи самого автора. Звуковой повтор в речи персонажа, как и в повседневной устной речи, которую речевая партия персонажа отражает, — явление неестественное, встречается крайне редко, не выполняет изобразительной функции (не является ономатопейской аллитерацией) и, как правило, свидетельствует о высоком накале эмоций говорящего. Ср., например: «You, lean, long, lanky lath of a lousy bastard!» (*S. O'Casey*).

Смещенное ударение, наоборот, — абсолютно естественное явление в речи персонажа и встречается исключительно в ней, так как оно может быть обнаружено только в звучащей речи, которую в художественно условной форме представляет диалог. Оно служит экономным и эффективным средством естественной самохарактеристики действующего лица, что способствует созданию эффекта достоверности и аутентичности изложения.

Этот же эффект достигается при употреблении **графона** — наиболее широко представленного способа актуализации фонетической характеристики персонажа. Графон, — это графическая

250541

фиксация индивидуальных произносительных особенностей говорящего: «На крыльце темного и гнилого строения, вероятно бани, сидел дюжий парень с гитарой и не без удали напевал известный романс:

Э-я фа пасатыню удаляюсь

Ата прекарасаных седешенеха мест» (И. Тургенев).

Еще примеры: «...пристав, краснея верхушечками шек, поднял голос: Кэк смэтришь! Кэк смэтришь, казак?» (М. Шолохов).

“Why doesn't he have his shirt on?” the child asks distinctly. “I don't know,” her mother says. “I suppose he thinks he has a nice chest.”

“Is that his boo-zim?” Joyce asks.

“No, darling: only ladies have bosom” (J. Updike).

“Ah, canna see her changin' her mind so quickly. In fack, Ah never thought she'd change her mind” (S. Chaplin).

Приведенные иллюстрации демонстрируют графоны, разные по форме отражения звучащей речи и по функциональной нагрузженности. Первый имитирует «удалое» исполнение салонного романса. Огласовка согласных, замена узких гласных широкими характеризуют не только стиль исполнения, т. е. квалификации самого героя, но и передают авторскую иронию по отношению к нему, выражают оценочную позицию автора.

Графон из романа «Тихий Дон» тоже выполняет изобразительную функцию, заставляя читателя «услышать» разрывчатый голос персонажа.

В третьем примере искаженное написание отражает ошибку, простительную для ребенка, только еще осваивающего трудные слова.

Последний, передавая диалектное произношение Средней Англии, тем самым сообщает о происхождении говорящего.

Как видим, причины, породившие отступления от произносительной нормы, зафиксированные графически, не похожи одна на другую и могут быть распределены в две группы. Первая связана с настроением, эмоциональным состоянием в момент говорения, возрастом, т. е. имеет окказиональный, преходящий, характер. Вторая отражает происхождение, образовательный, социальный статус героя и носит рекуррентный, постоянный характер.

Графоны первой группы чрезвычайно разнообразны. При их помощи можно одновременно передавать как всю гамму человеческих настроений и состояний говорящего, так и отношение к нему автора. Анализируя многочисленные случаи окказионального графона в художественной прозе, можно прийти к выводу, что автор, как правило, иронизирует над действующим лицом, допускающим фонетические сбои в речи.

Наиболее часто передаваемая окказиональным графоном

характеристика — незнание употребляемого слова — свидетельствует о низкой культуре говорящего, который только слышал слово, но не видел его графической репрезентации в книге, газете, журнале. Отсюда — стремление персонажа поместить это слово, по принципу ложной этимологии, в какую-то знакомую парадигму. Так, любящий поест Винни-Пух вместо сложного “customary procedure” говорит “crustymoney procedure”; философствующего героя Ю. О'Нила приятели зовут “de old Foolosopher”; одного персонажа Дж. Джонса называют на французский манер “Mon-sewer O'Nayer”.

Если изложение ведется от имени полуграмотного повествователя, то и речь его, заявленная как авторская, изобилует графонами, выдающимися истинный облик «писателя», нахватавшегося мудреных слов. У героя сатирической повести Теккерея «Записки лакея» Еллоуплаша находим “selly-brated” (celebrated), “benny-violent” (benevolent), “illogitmit” (illegitimate). У Артемуса Уорда, рассказчика, созданного Ч. Брауном в середине прошлого века, перевраны не только трудные слова типа “speeriunsed” (experienced), или “four-lorned” (forgorn), или “Vayl of Tares” (Vale of Tears), но и более обычные, типа “oskerpied” (occupied), “dawter” (daughter), “rane” (gain), “kum” (come) и т. д.

Известно, что физическая членность устной речи подчинена смысловой. Соответственно, незнание графического облика слова отражается на письме при помощи неверного членения речевого потока. Л. В. Сахарный приводит Пушкинский «Анчар» в изложении школьника, на слух заучившего стихотворные строки так: «Анчарка, грозный часовой, стоит один во всей вселенной». О том же вспоминает К. Чуковский: стихотворные строки М. Ю. Лермонтова «Шуми, шуми волнами, Рона» и «...на них флюгера не шумят» он в гимназии на слух выучил как «Шуми, шуми, волна Мирона» и «на них флюгеране шумят». Изобилие аналогичных примеров дает современная англоязычная литература:

All the village dogs are no-count mongrels, Papa says, fish-gut eaters and no class a — tall (= at all) (K. Kesey).

Особенно часто перераспределяются границы, связанные с артиклем: “My daddy's coming to-morrow on a lairplane” (= an airplane) (D. Salinger); “It's a ninseck' (= an insect), the girl said” (H. Lee).

Несовпадение графических и фонетических границ слова, актуализируемого окказиональным графоном, широко используемое в современном диалоге, передается, помимо преходящих состояний (возраст, опьянение, пение, афектация), и одну из основных характеристик устной разговорной речи: ее неотшлифованность, небрежность. Дело в том, что даже в полном (сценическом) стиле произношения, мы четко производим только основные фонемы. В небрежном же стиле и основные мо-

гут смазываться. Тут очень сильно проявляется ассимиляция, «проглатывание» звуков. Вот несколько примеров из романа С. Льюиса «Бэббит»: "Speaknibout prices" = speaking about prices; "jiver" = did you ever; "pleasmeesh" = pleased to meet you; "Snowway talkcher father" = it is no way to talk to father.

Слитное представление некоторых сочетаний слов с изменением их нормативного написания, в целях максимального приближения к естественному звучанию, настолько распространено, что можно говорить о стандартизации некоторых графонов. Такие формы, как "lemme" = let me, "gimme" = give me, "got-ta" = got to, "gonna" = going to, "coupla" = couple of, "did-ja" = did you, "dont'cha" = don't you и подобные, можно найти в диалогах подавляющего большинства современных англоязычных произведений, независимо от их авторской принадлежности. Появление таких графонов равносильно авторскому описанию условий общения (неофициальная обстановка), его характера (небрежный, бытовой разговор) и самих участников диалога как людей малообразованных.

Последнее особенно интересно. Даже когда графон регистрирует нормативное произношение, он воспринимается читателем как признак низкого социального и культурного уровня говорящего: "education", представленное как "eddi-caushun" (*J. Updike*), "probably" как "probly" (*J. Jones*), "pictures" как "pit-chers" (*J. Shaw*), "love" как "luv" (*St. Barstow*), "night" как "nite" (*D. Salinger*) — все они не нарушают произносительную норму, т. е. по сути дела приближаются к фонетической записи слова. Тем не менее, как отражение нормы они не воспринимаются: у читателя, наоборот, благодаря этим графонам создается стойкое впечатление безграмотности персонажа. Объяснение этого обстоятельства мы находим у Ф. де Соссюра, который еще в начале века отмечал, что «написанное слово стремится вытеснить в нашем сознании произносимое слово»¹. Вот почему мы и от звучащего слова художественного диалога требуем соответствия орфографической норме, пусть даже в ущерб орфоэпической точности. Вот почему все графоны, в которых нормативность звучания преобладает над нормативностью написания, в читательском сознании становятся легкой персонажа с низкой культурой речи: «Сказала девочка в Зарядье, / «У Вас, *мущина*. / Есть что-то бедное во взгляде... / Вот в чем причина!» (*Е. Евтушенко*).

Окказиональные графоны (за исключением стандартизованных случаев) не повторяются. Каждый новый персонаж в какой новой ситуации искажает иные, чем прежде, слова. Они

важны не повторяемостью, а самим фактом своего наличия. Появление слова, растянутого в песне ("dahay", "nehever" вместо day, never), скомканного из-за страха, гнева ("incred-dabl" вместо incredible, "scuse me" вместо excuse me), искаженного незнаемием или небрежностью, — все это не только заменяет пространное авторское описание, но и изменяет стиль изложения, переводя его из рассказа о событии в показ этого события изнутри, через персонаж, который собственной речью характеризует не только себя, но и собеседника, и ситуацию¹. Поэтому и можно высоко оценить графон как средство выживания, действующего на фонетическом уровне, способствующего созданию дополнительной информационной емкости, избирательной глубины произведения и силы эстетического воздействия на читателя.

Данный вывод справедлив и для рекуррентного графона, хотя его функции не распространяются на характеризацию собеседника говорящего и ситуации их общения, а сосредоточены только на индивидуализации персонажа через постоянные особенности его речи. Это, как правило, произношение, связанное с диалектной (территориальной) нормой или дефектом речи — шепелявостью, заиканием, картавостью.

У каждого из знаменитых персонажей Уолта Диснея есть своя фонетическая метка: Койот по-британски растягивает "a"; Дональд Утенок шепелявит и говорит "thaid" вместо "said", "thome" вместо "some"; Кролик заменяет долгий гласный дифтонгом и произносит "woild" (world), "boird" (bird), "foist" (first); Цыпленок не может выговорить "r" и пользуется звуком "w" — "fweezing" (freezing), "fwom" (from).

Рафинад из романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать» мучительно заикается, и согласные, начинающие его слова, повторяются несколько раз: "c-c-c-c-c-com-ing", "c-c-c-c-case", "b-b-b-b-bas-tud".

Герой рассказа Матэ Залки «Янош-солдат» лейтенант Дьюи гассирует: «Не ходите в дугаках, мальчики! Венггия без Австгии ломаного ггоша не стоит. А если одегжит вегах фганцузская тенденция, нам, венггам, пгидется поплакаться».

Рекуррентный графон строго выдержан во всей речевой партии персонажа: все слова, содержащие искажаемую фонему, представлены в ненормативном написании и в своей совокупности составляют его индивидуализирующую черту.

Особенности диалектного (территориального) произношения,

¹ Так, например, слитное «милостидарь», «милостивдарь» возможно только как обращение старшего к младшему, более опытного к менее опытному, что и имеет место при первой встрече начинающего писателя В. Катаева с масти-тым И. Буниным. См.: Катаев В. Трава забвения. — М., 1967. Обращение стражника к Румате «Эй, *блаародный*» в повести Стругацких «Трудно быть богом» характеризует не только самого стражника, но и его отношение к пленнику, и пленника, и ситуацию в целом.

¹ Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. — М., 1977. — С. 65. Ср. также рассуждения Ж. Вандриеса о существовании у грамотных людей не только слухового (часто фонетического), но и графико-фонетического восприятия слова: Вандриес Ж. Язык. — М., 1935. — С. 305—307.

так же как и физические производительные недостатки, сохраняются у персонажа в течение всей его жизни в романе аналогично тому, что имеет место в реальной действительности. Объясняя странное звучание речи Настённой свекрови («О, гошподи! Ить он за кошовкой вшю дорогу не побезжит, ить он ш ей рядом шядет»), В. Распутин в романе «Живи и помри» пишет: «Мать была из низовских, из-под Братска, где цокают и шипят: „крыночка с молоцком на полоцке“, „лешу у наш много, живой мороз“».

Рекуррентный графон не только сохраняется на протяжении всей речевой партии действующего лица, но — в силу объективных причин своего возникновения — в сходной форме повторяется в самых различных произведениях. Так, речь уроженцев среднего запада США у разных авторов звучит почти идентично: «Have a nahss, trip, chillum, y'all sen' me a postcard, heah?» (*J. Hersey*); «Ah may not be able to read *ev'e then*, so good but they ain't a thing Ah can't do if Ah set mah mind to it» (*N. Mailer*). Нередко автор, как в приведенном выше примере из В. Распутина, уточняет, какие фонетические особенности отражены графоном: He spoke with the flat ugly «a» and withered «r» of Boston Irish, and Levy looked up at him and mimicked, «All right, I'll give the *caaad*s a break and *stataat* playing» (*N. Mailer*).

Подобные объяснения появляются, когда графон можно истолковать неоднозначно: цокают и чокают не только в восточной Сибири, но и на крайнем севере европейской части нашей страны; долгое [a:] может быть свидетельством и британского произношения. Именно для снятия такой полисемии вводится комментарий автора. Он не перегружает текст, появляется однократно и не снимает изобразительного эффекта графона.

Завершая рассмотрение возможностей создания дополнительных смысловой и эстетической информации высказывания при помощи актуализации единиц самого нижнего уровня речевой структуры произведения, следует обратить внимание и на чисто графическую сторону текста.

Специальное графико-изобразительное оформление текста давно используется в поэзии. Широко известны фигурные стихи Л. Мартынова и С. Кирсанова, «лесенки» В. Маяковского и С. Малларме, «изолпы» А. Вознесенского. Все они, помимо звукового образа, создают и зрительный образ произведения. Например, размах крыльев чайки в голубой дали неба привел А. Вознесенского к метафоре — «Чайка — плавки бога», что было, соответственно, изображено:

Ч А Й Н И
П Л А В
Б О Г А

Графическая изобразительность такого рода для поэзии нетипична. Из средств графического выдвигания в прозаическом тексте следует назвать варьирование шрифтов и спо-

собов графической подачи слова, таких, как, например, **дефисация** или **удвоение** (утроение) отдельных **графем**. О содержательном потенциале этих средств еще в 1912 г. писал Бодуэн де Куртэнз: «Оптические альтернации графем могут быть утилизваны (использованы) в связи с различием морфологических и семасиологических представлений языкового мышления, т.е. в связи с формой и со значением. Это будет «морфологизация» и «семасиологизация» писанно-зрительных (оптических, графических) различий. Таково различие больших и малых букв, различие устава, курсива и разрядки (в печати), различие написаний подчеркнутых и неподчеркнутых букв (на письме) и т.п.»¹.

Смена шрифта и «тесноты ряда» графем отражают смену интонации и логического ударения, т.е. выполняют функции передачи эмоционального состояния говорящего в момент речи. **Дефисация**, как правило, служит для изображения сильного возбуждения персонажа, **курсив** отмечает интенсификацию и / или перенос фразового ударения на выделяемое слово. Вот несколько примеров: «Варенуха проделал все, что полагается человеку в минуты великого изумления. Он и по кабинету пробежался, и дважды вздымал руки, как распятый, и выпил целый стакан желтоватой воды из графина, и восклицал: — Не понимаю! Не понимаю! Не по-ни-маю» (*М. Булгаков*).

“Help! Help! HELP!” he shouted, though it certainly looked much more like a sauceran” (*L. Carroll*).

Как и ранее описанные средства актуализации, графическое выделение располагается на самом нижнем ярусе строения текста. Тем не менее и оно вносит существенный вклад в увеличение содержательной емкости художественного произведения. Отражая производные емкости и интонационные особенности звучащей речи, все средства фоно-графического выдвигания характеризуют персонаж «изнутри», со стороны самого персонажа, при кажущемся невмешательстве автора, что способствует созданию не только изобразительного, но и достоверного повествования.

§ 2. Морфемный уровень

Если унилатеральная (односторонняя) единица, которой является фонема, способна при особых условиях своего функционирования актуализироваться, становясь носителем дополнительной информации художественного текста, можно предположить, что морфема, единица следующего уровня, предполагающая не только формой, но и собственным содержанием, вносит еще более существенный вклад в создание глубины

¹ Бодуэн де Куртэнз. Об отношении русского письма к русскому языку. — Спб., 1912. — С. 28.

текста. Рассмотрим возможности морфемы и их выдвижение в художественном произведении, отправляясь от двух закономерностей появления дополнительных текстовой информации, обнаруженных на предыдущем уровне: 1) взаимодействие с контактными единицами своего уровня (непосредственное контактуальное окружение) и 2) повтор.

Морфема — главный компонент в словопроизводстве, а для флективных языков и в словоизменении. Мы хорошо знаем, что обогащение словаря осуществляется в первую очередь за счет создания новых слов из фонда уже существующих морфем. В истории каждого языка есть периоды особенно бурного роста словаря, вызванные необходимостью обеспечить номинацию новых явлений, объектов, процессов. Новое слово — неологизм — живет недолго. Оно либо приживается и ассимилируется языком, т. е. перестает быть неологизмом, либо отторгается и в словарь не попадает. Помимо этого процесса, характерного для языка в целом, в речи отдельных людей с разной степенью частоты обнаруживаются «разовые» слова — индивидуальные неологизмы. Они не зарегистрированы словарем, образованы в связи с конкретной речевой ситуацией, используются один раз и называются **оказионализмами**. «Человки» А. Вознесенского, «торшерство», «кабыгоневишлышты» Е. Евтушенко, «toing and froing» Ч. Диккенса, «unbeautiful» И. Шю, «otherness» Дж. Брейна и многие другие — это новые сочетания известных морфем по известным словообразовательным моделям. Непривычность объединения морфем сразу же привлекает внимание читателя. Узнаваемость модели делает новообразование понятным. Подобные слова не просто обозначают понятие, как правило, сложное, но одновременно передают и авторское отношение к нему: «непреходимцы-мимо» Л. Лиходеева, «орангутангел» В. Маяковского, «дребеденьги» К. Чуковского, «Dreamerica» А. Бернса, «the chickenest-hearted man» Ч. Диккенса, «НИИКАВО» (научно-исследовательский институт кабалистики и ворожбы) и «НИИЧАВО» (научно-исследовательский институт чародейства и волшебства) Стругацких. Все эти слова обладают большой ассоциативной и изобразительной силой¹.

Их появление обусловлено двумя причинами: 1) неполнотой словообразовательной парадигмы слова, в которой отсутствует единица с требуемыми морфолого-синтаксическими характеристиками² и 2) неполнотой словоизменительной парадигмы.

¹ Последнее в особой степени относится к ономастическим новообразованиям: «тиндлидикал мандолиной, дундудел виолончелью» (В. Маяковский); «паровичок со свистом, с шипеньем пара, с неким чуфыкканьем» (А. Евсеев).
² Е. Л. Гинзбург называет такое словообразование синтаксическим, т. к. оно вызвано необходимостью замещения определенной синтаксической позиции при отсутствии соответствующей морфологической формы. См.: Гинзбург Е. Л. Словообразование и синтаксис. — М., 1979.

Второй тип в английском языке распространен мало. Он представлен преимущественно в языках с развитыми словоизменительными рядами — флективных, к которым относятся, например, русский язык: «По своей природе неритмичная работа — это отрывка патриархального сознания, которая кристаллизовалась в формах организации труда: „Давай! Давай!“ и „Эй, ухнем!“ Это прекрасно работало, когда бурлаки тащили свои грузы по реке или посуху. Но в век мини-компьютеров? Можно ли „эй-ухать“ в космосе, при посадке лайнера? Смешно и говорить» (Ф. Бурацкий).

Гораздо более широко распространены авторские индивидуальные неологизмы при недостаточности словообразовательной парадигмы: «Не могу, не умею переводить датские стихи, написанные к датам, по случаю, по обязанности» (Л. Васильева).

В связи с необычностью сочетания составляющих их морфем оказионализмы не только привлекают внимание к обозначаемому явлению, но и являются самым экономным способом его обозначения. Однословный оказионализм заменяет целый описательный оборот, в связи с чем его можно считать свернутым словосочетанием¹.

Экономией речевых средств и экспрессивностью не ограничиваются функции выдвигания оказионального сочетания морфем в новом слове. Как билатеральная единица морфема участвует в «игре морфем», которая, так же как игра слов, основана на полисемии и омонимии используемых единиц: «Я — воист. Напомню, что слово „ВОИСТ“ возникло из слияния двух слогов: ВО(енный) и ИСТ(орик). Смысл его неоднозначен: кроме понятия „воин“, „воитель“, в нем звучит и корень слова „истина“» (В. Шефнер).

Морфемная игра часто восстанавливает полностью или частично утраченную внутреннюю форму производного слова²: «...у церквей в полдень выстраиваются вереницы автомашин, означая, что *прихожане*, которых вপুরу называть *приезжанами*, явились откупиться от нестроного и очень практичного американского бога» (С. Кондрашев). К этому нередко присоединяется ложная этимология:

Вдали темнели берега,
Ершился лес на склоне,

¹ Ср. также случаи оказиональной конверсии: Nixon, who's Nixon? He's just a typical flatfooted Chamber of Commerce type who *lucked* his way into the hot seat and is so dumb he thinks it's good luck (*J. Updike*).

Her father *clerks* in the commissary for the company (*R. P. Warren*).
² Ср. также вошедшие в употребление в последние десятилетия формы: chairperson (= woman-chairman), fireperson (= woman-member of a fire-brigade) и даже worpeople (= women), появившиеся в разных жанрах у феминистически настроенных авторов.

И кот, окрысаясь на щенка,
Мышонка проворонил.
Слонялся черный таракан,
Сазан с лещем судачил,
И, как всегда, ослил баран,
Что конь весь день ишачил.

(Ф. Кривин)

"Militant feminists grumble that history is exactly what it says,— *His-story*, and not *Her-story* at all" (*J. Robinson*).

Морфемная игра сходна с игрой слов функционально: она тоже несет явно выраженную авторскую модальность, как правило, шутивно-ироническую или гротескно-сатирическую, и структурно прием осуществляется, преимущественно при повторе актуализируемой в нем единицы.

Повтор морфемы — важный способ выдвижения, при помощи которого она становится средством увеличения информационно-эстетической емкости художественного текста. Как частный вид приема повтора, морфемный повтор структурно неограничен. Однако его структурная вариативность ограничена тремя позициями: анафорической, медиальной и эпифорической (повтор, соответственно, префикса, корня, суффикса). При этом, в отличие от лексического, морфемный повтор функционально всегда направлен на логическое и/или эмфатическое выделение корневой морфемы. В случае ее собственного повторения это выражено эксплицитно:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно.

О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, исмейся рассмеяльно, смех надсмеяных смейчей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

(В. Хлебников)

"He wished she would not look at him in this new way. For things were *changing*, something was *changing* now, this minute, just when he thought they would never *change* again, just when he found a way to live in that *changelessness*" (*R. P. Warren*).

Повтор аффикса естественно выделяет аффикс, сообщая ему дополнительную значимость, однако основной эмфазе и выделению

и здесь подвергается корневая морфема: «Нет женщин нелюбимых — невстреченные есть» (*А. Деметьев*); «Женщины нашей квартиры дружно ревновали ко мне Федора. Странная ревность — без любви, без повода, без оснований. Бедный суррогат чувств, появляющийся там, где жизнь *недожита*, любовь *недолюблена*. Все эти женщины *недожили* свое, *недолюбили*, *недоревновали*» (*И. Грекова*).

"There was then a calling over of names, and great work of *singing*, *sealing*, *stamping*, *inking* and *sanding*, with exceedingly blurred, gritty and undecipherable results" (*Ch. Dickens*).

Помимо логико-эмоционального выделения, через которое проявляется авторская модальность, морфемный повтор ритмизует высказывание, в связи с чем часто используется в сбалансированных структурах — антитезе, параллелизме, перечислении: "What's done, can't be *undone*" (*W. Shakespeare*); "Once you've learned a lesson, it's hard to *unlearn* it" (*E. O'Neill*); "She was waiting for something to happen. Or for everything to *unhappen*" (*T. Howard*).

Во многих случаях морфемного повтора мы обнаруживаем и окказиональные образования, что подтверждает языковой характер моделей, по которым «разово» сочетаются морфемы. Подчеркивая это обстоятельство, более сорока лет назад Г. О. Винокур назвал окказионализмы «потенциальными словами, т. е. словами, которых фактически нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность»¹.

В самой структуре окказионализмов, в моделях, по которым они строятся, нет необычного, индивидуального, разового, сиюминутного. Их особенность — в непривычности именно лексической сочетаемости морфем, ее индивидуальном характере. Каждое новое слово рождается из еще не существовавшего сочетания морфем. Независимо от того, войдет ли оно впоследствии в общенаучный узус или останется разовым, ситуативно закрепленным словом, оно всегда впервые появляется в чей-то индивидуальной речи, и роль мастеров литературы в этом процессе невозможно переоценить. Мы знаем об огромном вкладе в развитие своего национального языка таких выдающихся творцов, как В. Тредиаковский, М. Ломоносов, К. Батюшков, Н. Карамзин, Дж. Милльто́н, В. Шекспир.

Если новообразование вошло в словарь, о его создателе знают и помнят только специалисты. Употребляя "consolidate" или "disregard", мы не цитируем Милльтона, создавшего эти слова, так же как не ссылаемся на К. Батюшкова, когда пользуемся введенными им в обиход лексемами «сладоострастие» и «славянофил». Повторяя же окказионализм, мы должны восстановить ситуацию, в которой и для которой он был создан и / или назвать автора, предложившего столь необычное сочетание морфем. Например, Ш. Ан-

¹ Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. — М., 1943. — С. 15.

дерсен так описывает злключения своих родителей, занявших разведением кур: "(chickens) ...passed on into semi-naked pullet-hood and from that into dead henhood". Бэббит фамильярно называет великих поэтов прошлого "Dant, Jack Shakespeare and the old Verg". Эти сокращения используются в речи современных американцев со ссылкой "As Babbit says..."

Иными словами, повторение окказионального слова не делает его рекуррентным, ибо оно в чужой речи, за пределами текста, сохраняет цитатный характер и используется в функции, которую выполняло в первоисточнике: образительной, сатирической, интенсицирующей и т. д. Отсюда следует, что особые контекстуальные условия, в которых актуализируется морфема, а также ее повтор определяются художественным заданием произведения, т. е. включаются в состав разнородных средств, создающих дополнительную содержательную и эстетическую насыщенность сообщения без увеличения его объема.

В качестве исключения из общего правила подчиненности каждого частного случая актуализации выполнению единой художественной задачи можно назвать окказиональные сочетания морфем, широко используемые в прозе модернистов. Например, в романе Дж. Барта "Giles Goat-Boy" находим "hopelessness", "compensedomship", "gratitudinesshoodship". В первом случае осуществлена неоправданная замена суффикса "-ness" синонимичным "hood", во втором — суффикс механически дублируется, в третьем происходит гипертрофированное наращивание пяти избыточных суффиксов, ничего не изменяющих ни в лексическом, ни в грамматическом значениях слова. Барт как будто задается целью переписать все суффиксы имени существительного, нанизывая их друг на друга и присоединяя всю цепочку к одной основе. Несущая лексическое значение основа в связи с этим столь отдаляется от последнего суффикса, завершающего все гипертрофированное образование, что для восприятия значения слова нужно вернуться к его началу. Главный эффект, достигаемый подобным нанизыванием морфем — усложненность восприятия, размывание привычных границ слова, расшатывание словообразовательной модели.

Еще сложнее обстоят дела с придуманными словами, в которых нет опоры на существующие в языке знакомые корневые морфемы. Узнаваемые деривационные морфемы проясняют лишь морфологический статус таких слов, не способствуя пониманию их семантики: "Should, anerous, enthorgroise call homovirtue, duinpalear!" (*J. Joyce*).

В подобных окказиональных словах ощутимо проявляется звуковой символизм. Например, русский футурист А. Туфанов начинает свое стихотворение «Осенний подснежник» так: «Сноу шайде шуут шипши сноу / Сноушип ниип нейчар снее...»

Звуковые повторы выполняют здесь и в аналогичных случаях звукописи присущую им символично-образительную функцию, свойственную всем ономастическим образованиям. Но собствен-

ного смыслового содержания эти окказионализмы лишены, следовательно, участвовать в коммуникативном акте они не могут, и рассматривать их в ряду средств, обеспечивающих информационно-эстетическую ценность текста, невозможно.

На основании сказанного мы приходим к выводу о том, что: 1) актуализация (выдвижение) языковой единицы может рассматриваться как художественно значимый факт только в связи с выполнением ею частной информационно-эстетической задачи, включенной в общую художественную перспективу произведения; 2) морфема принимает активное участие в насыщении текста дополнительным содержанием и модальностью. Таким образом, несмотря на то, что морфема является связанной формой (*bound form*) и лишена самостоятельного функционирования в речи, она способна привнести в текст дополнительное содержание, выполняя функцию характеризующей номинации (окказиональное сочетание морфем) и логико-эмоциональной интенсификации (морфемный повтор).

Глава II. Лексический уровень

Лексический уровень является следующим по сложности уровнем языковой иерархии после фоно-графического и морфологического. Важность слова для всей жизни и деятельности человека невозможно переоценить. Не называя все окружающие нас предметы, процессы, явления, понятия, мы не можем существовать как общество. Ученые нередко называют язык языком слов. Этим подчеркивается первостепенная значимость слова как основной единицы языка, которая обеспечивает усвоение, хранение и переработку всей информации о внешнем мире, поступающей в мозг человека. Словом обозначаются все объекты, процессы, явления, окружающие нас: без слова неммыслима коммуникативная деятельность. Мы часто упоминаем такие понятия, как «язык танца», «язык жеста», или нам многое «говорит» музыка или живопись, и это действительно так: самые разнообразные виды информации можно закодировать и передать без помощи слов. Однако, не говоря уже о крайне ограниченных возможностях передачи логической информации названными и подобными им (не языковыми) знаковыми системами, следует подчеркнуть, что слово включается и в их использование на каком-то этапе их функционирования. В целом ряде случаев в переносных выражениях понятие «слово» означает речь вообще. Так, мы говорим о «художниках слова», о «мастерском владении словом», о «всемогуществе слова, которое и ранить, и убить может». Эта роль слова в жизни общества вызывает повышенный интерес филологов и мыслителей всех времен и народов к организованному собранию слов языка — словарию.

Наполняемость словаря разных языков неодинакова. Например, язык индейцев Мейнаку из Южной Бразилии содержит всего

1000 слов. В это же время толковые словари развитых языков мира насчитывают около полумиллиона словарных статей. Если учесть, что большинство зарегистрированных слов неоднозначны, эту цифру можно увеличить в два-три раза. Но даже если считать только по количеству зафиксированных самостоятельных единиц (лексем), окажется, что этот гигантский фонд для человека слишком велик и он успевает освоить в течение жизни лишь 12—13 % этого состава, причём только 10—15 % указанного количества (5500—7500 единиц) — активно. Например, курс математики можно слушать, обладая запасом в 125 слов, физики — 150 слов¹. При этом, однако, отмечается, что «человечество становится все говорливее. На десять библейских заповедей ушло 300 слов. Американская декларация независимости потребовала 1500 слов. Сообщение же о повышении цен на уголь в одной из капиталистических стран потребовало 26811 слов»².

В своей коммуникативной деятельности мы обходимся вполне обозримым количеством слов, многократно повторяя их в разных ситуациях. Для выявления того, как используется в речи имеющийся словарный потенциал, был создан особый тип словаря — частотный словарь. Именно он доказательно обнаружил несоответствие того места, которое слово занимает в списочном составе (словнике) всех лексических единиц текста (текстов), тому месту, которое оно занимает, повторяясь, в тексте. В словнике, так же как и в привычных типах алфавитных словарей, все слова равноправны и каждому отведена одна позиция. Так, в словнике из ста слов определённый артикль “the” и, например, лексема “assignment” занимают каждый по одному проценту списка. Иное дело текст (речь). Здесь они повторяются с разной частотой. Те, что повторяются чаще других, возглавляют частотный список и образуют его высокую частотную зону.

Составление частотных словарей — дело очень трудоемкое: нужно расписать на отдельные карточки все словоупотребления текста, потом свести их вместе и представить в виде соответствующей словоформы. Потом все словоформы сводятся в единую лексему с общей абсолютной частотой (Fa), которая и служит основанием для определения места (ранга — R) данной лексемы в общем списке лексических единиц, обнаруженных в тексте.

Для выявления частоты слова, характерной для речи вообще, берется материал из разных текстов и функциональных стилей. Чем длиннее такая выборка, тем достовернее результаты. Большинство имеющихся крупных частотных словарей исходят из выборки, приблизительно равной одному миллиону словоупотреблений. Расписывание этого огромного количества слов занимает столь долгое время, что лексикографы перешли на машинное составле-

¹ См. **Иностранные языки в школе**. — М., 1965. — № 2. — С. 81.

² **Зубков Б.** Пишу, печатаю, диктую // Знание — сила. — М., 1976. — № 8. — С. 49.

ние частотных словарей. Процедура работы многократно упрощается, хотя результатом машинной обработки чаще является список словоформ, а не лексем. Сведение словоформ в лексемы естественно изменит порядок их следования. Вот, например, начала трех частотных списков. Первый дает частотность словоформ, другие — лексем.

ранг	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Словарь ¹															
Carroll	the	of	and	a	to	in	is	you	that	it	he	for	was	on	are
Fr. Kuč	the	be	of	and	a	in	he	to	have	to	it	for	I	they	with
								(inf)	(co)	(grp)					
Засор.	в(во)	и	не	на	я	быть	что	он	с	а	как	это	вы	ты	к(по)

¹ Carroll J. American Heritage Word Frequency Book. — N. Y., 1971.

Nelson W. Francis and Henry Kučera. Frequency Analysis of English Usage. — Boston, 1982.

Частотный словарь русского языка/Под ред. Л. Н. Засориной. — М., 1977.

Можно привлечь для сравнения другие словари этих же или других языков. Абсолютные частоты (т. е. сколько раз встретилось каждое слово во всей выборке) в них могут различаться, что зависит от объема выборки: чем она длиннее, тем вероятнее повторяемость слова. У. Фрэнсис, например, пишет, что выборка в 1 000 000 словоупотреблений дала 50 000 разных словоформ, т. е. отношение количества слов к количеству их употреблений составило 1 : 20. Увеличение выборки в 5 раз — до 5 000 000 словоупотреблений — дало прирост новых слов на 74 % (87 000 единиц), т. е. более чем вдвое изменило соотношение — 1 : 57¹.

§ 1. Синсемантическая лексика

Точные данные о частоте использования лексических единиц в речи необходимы для самых разных областей теоретического и прикладного языкознания. В данном же случае, однако, важно другое: частотные словари всех языков, всех текстов, выборки самой разнообразной протяженности показывают одно и то же принципиальное явление: все они возглавляются **синсемантическими** (неполнозначными, служебными, строевыми) словами. Артикли, предлоги, локально-темпоральные наречия, местоимения заполняют первую сотню позиций частотных словников разных языков. Им

¹ Фрэнсис У. Проблемы формирования и машинного представления большого корпуса текстов // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XIV. — М., 1983. — С. 342.

принадлежит всего около 1 % списочного состава лексем, однако они покрывают почти половину всех словоупотреблений текста. Первая же тысяча слов частотного списка обеспечивает 75—80 % словоупотреблений любого текста. Частые слова ($F_a \geq 10$) составляют немногим более одной пятой словаря и 92,4 % текста, тогда как малоупотребительные ($F_a = 1$), которым отводится около 2 % текста, составляют основной массив каждого словаря (40—45 %). Следовательно, и художественный текст наполовину состоит из слов действительных, синсемантичных.

Зная, что все языковые средства служат автору для выполнения художественных задач, убедившись в том, что языковые единицы, по уровневой иерархии предшествующие слову, актуализируются — нагружаются дополнительными значениями и функциями в художественном тексте, трудно себе представить, что огромная словесная масса не вносит свою лепту в создание дополнительной смысловой и эстетической глубины и емкости произведения.

Действительно, синсемантичные слова в художественном тексте — не просто необходимый элемент построения грамматически отмеченной фразы. Они тоже способны к актуализации, т. е. выступают в качестве носителей дополнительной информации.

Рассмотрим некоторые из них. Начнем с **артикла**. Во всех частотных списках определенный артикль занимает первую позицию. Каждое четырехзначное слово любого текста — определенный артикль, средняя частота которого (Fr) повсеместно превышает цифру семь. Помимо своей основной функции — указания на определенную соотнесенность означиваемого объекта, определенный артикль может передавать дополнительную эмфазу, принимая на себя ударение:

"Babbitt's spectacles had huge, circular frameless lenses of the very best glass; the earpieces were thin bars of gold. In them... his head suddenly appeared not babyish but weighty, he was *the* modern business man!" (S. Lewis).

В определенных дистрибутивных условиях (например, перед количественными числительными, именами собственными, местоимениями) определенный артикль становится эквивалентом выделяющих «именно», «тот самый». Вот, например, мысли Джека Бердена, героя романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать», возвращающегося на машине домой после тяжелого разговора: "There is only the flow of the motor between *the* you which you have just left in one place and *the* you which you will be when you get to the other place".

Выделительную функцию артикла в этом и подобных случаях можно считать нормативно закрепленной. Аналогичные примеры обнаруживаются не только в художественной речи: известный лингвист Р. Шоулз пишет об условности места действия в романах Дж. Хьюкса "...the England of 'The Lime Twig', the American West of 'The Beetle Leg', the Germany of the 'Cannibal', the Italy of 'The Owl'".

Участие артикла в субстантивации прилагательного тоже хорошо известно и широко используется. Художественная актуализация этого известного феномена заключается в активном расширении диапазона субстантивации. Например, цветообозначения приобретают материальную осязательность физической субстанции, из зависимого становятся ведущим членом атрибутивного словосочетания: "The blue of the eyes was pale and washed out like *the blue of the shirt*" (R. P. Warren). "On the left bank of the stream to the west, reared the bluffs, sometimes showing *the gray of lime-stone*" (R. P. Warren).

Определенный артикль превращает цвет из характеристики объекта в его репрезентанта: "He could see only *the white of the beach and the curve of the shore*" (E. Hemingway).

Неопределенный артикль тоже принимает активное участие в оеществлении цвета. В соответствии со своим основным значением неопределенной соотнесенности, он привносит в обозначение цвета некоторую неуверенность говорящего в точности указания на оттенок: "We regarded the new shower curtain. It had two colors, *a red and a yellow*. The red the red of red cabbage, the yellow the yellow of yellow beans" (D. Barthelme).

Неуверенность в цветовом оттенке, которая вносится в его обозначение неопределенным артиклем, проявляется и в том, что называние оеществляемого артиклем цвета всегда уточнено собственным модификатором: "The automobile, *a bright green*, was large enough only for two" (J. Hawkes); "Our coffee was *a pale grey*" (E. Hemingway).

Оба артикла, каждый со своим сигнификативным значением, принимают активное участие в синтаксическом словообразовании, о котором шла речь в предыдущем параграфе: "He started the motor with a rope pull, which brought on memories of outboard motors on mountain lakes in *the long ago*" (J. Cheever). "She knew, all at once, what her life was. It was *a going away*" (R. P. Warren).

Определенный артикль во всех приведенных случаях актуализирует, выдвигает на передний план единственность, определенность обозначаемого, отсутствие альтернатив, подчеркивает факт состоявшегося окончательного выбора. Неопределенный артикль, наоборот, предполагает возможность уточнений, изменений, свидетельствует о том, что объект (явление) — не единственный, процесс выбора не завершен, возможны другие варианты. Особенно наглядно дополнительный смысл, привносимый артиклем, проявляется в заголовке.

Подробно о заголовке мы поговорим позже. Сейчас же следует напомнить, что нормой для англоязычного субстантивного заголовка является либо определенный, либо нулевой артикль. Поэтому сам факт появления здесь неопределенного артикла сигнализирует о заданном, интенциональном характере его введения в заголовок. "An American Tragedy" Т. Драйзера заранее подготавливает читателя к тому, что рассказанная история не уникальна, не

исключительна, не единственна в своем роде, а, наоборот, — «одна из...», типичная, повторяющаяся. Заголовки романа Э. Хемингуэя «A Farewell to Arms» тоже далеки от однозначного императива «Прощай, оружие!». Русский перевод представляет единственное и окончательное решение. Оригинал — только один из путей, не закрывающий возможности существования иных. Наряду с романами «The Hunter», «The Diplomat», «The Sea Eagle», посвященными лицам, обозначенным в заголовках, у Дж. Олдриджа есть «A Carriage in the Land». И хотя в центре повествования тоже стоит персонаж, объявленный в заголовке, неопределенный артикль за ранее сообщает, что он — не уникальное явление, а тоже «один из...». Позиция артикля, таким образом, обеспечивает его участие (в данном случае при заголовочном слове) в создании дополнительной информации сообщения.

Очень весомый вклад в смысловое содержание текста вносит, благодаря особенностям своего размещения, и определенный артикль. Речь идет о его потенциальной позиции в тексте. Будучи показателем определенной соотносительности референта с ситуацией, определенный артикль нормативно появляется в предложении для номинации уже известного, ранее упоминавшегося объекта. Естественно поэтому, что, начиная главу или целое произведение, он создает эффект продолжения или возобновления ранее начатого повествования: «The house was built on the highest part of the pagrow tongue of land between the harbour and the open sea» — так начинается Э. Хемингуэй свой последний роман «Острова в океане». Экспозиция при таком «начале с середины» либо отсутствует вовсе, либо перемещена в развитие действия так, что читатель сталкивается непосредственно с завязкой. Хемингуэй был признанным мастером такого начала. При общей высокой частотности определенного артикла в его произведениях ($F_t = 8,3$) все же особенно выделяются начальные абзацы. Так, в первых повествовательных абзацах романов «Острова в океане», «Иметь и не иметь», «Прощай, оружие!», «По ком звонит колокол» на определенный артикль приходится соответственно 12; 13; 16; 5; 17,2 % текста.

Подобное введение лиц, фактов, событий в повествование создает у читателя впечатление, что он стал свидетелем продолжающейся истории, начало которой осталось за кадром, но оно указывается как нечто уже знакомое из предыдущего изложения. Эта ложная опора на предположительно известное предшествующее действие создает впечатление, что *и п л и к а ц и ю п р е д ш е с т в о в а н и я* — один из видов подтекста, в который убрана часть событий и фактов.

Таким образом, можно заключить, что артикль, всюду выполняющая свою основную, нормативно присущую ему функцию, актуализируясь в художественном тексте, приобретает также и новую функцию: становится носителем дополнительной информации.

Помимо артикла в первую сотню наиболее частотных слов входят почти все **местоимения**. Что может местоимение, помимо своих обычных системно заданных возможностей, дополнительно к свое-

му нормативному потенциалу? Личные местоимения 1-го и 2-го лица всегда указывают на распределение ролей в коммуникативной ситуации, они же и «интимизируют повествование», по выражению Л. А. Булаховского. Местоимения 3-го лица замещают наименование любого объекта, они же, выступая постоянным заместителем конкретного имени, становятся его эквивалентом, показывающим отчуждение, презрение, ненависть к обозначаемому лицу. Это, например, имеет место в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где согрешившая гувернантка не называется иначе чем «она», или в романе Джойс Кэрл Оутс, в котором ненавистная родительская семья героини обозначается ею только как «them». В этой же форме, написанное со строчной буквы, это местоимение вынесено в заголовок романа¹.

Благодаря своей лексико-семантической недостаточности местоимение легко семантизируется, заполняя свои пустующие семантические емкости контекстуальным смыслом. Эта способность местоимения актуализируется в тексте по меньшей мере в двух направлениях. Первое из них связано с процессом **семантического включения**². Так, «something» в «Винни-Пухе» включает в себя продолжение — «something to eat» и становится контекстуальным синонимом еды — процесса, прельстительного для героя и потому имеющего положительную оценочность. Употребление неопределенно-личного местоимения вместо соответствующего существительного передает целый ряд коннотаций, которые отсутствуют в слове. Это — некоторое лукавство Пуха, который не хочет явно признаваться в своей слабости, и его нетребовательность, и готовность удовлетвориться любым ассортиментом, и предвкушение чего-то приятного, хотя и неопределенного.

Неоднократное повторение местоимения в соседстве с эмоционально-оценочными словами приписывает ему соответствующую контекстуальную оценочность, которой оно лишено в слове: «Я глядел — и не мог оторваться: эти немые молнии, эти сдержанные

¹ Аналогично используется в русском языке возвратное местоимение «сам». Обозначая определенное начальственное лицо, местоимение одновременно передает и страх, и униженное положение, и зависимость говорящего. Достаточно вспомнить пьесы А. Н. Островского, где хозяин дома называется домашними «сам», или произведение Е. Евтушенко «Фукусима»:

«Сам был в отъезде и не ожидался (...)

— Ну, почему никто не танцует, — с натянутой веселостью спрашивала хозяйка, пытаясь вытащить за руку хоть кого-нибудь в центр комнаты. Но пространство в центре осталось пустым, как будто там стоял неожиданно возникший сам, нахлынувший, как ястреб, в пальто с поднятым воротником».

² Семантическое включение означает такое обогащение смысла одного слова за счет постоянного или часто соседствующего с ним другого слова, что это последнее исключается из речи, полностью растворяясь в первом, включаясь в него. Например, фраза «Ах, какой воздух!» предполагает «какой здесь прекрасный, чистый и т. п. воздух». Квалификативные определения не называются, но однозначно расшифровываются участниками коммуникативного акта на основании феномена семантического включения.

блистания, казалось, отвечали тем немим и тайным порывам... Я это думал, я воображал себе эти дорогие черты, эти глаза, эти кудри...» (*И. Тургенев*). Последние два употребления указательного местоимения «эти», не имеющие при себе никаких квалификативных слов, воспринимаются как положительно-оценочные атрибуты. Они не только включают в себя высокую оценку предыдущих определений, но и интенсифицируют их за счет повтора¹.

Преимущество включающего местоимения перед включаемой полнозначной лексемой заключается в его большей неопределенности. Оно разрешает читательское додумывание, предлагает больший ассоциативный простор, так как не называет конкретное качество, а лишь указывает направление поисков его обозначения. В конечном счете это создает у читателя эффект соучастия в квалификации объектов и событий, предположительно снимает жесткую авторскую детерминированность оценок и рекомендаций.

Подобная ассоциативная свобода свойственна и включающим местоимениям, используемым в узуальных моделях. Например, «some + наименование профессии» — *some doctor, some engineer, some matador* — означает высокую степень оценки их деятельности. «This (that) + имя собственное», наоборот, свидетельствует о негативном отношении к носителю имени, как в следующих случаях: *this Smith, this Johnson*, или при обозначении осквернителя домашнего очага: «*This Mr Body*» в романе Дж. К. Оутс «*Expensive People*».

«This (that) + наречие here (there)» используется для указания на близкий/отдаленный предмет² и квалифицирует речь как малограмотную, т. е. служит характеристикой говорящего. Разные герои «Плавучей оперы» Дж. Барта, принадлежащие к одной социальной среде, говорят одинаково: «*I watch Miss Clare jump down in that there par'chute*»; «*Ye see this here arm?*» He held out his bony right arm. «*Well, sir, they could tie me to a cottonwood tree this minute, and hitch a team to this here arm and they could pull 'er out slow by the roots, and I'd let them, if they'd make me forty again...*»

Местоимение способно и изменить направление оценки, создает новое квалификативными прилагательными. Так, Ю. Бондарев избирает для портрета героини романа «Берег» только положительные определения, но общий эффект описания изменяется на противоположный в связи с введением местоимения: «...госпожа Герберт, вся тихая, утонченная, сдержанная».

¹ Семантическая несамостоятельность местоимений, их полная зависимость от значения включаемого слова легко обнаруживается при проведении несложного эксперимента: заменим эмоциональное «дорогие» на оценку с противоположным знаком, и вся фраза сразу приобретет противоположную оценочность, также усиленную повтором местоимения — «Я думал, я воображал себе эти ненавистные черты, эти глаза, эти кудри».

² Второй член этой модели, наречие *here(there)*, тоже выполняет несвойственную ему функцию интенсификатора. (Ср. с русским — «вот эта самая рука, вот тот самый парашют».)

Помимо описанной семантизации, актуализируемое местоимение создает дополнительную содержательную и стилистическую информацию произведения за счет растяжения своих связей с антецедентом: уже в самом термине «местоимение» заложено исходное назначение этого класса слов — замещение имени. Позднее и время появления личных и указательных местоимений относительно четко определены. При этом местоимения 1-го и 2-го лица, как было сказано выше, достаточно однозначно закреплены за непосредственными участниками коммуникативного акта, местоимению же 3-го лица, в связи с его всеобъемлющим характером, свойственна определенная безличность и непосредственно вытекающая из нее предельная ситуативность. Фраза «Он стоял у самой ограды» может равновероятно относиться и к человеку, и к животному, и к неодушевленному предмету. Затруднения в определении истинного характера обозначаемого объекта снимаются контекстом, где называется антецедент местоимения. Понятно в связи с этим назначение личного местоимения 3-го лица, открывающего повествование: оно, так же как и определенный артикль, свидетельствует о «начале с середины», создает импликацию предшествования. Самый известный роман Дж. Джонса «Днесь и во веки веков», например, начинается так: *When he finished packing, he walked out on to the third-floor porch of the barracks brushing the dust from his hands...* Имя героя, введенного автором таким образом, Robert E. Lee Grewitt появляется только на 18-й странице, уже во второй главе. Образ героя, его характер постепенно вырисовываются перед читателем, но представление его автором сознательно оттягивается. Такая композиционная ретардация, как и прочие виды ретардации, создает напряженность текста.

Современная литература изобилует подобными внимания к тексту, ретардирующими импликациями предшествования, организованную инцидальным употреблением личного местоимения: «He believed he was safe» — так начинается роман Тони Моррисон «*Tag Baby*», и не только до конца первой главы, но и на протяжении нескольких последующих глав романа мы не знаем, о ком идет речь, внимательно собирая по мере продвижения по тексту вроде бы мимоходом оброненные сведения о персонаже. Аналогично открывается роман И. Стоуна «*The Greek Treasure*». «She was helping the other girls of the village...» большинство произведений Ск. Фитцджеральда, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека и многих других авторов, русских в том числе. Сравните начала хорошо известных рассказов Л. Андреева и А. Куприна: «Она никому не принадлежала» — это о собаке («*Кусака*») и «Ее можно встретить на Крещатике часа в 3—4 пополудни» — это о Манечке («*Будущая Патти*»).

Так личное местоимение, актуализируясь, приобретает дополнительные функции, значительно превышающие его исходное общезыковое значение.

Указательные местоимения в инициальной позиции также органи-

низируют импликацию предшествования, ибо представляют собой, по сути дела, свернутые фразы: «тот, о котором речь шла раньше, отдаленный во времени и / или пространстве» и «этот, близкий, непосредственно участвующий в сиоиминутном предмете разговора». В обоих случаях читатель сразу включается в продолжающийся, а не только что начатый рассказ. "In the late summer of that year..." — начинает Э. Хемингуэй роман «Прошай, оружие!», апеллируя к памяти читателя, предположительно знакомого с фактами, оставленными за пределами текста. Так же открывается роман У. Стайрона "Sophie's Choice": "In those days cheap apartments were almost impossible to find in Manhattan, so I had to move to Brooklyn".

Таким образом, все разряды местоимений с разной степенью регулярности включаются в осуществление авторского замысла. Семантически недостаточные по своей природе, они семантизируются в тексте и, не увеличивая его объем, несут дополнительную информацию разных типов.

Наряду с местоимениями и артиклями, в состав высокочастотных синсемантических слов входят **союзы**. Первое место в их списке всегда принадлежит сочинительному союзу *and* (и, соответственно, русскому союзу «и» — см. таблицу на с. 31), актуализация которого в художественном тексте осуществляется благодаря повтору. Повтор союзного слова давно известен в стилистике как полисиндетон, что по-гречески означает «многосоюзие». Повтор союза не только упорядочивает, ритмизирует высказывание. В сравнении с асиндетоном (бессоюзным соединением частей предложения и предложений) полисиндетон создает впечатление увеличения количества событий, уплотнения сюжетного времени: "They buried the old man on a hill *and* said some words over him, *and* unloaded the car *and* had something to eat, because there was food in the kitchen; *and* they did nothing for three days but fix the house *and* look at the land *and* lie in the good beds, *and* then look at one another in surprise that all this was happening this way, *and* their stomachs were full *and* there was even a cigar for him to smoke in the evenings" (R. Bradbury. The Scythe).

Полисиндетон позволяет оформить изображение разносторонней деятельности разных персонажей в одну картину.

Помимо повтора, актуализация союза осуществляется при его использовании в сочетании с использованием в инициальной позиции. Открывая предложение (главу, раздел), союз устанавливает между ним и предшествующей частью изложения отношения аналогичности и неаналогичности¹. Кроме этого, между двумя частями, объединяемыми присоединением, возникают семантические отношения, не свойственные каждому из них в отдельности: начинающееся союзом предложение, несмотря на свою несамостоятель-

¹ Об этих отношениях см.: Холодов Н. Н. Об отношениях аналогичности и неаналогичности в синтаксисе // Вопр. языкознания. — 1985. — № 5.

ность, оказывается выделенным благодаря предшествующей ему удлинённой паузе. В нее как будто вбираются какие-то смысловые звенья, служащие соединительным мостиком между двумя предложениями. Замена эксплицитной связи паузой придает всей второй части высказывания значение додумывания в процессе речи. Оно и становится основным структурным значением присоединяющего союза. Содержание первого, законченного, предложения дополняется, уточняется, продолжается во второй, присоединяемой к нему части. Побудительные мотивы, ассоциации и пути этого процесса выпущены из изложения, и читатель (слушатель) получает лишь два крайних звена трехчленной цепочки. Роль единственной смысловой и структурной связки между ними выполняется союзом. Чем меньше видимая логическая связь присоединяемых частей, тем ответственнее роль союза, придающего единство высказыванию. Присоединяющий союз *and* чрезвычайно часто используется в фольклорном повествовании, придавая ему аутентичный характер непосредственно развивающейся речи, додумываемой в самом процессе порождения.

Так, актуализация союза способствует созданию не только новых смыслов, но и общего стилистического тона изложения.

В создании дополнительного содержания текста участвует и группа предлогов, предлоги их концентрации достигается впечатлением динамики происходящего события; направление, способ, темп передвижения передаются не через название соответствующих действий и объектов, а через скопление указанных синсемантических слов. Ниже следуют примеры из разных романов Хемингуэя, где изобразительность повествования создается именно таким способом:

"I slipped along behind the bar and out through the kitchen in back all the way out. I went clear around the outside of the square and went in through the gate and out onto the dock and got on board" (To Have and Have Not).

"The car went out of the square, along through the side street, out under the trees and down the hill and away from Pamplona" (Fiesta).

"They took me down behind the line of officers below the road toward a group of people in a field by the river bank" (A Farewell to Arms).

Динамизм всех приведенных отрезков текста, их насыщенность действием создается не за счет глаголов (в последних примерах их всего по одному), а именно за счет концентрации синсемантических слов. Сходный эффект достигается и при несколько меньшей плотности их употребления: "I went quickly *down* the two steps, *through* the yard *into* the garden" (W. Golding. The Pyramid).

Из всего сказанного явствует, что синсемантические слова, актуализируясь, представляют собой чрезвычайно экономный способ создания дополнительной смысловой, эмоционально-оценоч-

ной, экспрессивной информации. Входя в художественную речь, они изменяются качественно, наращивают свой смысловой объем и функциональную нагруженность. Естественно, не каждый случай употребления артикаля или предлога, союза или местоимения насыщен дополнительной информацией. Это и невозможно: только на фоне автоматизированного окружения возможна актуализация отдельного языкового факта. Приведенные выше рассуждения были призваны показать не стопроцентное включение всех слов употреблений непонятных слов в образный баланс произведений, а наличие потенциальных изобразительных возможностей у каждого разряда слов и художественную реализацию этих возможностей, органически входящую в общую систему выразительных средств художественного текста.

Если синсемантичные, т. е. семантически несамостоятельные, слова могут столь существенно влиять на содержание высказывания, строевыми элементами которого они являются, то сколь же велики должны быть возможности самостоятельного, полнозначного слова, которое приходит со своим собственным значением в высказывание и таким образом непосредственно участвует в построении фразового содержания.

Для выяснения этого вопроса следует обратиться к автосемантической лексике.

§ 2. Автосемантическая лексика

Выше было сказано, что синсемантичные слова, составляющие всего 1 % словника, покрывают до 50 % текста. Следовательно, текст примерно поровну распределяется между строевыми и полноточными словами. Однако если система языка заставляет каждого автора практически исчерпать весь состав первых, многократно используя их для построения высказываний, вторые представляют ему неограниченные возможности выбора, ибо словарь на 98—99 % состоит из автосемантических слов, и отнюдь не каждое слово попадает даже в текстовые массивы большой протяженности. По наблюдениям У. Фрэнсиса, до 40 % словаря развитого литературного языка состоит из редко употребляющихся слов (нарах *legomena*). Какие же свойства слова обеспечивают ему более или менее легкое попадание в текст?

Поскольку каждое речевое произведение отражает ситуацию внеязыковой действительности, в текст, естественно, попадают прежде всего те слова, которые называют описываемые объекты, явления, факты. За этот процесс обозначения, называния ответственна та часть содержания слова, которая соотносит его с реально существующим миром, реализует понятие языковыми средствами, т. е. лексическое значение. Лексическое значение неоднородно, ибо отражает разные стороны действительности. Оно подвижно и исторически изменчиво, ибо, как каждый живой организм, оно рождается, эволюционирует и заканчивает свое существование — входит из употребления. Развитие лексического значе-

ния связано с расширением сферы его действия. От исходного значения отпочковываются новые, слово становится полисемичным, а его значения (или лексико-семантические варианты — ЛСВ), вместе взятые, образуют его семантическую структуру.

Конечно, означивание объекта — главная функция слова, и предметно-логический (денотативный) аспект значения — главный в его семантической структуре. Однако он не является единственным. Более того, в тексте он может потерять и свое главенствующее положение. Поскольку именно здесь, в контекстуальном выделении словных значений, в первую очередь заложены дополнительные информационные и эстетические возможности слова в тексте, следует вспомнить типы лексических значений, вообще обнаруживаемых в слове. Одним из самых необходимых является значение **эмоционально-оценочное**.

Эмоциональное (эмотивное) значение отражает отношение к называемому объекту и непосредственно связано с познавательной деятельностью человека. «Без „человеческого иска-ций“ никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины»¹. Эмоциональное значение, как правило, выступает в сочетании с оценочным, и сам факт разделения эмоций на положительные и отрицательные свидетельствует о тесной взаимосвязи эмоции и оценки. Конечно, существуют и безоценочные эмоциональные слова (например, междометия), и слова рациональной оценки («хорошо / плохо»), но их количество не сравнимо с огромным количеством слов эмоционально-оценочных, через оценку предмета передающих и отношение к нему. Подавляющая масса качественных прилагательных является носителями данного типа значения². Поэтому насыщенность текста прилагательными, как правило, свидетельствует о подробности авторских квалификаций и оценок. Отмечается, например, особая адекватность стиля Дж. Голсуорси, К. Мэнфилд, О. Уайлда, У. Фолкнера³.

Однако субъективная модальность высказывания и его оценочность не создаются только соответственно заряженными словарными единицами. Любое слово может выступать носителем контекстуально созданной аксиологической (оценочной) информации: «Высказывание без оценки не построить: каждое высказывание есть прежде всего оценивающая ориентация. Поэтому в каждом высказывании каждый элемент не только значит, но и оценивает»⁴. Такие, например, нейтральные слова, как «глицириновый», «реп-си!», «model», несут авторскую отрицательную оценку в сочета-

¹ Ленин В. И. Рецензия на книгу Н. А. Рубакина «Среди книг» // Полн. собр. соч. — Т. 25. — С. 112.

² Это отражено в этимологии термина «эпитет». Известный как «самый субъективный из тропов» именно в силу своей эмоциональности и оценочности, «эпитет» (эпитетон) по-гречески означает «прилагательное».

³ См.: Бобылева Л. К. Очерки по языку английского романа XX века. — Владивосток, 1984. — С. 32.

⁴ Волошинов В. М. Марксизм и философия языка. — М., 1930. — С. 119.

ниях «глицериновые слезы Кларетты Петаччи» (Е. Евтушенко): "a pale, worried pencil of a man" (J. O'Hara); "tear, model and preteentious suburbs" (J. Joyce).

Оценочность появляется и у нейтрального или положительно заряженного атрибута при его уточнении адвербиальным детерминативом. Так, портрет Лотты Титтель в романе Ю. Бондарева «Берег» включает такие характеристики: «красивое, удлиненное лицо с веерообразными ресницами», но им предшествует уточняющее наречие — «косметически красивое, удлиненное лицо...», которое сводит на нет комплиментарность определений. То же наблюдаем в романе Ю. Бондарева «Игра»: «Гричмар... засмеялся, заблели одинаково ровные, *подозрительно* молодые зубы». Еще пример из романа «Бэббит»: "He seemed prosperous, *extremely* married and upstomantic" (S. Lewis). Контекстуальные условия меняют положительную оценочность и таких слов, как «кровинушка, гений» в саморазоблачениях героя романа С. Есина «Имитатор». «Искусство, знаете ли, принадлежит народу, а я — его кровинушка, его, плоть, его шустрый гений».

Во всех приведенных случаях преобладают отрицательные оценки. Это связано с большей распространенностью отрицательной оценочности в речи (тексте) вообще, что обусловлено двумя основными причинами. Во-первых, все нормы — морально-этические, эстетические, социальные и прочие — исходят из положительной оценочности. Поэтому положительная оценка описываемых фактов и явлений не всегда фиксируется — это норма. Нарушение же нормы вызывает повышенное внимание и, соответственно, находит свое отражение в речи. Второй фактор, обуславливающий преобладание отрицательной оценочности, происходит из критического восприятия отражаемой действительности, свойственного большинству художников. Поскольку оценка и эмоция неразрывно связаны с мировосприятием говорящего, введение их в текст является сигналом открытого включения автора в повествование, его непосредственного, эксплицитного указания на распределение своих симпатий/антипатий.

Эмоционально-оценочное значение нередко отождествляют с **экспрессивным**. Они действительно часто сосуществуют в одном слове, не являясь при этом идентичными, ибо основная функция первого основывается на желании говорящего выразить себя, второго — повлиять на адресата. Экспрессивным значением обладают все тропы, в которых оно создается за счет контекстуального выделения тропического слова; в первую очередь это хорошо известные стилистические приемы метафоры и метонимии.

Метафора основана на общности в семном составе двух слов, денотаты которых никак не связаны между собой в реальной действительности («солнце — шар»: общая сема — «круглый» — форма; «солнце — небесный вулкан»: общая сема — «горячий, раскаленный» — температура; «солнце — янтарь в небе»: общая сема — «желтый» — цвет и т. п.).

В зависимости от количества и характера объектов, с которыми человек сталкивается в окружающей действительности, и психологических качеств данного индивидуума возрастает или уменьшается его способность обнаруживать сходное в различном. Развитие воображение и личный опыт позволяют сводить в единой ассоциации весьма далекие друг от друга реальные объекты. Ассоциативность человеческого мышления способствует развитию этого процесса, обеспечивает бесконечную вариативность обнаруживаемых сходных пар. Например, губы различных персонажей вызывают у разных авторов различные ассоциативные представления, что выливается в ряд ничем не похожих друг на друга метафор: "Their thick lips were walls" (Sh. Anderson); "His lips were bloodless. The iron teeth of confinement and privation had been slowly filing them down for twenty years" (Ch. Dickens); "Laughter played around his lips" (Ch. Dickens); "The rosebuds of her lips" (Th. Hardy); «Мысль гуляла вольной птицей по его лицу, садилась на полуотворенные губы...» (Гончаров).

В **метонимии** перенос наименования основан не на сходстве объектов (и, соответственно, не на наличии общей семы у обозначающих их слов), а на их реально существующих связях: «Серые шлемы с красной звездой белой ораве крикнули — стой!», — пишет В. Маяковский, имея в виду красноармейцев, на которых действительно были надеты серые шлемы с красной звездой. «Одинокая гармонь» у М. Исаковского бродит не сама по себе, а в руках гармониста, представителем которого она становится в стихотворении, так как между исполнителем и инструментом (денотатами «гармониста» и «гармони») существуют реальные связи в действительности.

Поскольку перенос названия в метонимии зиждется на отношениях двух реально взаимосвязанных объектов, он в значительно меньшей степени зависит от развитости ассоциативного мышления. Номенклатура материально зафиксированных связей двух объектов носит гораздо более строго очерченный характер, чем практически неограниченная свобода ассоциативно домысливаемого сходства. Типы отношений, используемые в метонимических переносах, повторяются, способы переносов стабилизируются, конкретные случаи их реализации воспроизводятся, метонимия теряет свою свежесть и оригинальность, автоматизируется, входит в коллективный узор и вводится в качестве словарно закрепленного компонента в семантическую структуру слова.

Аналогичный процесс многократно имеет место и в случае метафоры. Неслучайно оба эти вида переноса являются важными источниками обогащения и роста словаря. Однако, не имея таких широких вариативных возможностей, как метафора, метонимия гораздо реже, чем метафора, сохраняется как уникальное словоупотребление. Главным типом отношений, дающих метонимии неограниченные возможности индивидуальных проявлений, являются отношения части и целого, в силу своей важности для метони-

мического переноса выделяемые в подтип **синекдохы**. Меньшая закрепляемость синекдохы в узусе, ее более высокая способность сохранять актуализированность объясняются, по-видимому, неисчерпаемостью отдельных частных сторон явления, которые могут избираться его репрезентантом.

Использование тропов настолько способствует увеличению образности, ассоциативного простора, образзительности высказывания, что вся сила эстетического воздействия художественного текста нередко приписывается только тропам. Отдавая им должное, не следует, однако, художественную выразительность сводить только к ним. Это подтверждается не только всем ходом предыдущего и последующего изложения, но и наличием в системе языка значительного количества слов, имеющих экспрессивное значение, не связанное с переносом и зафиксированное в словаре. Вот несколько примеров подобных **образзительных** слов из пьесы Р. П. Уоррена «Вся королевская рать»: "The car *eased* into the road"; "He *extricated* himself from the bedclothes"; "the shoes *squished* the mud"; "she came to *fling* out a rap of water" и многие другие. В каждом случае действие называется и характеризует одновременно. Экономия средств изображения не уменьшает силы их воздействия. Более того, при помощи образзительного глагола характеризуется не просто само действие, но и лицо, его совершающее. Так, склочник и интриган Меньшиков из рассказа А. Аверченко *«подсмотрел* в окно, что на дворе светлая, радостная весна». Таким образом, экспрессивное значение слова, так же как и эмоциональное, и оценочное (эмоционально-оценочное), может быть и изначально заложено в слове, и создаваться в определенных контекстуальных условиях. Второе всегда неожиданно, поэтому его эффект сильнее и вклад в общий информационно-эстетический потенциал художественного текста весомее.

Социолингвистическое значение слова стало предметом внимания специалистов сравнительно недавно. Оно (в этом случае его называют также **этническим**) покрывает значение реалий — понятий, связанных с сугубо национальной спецификой бытия того народа, который пользуется данным языком. В разряд реалий попадают слова, обозначающие предметы быта, блюда национальной кухни, названия обычаев, обрядов, объектов, характерных только для определенных условий. Например, у эскимосов Канады есть 20 слов для обозначения снега разной плотности / рыхлости, разного назначения (для приготовления чая, строительства чума), разных времен года и т. п. Социолингвистическое значение входит и в семантическую структуру слов, обозначающих социально-политические понятия, соотносительность которых с действительностью изменяется в зависимости от идеологической ориентированности говорящих. Это — **идеологическое** значение. Содержание таких слов, как freedom, democracy, human rights, propaganda и многих других, весьма существенно различается в странах с разным социальным-политическим строем.

Важность адекватного восприятия социолингвистического значения слов с особенной очевидностью проявляется при переводе. Адресованное своему национальному читателю, в собственном национальном контексте, оно воспринимается автоматически, в достаточно полном объеме присущих ему семантических характеристик, отражающих знакомые адресату (читателю) объекты языковой действительности. Для столь же полного восприятия их иноязычным читателем необходим пояснительный комментарий, иначе образуются **лакуна** — полная или частичная потеря передаваемой словом информации. Читателю романа А. Хейли «Колеса» в переводе на русский язык неясно, почему разгорается яростная стычка между белым мастером и черными рабочими после доставки невинной фразы мастера «Вот посмотри, парень» — "Look here, boy"; почему навсегда врезалась в память Дж. Болдуина ("I will never forget it", — говорит он) фраза белой дамы «Что тебе, парень?» — "What you want, boy?" (No Name in the Street); почему при знакомстве с Рафинадом (Sugar-boy), одним из персонажей Р. П. Уоррена («Вся королевская рать»), другой персонаж удивляется: «А я думал, он черный». Для американца расшифровка ситуаций не представляет трудностей: презрительное "boy", применяемое к афро-американцам любого возраста, укоренившееся в белом обиходе, стало восприниматься ими как оскорбление, вызывающая соответствующую реакцию.

Даже находясь в пределах своей культуры, но отделенный временем от описываемой действительности, читатель может потерять и терять социолингвистическое значение слов, закрепленное за определенным периодом и определенным социумом. Огромное количество таких примеров, которые для современного читателя составляют лакуны внутреннего, не межкультурного порядка, дает комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» Ю. М. Лотмана¹, откуда мы узнаем, что слова «Онегин едет на бульвар» следует понимать «на Невский», так как до 1820 г. «проспект был засажён посередине аллеей лип и именовался бульваром» (с. 140); что «биржа» — это стоянка извозчиков, а «охтенка» — молочница, так как Охта, окраина Петербурга, «была заселена финнами, снабжавшими жителей столицы молочными продуктами» (с. 165). Из того, что в конце III главы Татьяна «с утра одета», следует, что она напряженно ждет приезда Онегина, ибо в утреннем платье специального покроя «дама считалась неотдтой» (с. 231) и т. д.

Социолингвистическое значение слова, таким образом, тоже обеспечивает и ассоциативный простор восприятия при экономии языковых средств, и — за счет обращения к конкретной действительности — наглядность и достоверность изображаемого мира.

Стилистическое значение привлекает к себе внимание исследователей постоянно. Это связано, во-первых, с тем, что оно в отличие

¹ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — М., 1983.

от названных ранее является одним из основных средств отражения ситуации общения, и, во-вторых, с его первостепенной важностью в создании общего стилистического тона изложения. В отличие от рассмотренных выше типов значения, оно фиксируется не в словарной дефиниции, а, так же как и грамматическое значение, представлено в качестве пометы. Она-то и указывает на то, каким кругом коммуникативных ситуаций ограничивается употребление данного слова. Эффект его использования может быть прямым, если слово с соответствующим стилистическим значением употреблено в «своей» ситуации (разговорное — в бытовом диалоге, книжное — в ученой дискуссии), и обратным, если стилистическое значение одного регистра попадает в ситуацию другого регистра (вулгаризм — в книжное описание, официально-деловой термин — в непринужденную беседу). Второе всегда связано с передачей иронического, саркастического отношения автора к говорящему или к ситуации, т. е. выполняет двойную функцию: характеризует и условия общения, и коммуникантов.

В художественной речи можно обнаружить слова со всеми существующими стилистическими значениями, ибо художественное произведение отражает все виды человеческой деятельности. Их частота и распределение, однако, неравномерны: разговорная лексика используется преимущественно в речи персонажной, книжная — в авторской. Первая всегда представлена более полно.

Подавляющее же большинство и авторской, и персонажной речи составляет лексика нейтральная, т. е. лишенная стилистического значения в словаре. Она не только служит фоном для тех слов, которые им обладают, но сама способна актуализироваться и обрести контекстуальное стилистическое значение. Например, нейтральное слово «лицо» приобретает значение поэтической вышенности в строке из стихотворения Е. Евтушенко «Коллизией»: «Сквозь рожи, хари, морды увидел я лицо одно». Аналогичное значение появляется у слова «глаза» в оппозиции с «глазелками» у Блока: «...смотрят его гляделки в ясные глаза». Следовательно, и в отношении стилистических значений можно сказать, что контекст не только поглощает их, светясь их светом, но и создает новые. В любом случае художественная насыщенность такого стилистически заряженного высказывания очень велика и способна irradiровать, распространять свое влияние на последующие фрагменты текста.

Как явствует из изложенного, важность контекста для всех типов лексического значения невозможно переоценить. Непосредственное окружение любой языковой единицы всегда отвечает за реализацию ее значения. Это, безусловно, относится и к слову. Свойства слова обнаруживаются в его множественных и разнообразных отношениях с другими словами. При этом разветвленная система значений делает его взаимоотношения с художественным контекстом чрезвычайно сложными. С одной стороны, он выполняет свою нормативную функцию — отсекает все прочие состав-

ляющие семантической структуры слова, кроме ЛСВ, который и реализуется в имеющемся окружении. Чем разветвленное семантическая структура, чем ближе слово к разряду слов широкой семантики, тем выше конкретизирующая, избирательная роль контекста. Например, глагол "to pop" в зависимости от контекста означает: "She popped the basket on the table" (= dumped) (S. Chaplin); "It's the fashion, I know, to pop in and out of a house. Same idea as an hotel — perfect freedom of action" (= to come and go) (A. Christie); "Makes you feel a bit gruey, fellows popping off all over the place" (= falling down dead) (K. Kesey).

Контекст, который не снимает полисемии, полностью или частично строится из неоднозначно реализуемых единиц. Все случаи игры слов, зевгмы, непараллельности смысловых сочетаний построены на возможности дальнейшего развертывания семантики слова. В пьесе Гр. Горина «Дом, который построил Свифт» герои обсуждают, стоило ли стрелять в неясную фигуру, угрожавшую покою дома: «Если это был прищелец из будущего, пуля бы ему не повредила (= он нематериален). Если это был человек губернатора, тем более (= хорошо бы его застрелить)». "She woge her hair and her clothes and her bit of lipstick in such a way..." — пишет М. Спарк, объединяя в синтаксически однородную цепь семантически разнородные понятия ввиду благодаря не регламентированной контекстом широте глагола "woge".

Процесс контекстуального снятия полисемии можно изобразить при помощи воронки, однажды уже использовавшейся нами для другой аналогии. Широким концом воронки обращена к семантической структуре многозначного слова, узким — к его контекстальному использованию. В художественной речи, однако, роль контекста не исчерпывается отсечением лишнего, ненужного для выполнения данного коммуникативного задания. Художественный контекст способствует наращиванию содержательного потенциала слова, добавляя несвойственные ему значения, изменяя имеющиеся. Здесь уже можно говорить о двухэтапном процессе семантического преобразования слова: на первом этапе слово теряет полноту своего словарно заданного семантического объема, на втором — наращивает новый, релевантный только для данного контекста, т. е. к узкому концу нашей воронки пристраивается новый раструб, демонстрирующий это расширение (см. изображение на с. 9). Сравните, например, два контекстуальных значения слова «женщина», обусловленные разными атрибутами: «Она никогда не была профессиональной женщиной. Как можно не владеть французским, английским — так она не владела женским» (И. Грекова. Под фонарем); «Бледные, голые без помады губы... Темные, голые без краски глаза... Утренняя женщина!» (Р. Киреев. Победитель).

Семантическая структура слова в словаре фиксирует общие для всех носителей языка, закрепившиеся в узусе значения. Контекстуальные значения (смыслы) в силу своей вариативности, изменчивости и множественности словарем не фиксируются и в семантиче-

скую структуру слова не входят. Новизна, ассоциативная расширенность контекстуального значения действует только в пределах определенного контекста. При выходе из него слово с этим контекстуальным значением приобретает цитатный характер и лишенное исходных, породивших его условий требует специального объяснения. С этим положением мы неоднократно сталкиваемся в художественных текстах. Например, в повести И. Грековой «Кафедра» оценочное «хорошо» замещается непонятым непосвященному «чтоб выходила собачка»: «Надо всегда так работать, чтоб выходила собачка», — говорит профессор-математик Завалишин. Нужно вспомнить далекую, еще дореволюционную историю, рассказанную Завалишиным, чтобы восстановить истоки рождения совершенно нового смысла этого выражения, понять его. Оказываются, актеры местного провинциального театра на репетиции говорили неестественными «театральными» голосами. Один из старых актеров всегда приходил на репетиции с собачкой, которая смиренно сидела под креслом до окончания репетиции, потом немедленно выскакивала на сцену. Отчего? Как она знала, что репетиция закончилась? По-видимому, актеры начинали говорить естественно, и смена тона была ей сигналом. Однажды на гастроли приехал крупный талантливый актер. Стоило ему заговорить — собачка немедленно выскакивала на сцену: он говорил естественно, по-человечески, т. е. был настоящим талантливым актером, работал с душой. Значит, работать надо всегда так (хорошо), чтобы «выходила собачка».

Еще пример — из романа Г. Бакланова «Друзья»: «В их дружбе она (жена) чутко регистрировала малейшее отклонение. Стоило Виктору схитрить — и она уже ревниво переживает за мужа: „Ну что? Опять *слаб трахмал*?“ Был старик маляр, покойник уже; всю жизнь клеил обои, и всю жизнь они у него вздувались пузырями. Объяснял он это тем, что нынче и крахмал делать разучились: „Слаб трахмал“. Так это „слаб трахмал“ и осталось в семье на все случаи жизни».

Все сказанное выше снова и снова подтверждает всемогущество контекста, преобразующая сила которого раздвигает информационные границы сообщения, обеспечивает его насыщение дополнительным содержанием, модальностью, экспрессией. А поскольку целый текст — это в определенном смысле развернутый ядерный контекст, можно утверждать, что единицы разных языковых уровней постоянно актуализируются, т. е. претерпевают здесь изменения, которые в сумме своей и создают глубину художественного произведения, представленную в знаменитой формуле С. Эйзенштейна: $1 + 1 \geq 2$.

Если слово при разовом употреблении в художественном контексте приобретает дополнительные значения (смыслы), то при повторе этого слова в разных контекстах можно ожидать определенного накопления контекстуальных приращений, т. е. развития особой, релевантной только для данного текста семантической струк-

туры повторяемого слова, которая в отличие от словарно заданной носит индивидуальный характер, не воспроизводимый в других текстах. В первую очередь это касается слов **ключевых** и **тематических**, специфика которых отражена в их наименовании: они обозначают понятия узловые для сюжетно-тематического движения произведения.

Так, например, слово «итальянка» в одноименном романе А. Мердок постепенно включает следующие семантические компоненты: национальность; горничная; доверенное лицо; пылкая натура; возлюбленная. «The bridge» в романе Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» — сооружение через реку; боевое задание; опасность; проверка человеческих качеств; долг. «Rain» в романе «Прошай, оружие!» — плохая погода; плохое настроение; спутник опасности; предвестник несчастья; свидетель безнадежности. «Fog» в пьесе Ю. О'Нила «Long Day Journey into the Night» развивается в двух направлениях. Для героини это — плохая погода; погода, вызывающая приступы ее болезни; болезнь. Для ее сына это — погода, во время которой ухудшается видимость и можно спрятаться; надежда на укрытие; укрытие. «Fog» в романе Дж. Голсуорси «Собственник» развивается иначе: Ирэн уходит от Сомса в туман. Босини гибнет в тумане. В главах о метаниях Босини по Лондону «the fog» повторяется 18 раз и вырастает в символ несчастья.

В новелле Т. Капоте «Завтрак у Тиффани» слово «rat» из названия крысы, отравительного животного, становится обозначением всего скверного, низкопробного, недостойного, выступает основой развернутого словообразовательного гнезда: «rat-iness», «non-rat», «rat-romance», «rat-galore» и становится ключевым словом произведения, помогающим раскрытию его идеи. Это же можно сказать и о многократно повторяемых словах «stagnant» в романе Дж. Хеллера «Уловка-22», «snow» и «lonely» в новелле К. МакКаллерс «Свадебная гостья», «alone» в романе Э. Хемингуэя «Иметь и не иметь». Мучительно обретенная истина «человек один не может ни черта», постижение которой стоило жизни герою последнего из указанных произведений, подготавливается исподволь: от уверенности героя в возможности одинокой победы («You don't want to make a trip like that alone», Albert said. 'Shut up', said Harry»), через подавляемые сомнения («It would be better alone, but I don't think I can handle it alone. It would be much better alone») к неизбежному выводу: «A man, Harry Morgan said, looking at them both. 'One man alone ain't got. No man alone now.' He stopped. 'No matter how a man alone ain't got no bloody f — ing chance.' He shut his eyes... It had taken him a long time to get it out and it had taken him all of his life to learn it».

¹ В информационно-понсковых системах ключевые слова — это наиболее значимые в тексте слова. Каждое из них представляет собой своеобразную тематическую свертку и сигнализирует о предмете изложения. В этом смысле между терминологическими значениями «ключевого слова» в стилистике и информатике много общего.

Количественный и качественный состав семантических компонентов значений рассматриваемых слов, взятых изолированно и в составе художественного произведения, не совпадает. Учитывая прикреплённость описанных семантических сдвигов к определённой замкнутой лексической микросистеме художественного произведения, значение данных лексических единиц можно определить как **индивидуально-художественное**.

Индивидуально-художественное значение слова, таким образом, является обобщением целого ряда контекстуальных актуализированных смыслов, реализация которых обусловлена идейно-тематическим и композиционным развитием произведения. Индивидуально-художественное значение не сводится к однократному контекстуальному приращению смысла. Это своеобразная, действующая в пределах одного текста семантическая структура, в состав которой входит не менее двух компонентов, отличающихся от тех, которые зарегистрированы в словарной дефиниции.

Проникновению в общепонятный язык и закреплению здесь индивидуально-художественного значения препятствуют два основных фактора. С одной стороны, языковая система произведения цепко держит свои элементы. С другой стороны, уже закрепившаяся в языке семантическая структура сопротивляется внедрению нового компонента в свой состав. Чем шире контекст, реализующий индивидуально-художественное значение, тем меньше возможностей у последнего стабилизироваться в языке, ибо при выходе за пределы своей микросистемы оно неизбежно сохраняет цитатный характер и остаётся, таким образом, привязанным к породившей его исходной художественной речевой ситуации, что убедительно доказывает неразрывность единства формы и содержания художественного произведения. Сказанное объясняет, почему общее количество слов литературного языка, расширивших или изменивших свою семантическую структуру под влиянием индивидуально-художественного значения, ничтожно.

Семантическая структура полноточного слова и его актуализация подверглись столь подробному рассмотрению потому, что именно здесь, на лексическом уровне, располагаются основные возможности автора насытить текст языковым материалом, едино временно совмещающим в себе функции передачи разноаспектной и разносторонней основной и дополнительной информации и авторской субъективной модальности. Задача читателя — не пропустить происходящие в отдельных лексических единицах сдвиги и смещения, обнаружить все веши, которые автор расставил по тексту, указывая основное направление его адекватного восприятия и интерпретации читателем.

Анализ роли автосемантических слов в этом процессе будет, однако, неполным, если мы ограничимся рассмотрением только их лексического значения. Бесспорно, ему принадлежит главенствующая

роль в создании и увеличении информационно-эстетической ёмкости произведения. Но нельзя обойти молчанием и роль **грамматического значения**, тем более что и оно подвержено актуализации в художественном тексте.

Наиболее часто актуализируются глагольные категории времени, залога, переходности / непереходности.

По данным Л. Л. Нелюбина¹, на продолженные времена приходится всего 2,5 % всех глагольных употреблений художественного прозаического текста. Они имеют место по преимуществу в диалоге. Однако и здесь продолженное время выступает актуализатором глагола и разграничивает состояние, процесс и событие: "The doctor, he writes me that you are feeling much better." "Oh, yes," she was agreeing, in social brightness" (R. P. Warren); "They must have seen something on my frozen face, for my father put out a hand, clumsily, and laid it on my sleeve. 'We were forgetting how much she means to you, Oliver'" (W. Golding).

У процессуальных глаголов значение длительности заложено в семном составе и, как правило, не оформляется специальным временем. Использование последнего не создаёт, но интенсифицирует важность именно темпоральной протяжённости называемого действия: "She did not know how long she had been seeing him, but she did know that she had been seeing him for a time — how long you couldn't tell" (R. P. Warren).

Актуализации подвергается и оппозиция Indefinite : Perfect. В этом случае обе формы получают дополнительное ударение, которое отмечает их смысловую значимость: "He thought: were we happy tonight because we were happy or because once, a long time back, we had been happy? Was our happiness tonight like the light of the moon which does not come from the moon for the moon is cold and has no light of its own, but is reflected light from far away?" (R. P. Warren).

Временная форма не просто наделяет содержанием асемантический вспомогательный глагол, она выдвигает его на ведущую позицию в передаче общей семантики сказуемого. Глагольное время становится главным организатором эмфазы всего высказывания: «Скоро пришло второе письмо. От сержанта Вадима Перелетчикова: „Уважаемая Анна Федоровна! Дорогая мама моего незабвенного друга Игоря! Ваш сын был...“ Был. Был Игорь, Игорь, Игоречек...» (Б. Васильев. Экспонат № ...).

Неожиданность прошедшего времени глагола «умереть» при 1-м лице заставляет читателя, «споткнувшись» о сочетание типа «Я умер, я умер, и хлынула кровь...» (В. Хлебников), «Я умерла на рассвете...» (В. Токарева), "I died five years ago" (M. Spark), вернуться к началу, прочитать еще раз, остановиться: как это «я умерла»? А кто же говорит? Актуализация грамматического значения времени ведёт к выделению фигуры говорящего, к повы-

¹ См.: Нелюбин Л. Л. Перевод и прикладная лингвистика. — М., 1983.

шению читательского внимания и интереса к нему, т. е. снова перед нами достижение не только и не столько локальной цели, сколько ее проекция на отдаленный, дистанцированный контекст или даже на текст в целом.

Английский глагол значением рода не обладает, и случаи его актуализации в славянских языках окажутся непереводаемыми на английский язык, высказывание лишится тех дополнительных смыслов, которые она создает. Рассмотрим пример из новеллы Ст. Лема «Маска»: «...я передвигалось дальше и дальше и входило в круг следующего взгляда<...> по мере того, как я продвигалось, лежа навзничь, я увеличивалось и распознавало себя, ища свои пределы... В наступившей тишине я сделало еще один маленький шаг. И тогда, в неслышном, еле ощущаемом звуке будто лопнувшей во мне струны я почувствовала наплыв своего тела». Автор не ставит читателя в известность, что его красивая героиня — это кибернетическое устройство, необычность персонажа вытекает только из среднего рода однородных сказуемых. Именно грамматическое значение рода настораживает читателя и заставляет его с повышенным вниманием воспринимать текст, разыскивая объяснение. Актуализация грамматического значения создает дополнительное напряжение, свойственное композиционной ретардации, когда семантически связанные между собой порции информации пространственно отчуждаются друг от друга. Поиск и ожидание следующего сообщения и мобилизует читательское внимание, и динамизирует изложение.

Совершенно иные функции выполняет актуализация грамматического значения рода в пародии З. Паперного на Е. Евтушенко, в стихотворении которого «Поэт на рынке» была строчка «Поэт стояла»:

Евтушенко писало,
что стояла поэт.
Евтушенко считало,
что родов больше нет.
Евтушенко старалось
Доказать — все равно
у народа осталось
Евтушенко одно.

При полном отсутствии оценочной лексики, только за счет актуализации грамматического значения создается едкое сатирическое стихотворение, однозначно характеризующее и героя, и авторское отношение к нему.

Весьма широко используется и выдвижение глагола при помощи варьирования категорий переходности / непереходности: "She dressed and lied her way out of the house"; "She scolded the boys into their bathing suits" (J. Updike. Marry me); "We talk ourselves into all kinds of messes" (J. Barth. The End of the Road); "He nodded and let himself be gestured into silence" (D. Uhna. Investigation).

Бесконечное категориальное и семантическое разнообразие слов, попадающих в позицию объекта пассива, одновременная реализация значения процессуальности и результативности, непротивность формы — все это способствует повышению информационно-образной насыщенности фразы при сохранении ее лапидарности. Иными словами, увеличение функциональной нагрузки высказывания не связано с увеличением его материального состава. Это вывод, который неоднократно формулировался выше. Он снова приводится здесь, чтобы показать, что он приложим ко всем без исключения фактам языкового строения художественного текста. Способность одной единицы выполнять не одну функцию заложена в самой природе художественной речи и является ее инвариантным признаком.

Глагол — центр предложения, и дополнительная нагруженность глагольных категорий в тексте особенно ощутима.

Система грамматических значений существительного развита не так широко, как у глагола, и основное варьирование здесь связано с категориями числа. Например, одна из героинь повести И. Грековой «Вдовой пароход» использует в своей речи и названия голосов («сопрано», «альт»), и названия детского питания («Б-рис», «В-рис»), но формы множественного числа выдают ее малограмотность: «Сопран на заводе сколько угодно, а альтов — раз-два и обчелся», «Он эти берисы-верисы не очень-то признавал». Так сугубо за счет использования грамматического значения характеризует речь персонажа и соответственно он сам.

Дополнительная нагруженность грамматического значения числа обнаруживается по преимуществу в диалогической речи. Форма множественного числа характеризует не только социально-культурный облик говорящего (ср. образованные по аналогии с формами «доктора», «трактора» ненормативные «выговора», «инженера»), но и его профессиональную принадлежность: в физике горения используются «пламена», в санитарии — «питьевые воды» (естественная и искусственная).

Сын Н. Лескова издал прекрасную книгу об отце — «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам». Множественное число последнего существительного актуализирует слово, сообщая ему значение цепочки отдельных конкретных воспоминаний, каждое из которых имеет свое место в ряду и свою ценность. Такой эффект дискретизации обычно наблюдается и в других случаях употребления формы множественного числа с абстрактным или неисчисляемым существительным: "...and fell into one of those unbelievably deep *sleeps* that don't leave you feeling rested" (D. Uhna. Investigation).

Подведем некоторые итоги. Подробное рассмотрение слова показало, что любой его аспект в художественной речи способен нести дополнительную смысловую, эмоциональную, эстетическую нагрузку — актуализироваться. Сохраняя свои общеязыковые свойства в пределах конкретного высказывания (текста), слово увеличи-

чивает состав своих значений (смыслов) и своих функций. Благодаря этому создается одна из исключительных особенностей, присущих каждому истинно художественному тексту: способность нести дополнительную информацию без увеличения сообщения, то есть за счет особой смысловой и эмоциональной нагрузки составляющих его единиц. В отличие от прочих текстов, здесь слово реализует свои содержательные потенции не только за счет непосредственных связей с правым и левым контекстами, но и за счет семантических отношений с дистантно расположенными единицами. Одновременное наличие соседних и дистантных смысловых опор обеспечивает возможность одновременной или поэтапной реализации нескольких компонентов значения, постепенного наращивания смысла, создания индивидуально-художественной семантической структуры слова.

Особая упорядоченность художественной речи, в которой «слово тесно, а мыслям просторно», требует скрупулезной «пригнанности» слов друг к другу, предельного соответствия выражения выражаемому. Отсюда — извечные творческие муки, когда «единого слова ради изводятся тысячи тонн словесной руды». Отсюда — бесчисленные варианты одного текста в поисках того единственного, который наиболее адекватно отразит переживаемые художником идеи и чувства. «Надо каждое слово рассчитать, чтобы оно не представляло диссонанса, чтобы оно было именно то самое, какое следует», — писал М. Е. Салтыков-Щедрин¹.

Отсюда же — взаимозависимость и взаимообусловленность, системность используемых средств выражения. Силы сцепления элементов внутри этой системы столь велики, что изменившееся слово, выйдя за ее пределы, теряет приобретенные и действующие только здесь особые качества. Но и сохранить нормальное функционирование системы, если извлечь из ее целостности какой-либо из составляющих ее элементов, тоже невозможно, ибо каждый из них художественно содержателен. В этом еще раз проявляется единство формы и содержания художественного произведения.

Как уже говорилось, слово в художественном тексте приобретает особую значимость не навсегда, но именно для данного текста, для данной системы. Вот почему используемое в своем новом качестве вне ее, оно требует специального разъяснения и указания на адрес. Неповторимость всех смысловых и чувственно-экспрессивных превращений слова, рождающихся для одной ситуации, для одного контекста, действительных для одной системы, создает художественную неповторимость каждого отдельного произведения искусства.

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. О важности слова // Собр. соч. — М., 1958. — Т. 18. — С. 175.

Доказывая самостоятельную важность синтаксических значений слов в предложении, Л. В. Щерба более 60 лет тому назад придумал «Глокую куздру». С тех пор это предложение повторялось в разных аудиториях разными людьми не одну тысячу раз: «Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка». Фраза не имеет в своем составе ни одного слова, лексическое значение которого было бы нам понятно. Тем не менее, построенное в полном соответствии с нормами и правилами русского языка, оно несет немало содержательной информации. Разберемся в его грамматических и синтаксических значениях.

Судя по окончаниям первых двух слов, субъект и определяющий его атрибут — женского рода. Предикатов два. Каждый имеет прямое дополнение, следовательно, оба глагола — переходные, следовательно, «куздра» — существо одушевленное. Форма первого дополнения (винительный падеж — кого?) свидетельствует о том, что и таинственный «бокр» одушевлен, а одноименная основа и уменьшительный суффикс «бокренка» дают основание предположить, что мы имеем дело со взрослым и детенышем¹. Сказуемое «будланула» называется уже состоявшееся короткое завершающее действие (суффикс совершенного вида — «-ну»), форма прошедшего времени). Второе сказуемое, напротив, свидетельствует о действии продолжающемся. Из морфолого-синтаксического анализа довольно однозначно возникает представление о какой-то хищнице, которая, отбросив в сторону родителя, принялась «кудрячить» малыша. Данное семантическое толкование фразы может совпасть не у всех. Кто-то «увидит» другую картину. Не это важно. Важно то, что картина вообще появляется, ибо это означает, что синтаксическое оформление предложения вносит существенный вклад в его общий смысл.

«Синтаксис определяет стиль», — заявляет известный американский исследователь Ричард Оман, приходя несколько позже к выводу, что вся литература — это конгломерат предложений². Действительно, если кибернетики определяют информацию как меру организации, а синтаксис является главным организующим началом речевого произведения, то значение синтаксиса для любого типа высказывания, а тем более художественного, трудно переоценить.

Главной синтаксической единицей является предложение. Именно в нем — его структуре, завершенности, длине — усматривается

¹ В последующие годы было высказано предположение, что «бокр» и «бокренка» — это дикие животные, так как обозначения детенышей домашних животных по преимуществу исходят из другой основы, в отличие от обозначения взрослых особей. Ср.: «корова — теленок», «лошадь — жеребенок», «овца — ягненок»; но: «тигр — тигренок», «медведь — медвежонок», «слон — слоненок» и т. д.

² Ohmann R. Prolegomena to the Analysis of Prose Style // Style in Prose Fiction. — N. Y., 1959. — P. 82.

основное различие между речью устной и письменной. Письменное предложение литературного языка строится в соответствии с весьма жесткими нормами¹, и художник, естественно, стремится эти нормы соблюдать. Однако на нормативные характеристики в художественном произведении накладываются индивидуальные авторские особенности, а также дополнительные экспрессивные, композиционные, тематические и прочие задачи, обусловленные специфическим характером художественной речи. Объединение этих трех групп факторов и дает синтаксическую картину конкретного художественного текста. При ее рассмотрении наиболее сложным оказывается обнаружение той эстетической значимости, которую имеют синтаксические характеристики текста в его общую выразительность.

«Из всех элементов, сообщающих осмысленность высказыванию, самым могущественным является синтаксис, контролирующий порядок, в котором поступают впечатления, и передающий отклонения, стоящие за цепочками слов. А так как мы естественно склонны воспринимать отношения, передаваемые синтаксисом, без дополнительных усилий, его действительность в качестве источника поэтического наслаждения часто замечается нами в последней очереди, а то и не замечается вовсе. В результате оказывается, что синтаксис чрезвычайно важен и для художника, и для исследователя, потому что он создает сильный эффект незаметно, и эффект этот остается необъяснимым до тех пор, пока не обнаруживается значение синтаксиса», — пишет известная исследовательница поэтической речи У. Новотная².

Основными параметрами предложения, принимающими на себя дополнительную нагрузку, актуализирующимися в художественном тексте, являются длина, структура и пунктуационное оформление предложения, отражающее его интонационный рисунок.

По длине все предложения обычно разделяются на короткие (до 10 слов), средние (до 30 слов), длинные (до 60 слов) и сверхдлинные, объем которых практически не ограничен. Нижним пределом длины предложения является единица. Например, биография героя поэмы Е. Евтушенко «Просека» изложена так: «Потом был флот, была подлодка. Шофер. Авария. Спасли».

Однословные предложения — это либо односоставные свертки полных конструкций, либо парцелированные, отсоединенные от основной части члены предложения. В первом случае несмотря на то, что не все формальные и семантические компоненты предложения находят свое выражение, его содержание воспринимается в полном объеме, ибо оно представлено в свернутом виде, в виде

¹ Подчеркивая это положение, некоторые лингвисты напоминают исходное значение слова «предложение»: *sententia* = *sententia* — вывод в конце судебного разбирательства, придававший всему изложенному характер закона. Так, понятие законности, нормативности заложено в слове «предложение» этимологически.

² См.: Nowotny W. *The Language Poets Use*. — *Лнд.*, 1962. — Р. 9.

опоры на ведущее слово. Такое предложение очень экономно. Но главное его достоинство в той ассоциативной свободе, которая предоставляется читателю для восполнения и конкретизации содержания. Автор намечает контуры картины, которая дорисовывается читателем в соответствии с его индивидуальными представлениями. Неслучайно подобные предложения используются для создания фона, на котором происходит основное действие. Вот, например, как передается реакция негритянских ребятишек, рассматривающих фотографии в журнале для белых:

“Jesus Christ! Look at her face!” — Surprise.

“Her eyes is closed!” — Astonishment.

“She likes it!” — Amazement.

“Nobody could take my picture doing that!” — Moral disgust.
“Them goddam white folks!” — Fascinated fear (*R. Wright. The Long Dream*).

Изоляция одного члена предложения, которая имеет место в крайних случаях эллипсиса и обособления, актуализирует другие значения. Здесь слово выделено в предложение лишь формально. Получая собственное фразовое ударение и самостоятельную интонацию, оно и семантически и синтаксически тесно связано с основной частью, от которой было отделено. Поэтому на первый план здесь выдвигается не создание ассоциативного простора для читательского додумывания и соучастия, а логико-эмоциональная важность слова, подчеркиваемого выделением.

В противоположность однословным односоставным, однословные эллиптические и парцелированные предложения передают авторскую интенцию, модальность, оценку, не допуская никакой вариативности, жестко направляя читателя: «И еще: есть такое слово — репутация, репутация человека, репутация учреждения. Так вот у профессора Краковского хорошая репутация. У вуза, который он возглавляет, хорошая репутация. А за репутацию надо платить. Уважением. Большими возможностями. Доверием» (*A. Agranovskiy. Кандидат в студенты*): “He struck his fist on the table. Hard” (*S. Chaplin. The Watchers and the Watched*).

Таким образом, предельно укороченные предложения выполняют прямо противоположные функции в зависимости от характера своих семантико-синтаксических связей с предыдущим предложением. Высокая акцентная, интонационная, смысловая концентрация, вызванная резким сокращением длины, и является результатом актуализации именно этого параметра предложения.

Дальнейшее увеличение смысловой и эмоциональной нагрузки предложений, уже актуализированных благодаря предельному ускорению длины, возможно за счет особой дистрибуции. Их концентрированное расположение создает параллелизм, который, как каждый повтор, интенсифицирует высказывание, а также способствует его ритмизации.

Верхнего предела длины предложения, по-видимому, нет, ибо теоретически возможно существование письменного предложения

ния сколь угодно большой длины. Современная литература дает нам немало примеров подобных гигантов. Например, роман Р. Бурджера «Идеальное место для убийства» начинается так: «Нет, самым заметным был даже не пожухлый фибровый чемодан, который он почти все время нес в левой руке (позже, в ходе следствия, выяснится, что он никогда не был левой!), вытянув ее...» и т. д. — всего 522 слова. Второе предложение: «И не самое заметное было его тиковые брюки...» — 510 слов. Третье: «Нет, самое заметное был не этот чемодан...» — 376 слов. Четвертое: «Нет-нет, самое заметное — не чемодан и не брюки, самым заметным был клочок бумаги...» — 93 слова. Все это составляет один (первый) абзац, занимающий почти 5 страниц текста, объемом около 1500 слов.

Что актуализируют своей длиной эти гиганты? Какая смысловая информация оформляется ими? Ведь даже у писателей, известных лаконичностью своего письма, встречаются длинные и сверхдлинные предложения: 88—102—124 (*Joyce Carol Oates. Expositive people*); 114—117—128 (*E. Hemingway. The Short Happy Life of Francis Macomber*), не говоря уже об авторах, склонных к употреблению объемных предложений: 108—126—112 (*Ю. Бондарев. Берег*), 82—631, ровно две страницы текста (*N. Mailer. Why Are We in Vietnam?*). Хорошо известно окончание романа «Улисс» Дж. Джойса, где на протяжении 45 последних страниц нет ни одной точки и ни одной заглавной буквы, сигнализирующих конец одного и начало нового предложения.

Подобные построения не повторяются регулярно и используются каждым автором для достижения вполне определенных художественных целей. Основная функция — придать единство цепи разнородных явлений, объектов, впечатлений. Поэтому наиболее часто длинные и сверхдлинные предложения оформляют перечислительные ряды и представленный в непрерывном развитии поток сознания. В первом случае единая «крыша» сводит вместе синтаксические объекты, лишенные семантических связей друг с другом, но синтаксически соединяемых автором (персонажем) по очень субъективно выбранному общему функциональному признаку, релевантному только для персонажа (автора) и его восприятия. Случайность, сиюминутность такого объединения разнопорядковых внешних явлений, действий, объектов подчеркивает его сугубо индивидуальный характер, т. е. создает субъективную модальность высказывания. Последнее характерно и для второго основного направления актуализации особо протяженной длины — создания эффекта хаотичности, алогичности, бессвязности потока сознания. Например:

“Yet at least he (Mucho) believed in the cars. Maybe to excess: how could he not, seeing people poorer than him come in, Negro, Mexican, cracker, a parade seven days a week, bringing the most Godawful of trade-ins: motorized, metal extensions of themselves, of their families and what their whole lives must be like, out there so naked for anybody, a stranger like himself, to look at, frame

cockeyed, rusty underneath, fender repainted in a shade just off enough to depress the value, if not Mucho himself, inside smelling hopelessly of children, supermarket booze, two, sometimes three generations of cigarette smokers, or only of dust — and when the cars were swept out you had to look at the actual residue of these lives, and there was no way of telling what things had been truly refused (when so little he supposed came by that out of fear most of it had to be taken and kept) and what had simply (perhaps tragically) been lost: clipped coupons promising savings of 5 to 10 cents, trading stamps, pink flyers advertising specials at the markets, butts, toothshy combs, help-wanted ads, Yellow Pages torn from the phone book, rags of old underwear or dresses that were already period costumes, for wiping your own breath off the inside of a windshield with so you could see whatever it was, a movie, a woman, or car you coveted, a cop who might pull you over just for drill, all the bits and pieces coated uniformly, like a salad of despair, in a gray dressing of ash, condensed exhaust, dust, body wastes — it made him sick to look, but he had to look” (*F. Pynchon. The Crying of Lot 49*).

Если правым соседом очень большого по объему предложения выступает предложение очень короткое, образуется **пуант** — ритмо-интонационный сбой, вызванный резким перепадом длин. Пуант актуализируется, выводит на поверхность причинно-следственные отношения, имеющие место между двумя его частями: короткое предложение оформляет катарсис — разрешение кризиса, состоявшегося в предыдущей длинной структуре, результат многотрудного действия, описанного в первой части и т. д. Вот как, например, описывает Э. Хемингуэй один из начальных эпизодов знаменитой битвы Эль Сордо, где пуант организован перепадом длин, в котором первая превышает вторую почти в 14 раз (69—5):

“When the shooting started, he had clapped this helmet on his head so hard it banged his head as though he had been hit with a casserole and, in the last lung-aching, leg-dead, mouth-dry, bullet-spitting, bullet-cracking, bullet-singing run up the final slope of the hill after his horse was killed, the helmet had seemed to weigh a great amount and to ring his bursting forehead with an iron band. But he had kept it” (*E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls*).

Длинные и сверхдлинные предложения используются много реже средних и коротких, однако даже единичное их появление влияет на среднюю длину предложения. Средняя длина предложения изменяется не только от автора к автору, но и от текста к тексту, ибо она входит составной частью в систему средств, используемых в нем, и соответственно взаимосвязана с нею. Так, например, чем больше в произведении диалога, чем более оно действенно-динамично, тем меньше окажется средняя длина предложения. И наоборот, произведение философски-созерцательные, направленные на освещение внутреннего мира персонажа, отличаются более высокой средней длиной предложения.

Значительные колебания средней длины предложения в разных

произведениях одного автора свидетельствуют о существенных сдвигах в его стиле и тематике, т. е. служат одним из косвенных показателей творческой эволюции художника.

Длина предложения, таким образом, отнюдь не безразлична к смысловым (тематическим), композиционным и стилистическим свойствам текста. Она входит составной частью в его художественную систему и выступает актуализатором высказывания, сообщающим ему дополнительную содержательную и экспрессивную емкость.

Длина предложения является величиной производной от его **структуры**. Именно развертывание или усечение структуры ведет к увеличению или уменьшению длины. При этом, однако, однозначного соответствия «простая структура — малая длина», «сложная структура — большая длина» нет. Нередко одна пара главных членов, образующих простое предложение, окружается не только рядом второстепенных членов, но и усложняющими причастными и абсолютными конструкциями, что существенно увеличивает его длину. Вот, например, предложение с одной субъектно-предикатной парой, т. е. простое, длина которого, однако, превышает 40 слов: "From the door of that chamber around the gallery, down the state staircase, across the grandiose inner court of the palace, and out through the imposing gates to the streets, stood a double line of soldiers, with their rifles at present arms" (*J. Reed. Ten Days That Shook the World*).

С другой стороны, сложное предложение может уложиться менее чем в 10 слов: "Henry sat perfectly still, only his eyes moved dooward" (*E. Caldwell. Trouble in July*). Несмотря на то что перед нами сложносочиненное предложение, оно воспринимается легче предыдущего простого, в связи с чем напрашивается вывод, что сложность и простота восприятия зависят не от структуры предложения, а от его длины.

Это, однако, не так. Тесная взаимосвязь этих двух обязательных параметров предложения не мешает их способности обладать собственными, отличными друг от друга функциями, что и обеспечивает возможность их раздельной актуализации.

Впечатление легкой или тяжелой прозы создает не длина предложения, а именно его структура. Чем больше сочинительной связи, чем менее распространены второстепенными членами элементарные предложения, входящие в состав сложного, чем меньше в нем усложняющих абсолютных и причастных конструкций, тем легче, прозрачнее проза. И наоборот. По-видимому, объяснение данного феномена можно искать в гипотезе глубины В. Инге¹, по которой количество узлов разворачивающегося предложения (что примерно соответствует количеству предикативных и полупредикативных единиц) — его глубина — состоит в определенной

корреляции с объемом оперативной памяти человека и не должно превышать $7 (\pm 2)$ единиц. Чем меньше глубина, тем легче воспринимается предложение. Введение в него координативной связи прекращает его разворот вглубь и начинает новый уровень расширения с соответствующим новым отсчетом узлов. Поэтому даже очень развернутое сложносочиненное предложение, состоящее из непространственных или слабодисперсионных элементарных предложений, легко и последовательно укладывается в восприятие читателя, в то время как при значительном расширении сложноподчиненного предложения читателю требуются дополнительные усилия, чтобы удержать в памяти начало разворота и все последующие, зависящие от него узлы.

Количество последовательно нанизываемых составляющих сложносочиненного предложения может быть практически бесконечным. Подобные структуры функционально и семантически приближаются к группам самостоятельных коротких предложений. Чаще всего они употребляются для ретроспективного или синхронного изображения ряда последовательных действий либо для описания окружающей обстановки. Их собственное значение, используемое в актуализации, заключается в том, что оно придает повествованию тон спокойный, незаинтересованный, даже несколько отчужденный. Это в немалой степени способствует интонационно-ритмическим характеристикам описываемых структур. Равные по своему синтаксическому статусу, не слишком различающиеся по длине, объединенные сочинительной связью элементарные предложения обеспечивают весьма равномерное движение мелодии и основного тона, т. е. создают спокойное, часто ритмизованное движение прозы.

Усложнение структуры абсолютными и причастными оборотами, введение разветвленного подчинения полностью изменяют интонационно-ритмический рисунок. Синтаксическая несамостоятельность оборота растягивает всю конструкцию, отодвигает момент ее пунктуационного и интонационного завершения, создает ее напряженность (*suspense*), что и используется при актуализации.

Выразительные задачи и возможности абсолютных и причастных оборотов непосредственно связаны с их смысловыми отношениями с главным предложением. Они не просто дополняют, уточняют, квалифицируют его содержание. Включенные в состав одного предложения, они объединяют в один процесс разные субъекты разных действий, одновременно устанавливая их иерархию: поскольку синтаксически и логически они зависят от пары главных членов, последние становятся выразителями основного, доминирующего момента процесса. Главное предложение превращается в контрапункт, все время звучащий на фоне новых вводимых подробностей происходящего. По мере их накопления его звучание отдаляется, становится все слабее. Чтобы не потерять его окончательно, удерживать в памяти, приходится прилагать специальные усилия.

¹ См.: Новое в лингвистике. — М., 1965. — С. 126—139.

Особенно затруднено восприятие сложного предложения, в котором многоступенчатое подчинение сопровождается введением усложняющих структур: "I am, he thought, a part of all that I have touched and that has touched me, which, having for me no existence save that I gave to it, became other than itself by being mixed with what I then was, and is now still otherwise, having fused with what I now am, which is itself a cumulation of what I have been becoming" (*Th. Wolfe. Look Homeward, Angel*).

Сложность построения как будто отражает сложность и запутанность выражаемого содержания. Подобными структурами нередко оформляются положения, очень важные для сюжета (для персонажа, для понимания авторской позиции). Пытаясь разобраться в многоярусном образовании, читатель особенно внимателен и нередко повторно возвращается к нему, лучше усваивая таким образом и передаваемое содержание.

Можно заключить, что структура предложения играет существенную роль в создании и поддержании общего тона повествования и также входит в художественную систему произведения.

Длина и структура предложения являются постоянно действующими факторами синтаксиса художественного текста, обязательно и непрерывно присутствующими в каждом тексте. Поэтому нельзя говорить о сплошном выдвигании этих двух параметров. Постоянно внося в текст свои типизированные значения, они, как и свойства прочих языковых единиц, воспринимаются как автоматизированные. Как и в ранее рассмотренных случаях, для их актуализации нужна специальная организация контекста. Здесь это введение в текст крайних (очень малых и очень больших) длин и крайних (особо усеченных и особо развернутых) структур. В число последних следует включить и **синтаксические фигуры**.

Еще аристотелевская риторика подробно квалифицировала особые приемы синтаксической организации ее воздействия на слушателя. Все они так или иначе касаются порядка слов в предложении и / или его состава. Удельный вес и значение каждой менялись со сменой эпох и направлений. Такие, например, как силлепс, анаколуп, хиазм, в современной прозе встречаются крайне редко, тогда как параллелизм, эллипс, инверсия, различные виды повторов используются достаточно активно.

Основной функцией подавляющего большинства синтаксических стилистических приемов (фигур) является выдвигание определенной единицы высказывания на первый план за счет ее специфического расположения. Позиционные изменения ведут к изменениям интонационным и ритмическим. Слово или словосочетание, выдвинутое вперед благодаря инверсии, повтору, обособлению, получает особое ударение и, не меняя своей синтаксической функции, лексического и грамматического значения, приобретает дополнительную смысловую и эмоциональную значимость. Сравните, например, фразы без синтаксической актуализации: "The time was gay

and merry"; "He visited the home of the Prime Minister secretly" — с тем, как они представлены у Ч. Дикенса — "Gay and merry was the time" и у Ст. Ликока — "Secretly, he visited the home of the Prime Minister" ¹.

Чрезвычайно существенным является также вид связи между самостоятельными и элементарными предложениями. Если союзное и бессоюзное соединения распределяются в высказывании сравнительно равномерно и ни одно из них не приобретает доминирующего характера, дополнительные функции выполняются каждым окказионально. Если же какой-либо из видов связи начинает повторяться на обозримом отрезке текста, можно говорить о направленном использовании соединительной связи в асиндетоне или полисиндетоне.

Актуализация бессоюзного соединения ряда элементарных предложений — асиндетон — используется для передачи разделенных во времени и / или пространстве, но взаимосвязанных этапов одного действия. Расчленение действия связано либо с его длительностью и многоаспектностью, либо с включением в него ряда участников. Последнее передает дополнительную информацию о равноправии участников производимого действия. В первом случае подчеркивается важность каждого обозначенного звена. Отсутствие союзов между предикативными структурами (или распространениями однородными членами) сокращает время произнесения каждого отрезка, сообщает высказыванию весьма четкий и несколько жесткий ритм.

Полисиндетон, наоборот, смягчает переход от одной части предложения к другой. Его функции отмечались при рассмотрении актуализации синсемантических слов. Здесь следует еще раз напомнить, что в английском языке полисиндетон в подавляющем большинстве случаев представляет собой актуализацию сочинительного союза and.

Из сказанного очевидно, что в художественном произведении имеет место целенаправленное использование основных, обязательных параметров предложения — его длины, структуры, порядка следования элементов и средств связи — для передачи дополнительной информации и создания дополнительной эмфазы высказывания.

Указанные параметры полностью или частично можно обнаружить не только у предложения, но и у слова. Обратимся к характеристике, которая отсутствует у единиц предыдущих уровней и появляется у предложения в связи с выполнением им коммуникативной функции, а именно — к **интонации**.

Интонация — прерогатива звучащей речи. Мы же занимаемся письменным текстом. В нем интонация отражается при помощи

¹ Это в равной степени относится и к автосемантическим и к синсемантическим словам. Ср., например: "Out came the chase — in went the horses — on sprung the boys — in got the travellers" (*Ch. Dickens. The Pickwick Papers*). Или: "They have been both, in there" (*R. Wright. The Long Dream*).

порядка следования элементов предложения, а также при помощи пунктуации.

Набор пунктуационных средств языка весьма незначителен и не идет ни в какое сравнение с интонационной вариативностью звучащей речи. Поэтому и существуют так называемые «индивидуальные знаки препинания», которые используются отдельными авторами для особого выделения нужной части высказывания. Известно, например, пристрастие Карамзина к тире, которое им, по-видимому, и было введено в русскую графику вместе с многоточием. Исследователи и внимательные читатели Горького и Шолохова тоже неоднократно отмечали наличие у них интонационных тире, правилами пунктуации нигде и никак не предусмотренных. Изобилует знаками тире и проза Марины Цветаевой. Тире, обозначающее паузу, резко выделяет следующее за ним слово и выступает его актуализатором:

Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.
(А. Пушкин)

В подобных случаях тире вносит в текст значение неожиданности.

Сравните еще: "We went in and there drinking at the bar was — Finney!" (P. Cheyne).

Эмфатичность последнего предложения подчеркивается и финальным восклицательным знаком. Он вообще наиболее экспрессивен из всех имеющихся в нашем распоряжении знаков препинания и оформляет предложения с явно выраженной эмоциональностью: «Впервые в жизни переступил я порог всамделишной редакции, имея там знакомого, да еще какого — главного консультанта, который накануне сам! пригласил! меня! зайти! показать! свой! рассказы!» — пишет И. Рахтанов о своей первой встрече с С. Я. Маршак.

В данном случае эффект многократно усиливается благодаря повтору восклицательного знака. Необычность его дистрибуции очень хорошо демонстрирует актуализирующую силу знака восклицания: благодаря его рассредоточенному использованию выделяется каждое слово предложения.

Восклицательный знак не только сообщает о накале эмоций, но вводит дополнительную смысловую информацию. Сравним два назывных предложения: «Зима» и «Зима!». Пунктуация первого не дает никаких оснований для предположений о том, что могло предшествовать появлению этого утверждения. Восклицательный же знак второго несомненно свидетельствует о том, что сначала было ожидание, в связи с чем этот знак препинания может расшифровываться как «наконец-то», «а вот и...». Действительно, пушкинская строка «Зима! Крестьянин торжествуя...» подтверждает это словом «торжествуя»: затнувшаяся осень, описанная в предыдущей, четвертой, главе романа «Евгений Онегин» внушает опасения за буду-

щий урожай, для которого необходим снег. Чувство радости, связанное с окончанием ожидания и началом зимы, отражено в восклицательном знаке.

Семантическая насыщенность восклицательного знака видна и из истории, связанной с рукописью романа «Отверженные» В. Гюго. Отправляя роман издателю, писатель сопроводил его письмом следующего содержания: «?» Ответ не заставил себя ждать: «!»

Очень информативно многоточие. Пунктуационно завершая предложение, оно сигнализирует о незавершенности ситуации, отраженной в предложении, о колебаниях и нерешительности говорящего, о невозможности или нежелании закончить высказывание: «Все-таки это ближе к перуанской территории... наверно», — сказал тамошний начальник полиции, ищущий оправдание собственной бездеятельности в «Фуку» Е. Евтушенко, и многоточие актуализирует «наверно», подчеркивает сомнительный характер утверждения.

В повести Б. Васильева «Завтра была война» оскорбленный десятый класс после серьезного конфликта с учительницей требует от нее обращения на «Вы». Чувства, испытываемые учительницей, выражены, в частности, и при помощи многоточия: «Мы сегодня почитаем, — сказала учительница, все еще не решаясь поднять глаз, — сон Веры Павловны. Бокова, начинай... те». Многоточие отражает колебания и поражение героини, дает самостоятельное ударение даже не отдельному слову, а морфологическому форманту, столь важному в сложившейся ситуации.

Сравните два примера: He pulled with his front paws and pushed with his back paws, and in a little while his nose was out in the open again... and then his ears... and then his front paws... and then his shoulders and then —" (A. Milne); "He narrowed his eyes in fierce concentration, held his breath, forced one... single... more... inch... of... curve... Then his feathers ruffled, he stalled and fell" (R. Bach).

Многоточия в обоих примерах не просто передают значение затрудненности действия, они способствуют созданию картины его протекания. Ни Милн, ни Бах не пользуются qualificативными словами, но мы видим, как тяжело вылезать из норы Кролика обвешемуся Пуху и каких усилий стоит полет чайке Джонатану Ливингстону из одноименной повести Баха. И выразительную, и изобразительную функцию выполняет в обоих случаях актуализация многоточия.

Запятая не столь многозначна. Весьма жесткая регламентированность ее употребления оставляет предположительно мало простора для контекстуального варьирования, обеспечивающего актуализацию. Однако и запятая отражает интонационно-логическое движение фразы, в связи с чем изменение ее местоположения может привести к сдвигам в содержании предложения. Об этом хорошо знают текстологи, восстанавливающие исходный авторский текст, имея несколько противоречащих друг другу публикаций или рукописных вариантов. С. Рейсер в «Основах текстологии» приводит пример из Пушкина —

Прощай дитя моей любви
Я не скажу тебе причины.

Запятая, возможная и после слова «дитя», и после слова «любви», у Пушкина отсутствует, а ее место меняет и адрес стихотворения, и смысл строчек. То же у Фета:

О нет, не стану звать утраченную радость,
Не стану кликать вновь забывчивую младость
И спутницу ее безумную любовь.

Здесь возможны: 1) тире после «ее», 2) запятая после «спутницу», 3) тире после «безумную». И каждое решение означает изменение интонации и содержания.

В «Лонжюмо» А. Вознесенского перенос запятой с позиции, предшествующей слову «когда» (что является нормативным), на позицию, следующую за этим же словом, меняет авторскую идею.

Россия, я твой капиллярный сосудик.
Мне больно когда тебе больно Россия.

Если запятая стоит перед «когда» («мне больно, когда»), лирический герой, как маленький капилляр, чувствует боль целого организма. Герой вторичен, его боль — следствие боли страны. Если же запятая стоит после «когда» («мне больно когда, тебе...»), смещается ударение: теперь оно приходится на «мне» и, соответственно, на «тебе». И картина вырисовывается совсем иная: несмотря на огромность Родины, она, как мать, вся чувствует боль одного маленького капилляра. Теперь причиной боли становится герой, а ее опережающим следствием вся Россия.

Следовательно, не только отдельные пунктуационные знаки, за которыми закрепились некоторые собственные дополнительные значения (как это имеет место у многоточия или восклицательного знака), но и все прочие способы актуализироваться, передавая интонацию, логическое ударение, субъективную модальность предложения, т. е. внося в него дополнительную информацию логического и эмоционального характера. Можно, таким образом, еще раз подчеркнуть, что целенаправленное использование синтаксических характеристик высказывания в художественном тексте не сводится к построению специальных фигур, но распространяется на все параметры предложения, изначально присущие ему. Именно это обстоятельство делает каждое предложение потенциальным носителем дополнительной содержательной и изобразительной емкости художественного текста. Именно они, актуализируясь, обеспечивают эту емкость на синтаксическом уровне.

Следовательно, понятие потенциальной выразительности приложимо ко всем без исключения элементам языковой структуры художественного произведения. Выдвижение и представляет собой реализацию этих потенциальных возможностей. Конечно, читая книгу, мы не занимаемся постоянным выяснением того, как достиг-

нут тот или иной эффект произведения, какими средствами создано то или иное впечатление. Но занимаясь интерпретационным анализом, мы возвращаемся к тексту в поисках тех исходных точек, от которых началось формирование впечатления. Именно на этом этапе обнаруживаются актуализированные элементы разных уровней языкового строения текста, выполняющие функцию сигнальных огней, вех, составленных автором на пути, по которому читатель должен следовать за ним в поисках ответа на главный вопрос: зачем книга написана, в чем хочет убедить читателя писатель.

Актуализация служит главным, если не единственным средством привлечения внимания читателя-адресата в коммуникативном акте передачи художественной информации, в котором коммуниканты всегда, онтологически, разделены во времени и пространстве. Конечно, существуют дневники, письма, выступления писателя, в которых он может пояснить свои цели и намерения, но все это находится уже вне текста, за его пределами и становится доступным весьма малому кругу читателей-специалистов, да и им не всегда.

Однако выявлением актуализированных элементов языковой материи произведений интерпретация текста отнюдь не ограничивается. Оно обеспечивает объективно наблюдаемой материальной базой только первый этап процесса качественной переработки художественной информации. Среди множества обнаруженных конкретных случаев актуализации необходимо установить их иерархию, выявить ведущие функции, определить доминанту. Для этого обратимся к целому художественному тексту как коммуникативной единице высшей степени сложности.

Глава I. Текст как коммуникативная единица

До сравнительно недавнего времени предложение оставалось самой крупной единицей лингвистического анализа, и интересы исследователей не выходили за его пределы. Еще в 60-е годы настойчиво проводилась мысль о том, что уровня более высокого, чем уровень предложения, в языковой структуре нет. Наряду с этим давно было обнаружено, что не каждое предложение соответствует одной из весьма распространенных формулировок и не «выражает законченную мысль», т. е. самостоятельное синтаксически, в семантическом отношении таковым не является. Действительно, фраза «Там они и засели», имеющая и свою субъектно-предикатную пару, и распространяющее значение «там» и «они», семантически недостаточна, синсемантична.

Еще А. А. Потебня предполагал, что речь строится не только из предложений, но и из единиц, больших, чем предложение. Последняя имеет несколько наименований в лингвистической литературе: **сложное синтаксическое целое** (ССЦ), **сверхфразовое единство** (СФЕ), **прозаическая строфа**. При различии терминологии, однако, практически все исследователи соглашались с выделением основных характеристик данного явления: два или более законченных предложения объединяются в более крупную единицу для выражения некоего логико-семантического единства. Это отрезок речевой цепи, характеризующийся смысловой, коммуникативной и структурной завершенностью. В нем вводится, развивается и завершается конкретный отрезок информации. В связи с этим в сверхфразовом единстве обычно различаются предложения, входящие в тему, ее развивающие и подводящие итог. В первой части единства мы знакомимся с каким-либо объектом, в последней — снова сталкиваемся с ним, уже обогащенные сведениями, полученными в средней части. Данное построение не является единственно возможным. Помимо весьма распространенного обратного построения (от вывода ксылке), СФЕ может состоять и из двух частей — входящей и завершающей или входящей и развивающей. Например: "Roland picked out a tiny pearl-handled knife with a blade of soft silver folded into it. Sophie took it from him. When she opened the blade to show him, the whole thing was still no more than four inches long" (W. Golding. *Darkness Visible*).

Как явствует из примера, между предложениями, входящими в СФЕ, существует тесная структурная связь. Именно в пределах единства происходит замена имени местоимением, смыслового глагола — служебным заместителем, распространенного обстоятельства — наречием; выдерживается одно грамматическое время, одно наклонение, один залог. Расшифровка синсемантичных слов, входящих в СФЕ, осуществляется здесь же. И самое главное: СФЕ развивает одну «микротему». Подобная содержательная и формальная целостность и самостоятельность позволяет считать СФЕ автосемантической единицей целого текста, верхним ярусом иерархического ряда «слово — предложение — сверхфразовое единство». Так же как слово реализует свои содержательные и эмоциональные потенции в предложении, а предложение — в сверхфразовом единстве, последнее обретает свою истинную значимость в связанном тексте.

По своим внешним характеристикам СФЕ нередко совпадает с **абзацем**. Термин «абзац» используется в типографской терминологии в значении «красная строка», в лингвистике — для обозначения отрезка текста от одной красной строки до другой. Его относительная законченность дает основания некоторым исследователям наделять его и собственным содержательно-композиционным значением.

Протяженность абзаца не имеет фиксированного характера не только в художественной речи вообще, но и в творчестве одного автора, и в этом проявляется его непосредственная соотнесенность с общим художественным замыслом конкретного произведения. Тексты, имеющие сходную проблематику, тематику и жанровую принадлежность, но разные прагматические установки, оформляются абзацами разной длины. Нижним их пределом является однословное предложение. Верхний предел может отодвигать свои границы практически на любое расстояние. Так же как и в случаях со сверхдлинными предложениями, подобные необозримые абзацы затрудняют восприятие произведения, утяжеляют прозу и по сути дела перестают выполнять свою основную функцию смыслового и формального членения текста. По наблюдениям Н. И. Серковой, абзацы в 2—5 строк в художественной прозе (безотносительно к жанру) составляют немногим более 40 %, абзацы от 1—20 строк — более 90 %.

Так же как формальное совпадение абзаца с одним словом, простым или сложным предложением не дает оснований уравнивать эти единицы в свойствах и функциях, неправильно отождествлять сверхфразовое единство и абзац. Сверхфразовое единство — единица прежде всего лингвистическая, абзац — композиционная. Совпадение их границ носит не обязательный, а факультативный характер и не нарушает специфики каждого из них.

Роль абзаца в структуре художественного произведения настолько очевидна, что ряд исследователей рассматривает композицию произведения как систему абзацев, что вряд ли правомерно.

мента из романа, повести, драмы. Но подобная автосемантия текстового отрезка имеет относительный характер, ибо требует обязательной опоры на целый текст. Иными словами, **категория членности** выступает в нерасторжимом диалектическом единстве с **категорией связности**.

Последнюю можно понимать двояко: как содержательную и как формальную связность. В последнем случае соседние части текста имеют явно выраженное соединение при помощи языковых средств. Например, 1-я глава третьей части романа А. И. Гончарова «Обрыв» заканчивается обещанием Райского: «...он обещал бабушке поехать с ней с визитами и даже согласился появиться среди ее городских гостей, которые приедут в воскресенье он пирог!». А следующая, 2-я глава начинается: «В воскресенье он застал много народу в гостиной Татьяны Марковны». Эта фраза, помимо содержательной связи с концом предыдущей главы, обладает и большим количеством показателей формальных связей — лексический повтор «в воскресенье», «она», синонимический — «бабушка», «Татьяна Марковна», тематический — «городские гости», «парадная гостиная», синтаксический — подхват «в воскресенье».

Формальную связность текста называют **когезией** (В. Дресслер). Внешней спаянностью (К. Кожевникова), отличая ее от **когерентности** (В. Дресслер), внутренней спаянности (К. Кожевникова), интегративности (И. Р. Гальперин), т. е. связности содержательной. Именно в рамках последней осуществляется развитие темы, которая и выступает основным средством создания связности текста как его неотъемлемой категории. Нередко, используя термин «связность», имеют в виду оба аспекта единства текста, так как содержательная связность предполагает обязательное наличие более или менее развернутой формальной. Правда, обратного хода эта зависимость не имеет, и литература дает нам немало примеров сознательного нарушения когерентности высказывания при безупречности его когезии. Например, подробно, на двух страницах, описывая «некоторые несходства» Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Гоголь отмечает и их манеру говорить, и фигуру, и форму головы, и привычки, и глаза, и нос, и прочие особенности, среди которых есть и такие: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их...» Противительное «напротив того» объединяет два предложения в формально связное, но содержательно нарушенное СФЕ, что создает запла-нированный автором комический эффект.

Членность текста чрезвычайно важна для его анализа — она дает исследователю возможность оперировать отдельными текстовыми фрагментами разной протяженности как относительно автосемантическими единицами. Однако при рассмотрении целого текста выясняется, что автосемантия отдельных частей постепенно падает по мере его развертывания и в общем случае стремится к нулю в конце: все автосемантические фрагменты интегри-

Дело в том, что структуру произведения можно рассматривать как сцепление звеньев сюжета и как сцепление определенных образцом оформленных и завершенных отрезков текста. При обозначении обоих типов структурирования текста термином «композиция» происходит их неоправданное смешение.

Целесообразно поэтому обозначить сюжетное движение и/или смену точек зрения термином **композиция**, сохранив за текстовым построением обозначение **архитектоника**. В этом случае смена точек зрения и/или размещение элементов сюжета: завязки, развязки, кульминации и т. д. — будет определять собственно композицию произведения, а распределение и характер абзацев — его архитектонику¹. Связь элементов композиции осуществляется логико-семантическим способом. Связь абзацев может носить тот же характер, но здесь он не является ни единственным, ни даже достаточным, ибо осуществляется в комплексе с прочими способами межабзацной связи — интонационным, ритмическим, лексическим, синтаксическим.

С точки зрения речеведения абзац носит двойственный характер. Он может представлять только монологическую речь, речь одного лица (автора, персонажа) или объединять двух отправителей речи в одном абзаце (автора и персонажа, двух персонажей). Поэтому в абзаце не обязательно наличие единой позиции по поводу происходящего, и смена абзацев не всегда означает смену точек зрения. Это — еще одно важное качество, различающее абзац и СФЕ. Сближает их то, что оба функционируют в пределах текста, осуществляя, каждый в своем аспекте, его членение.

§ 1. Основные категории художественного текста

Текст — не хаотическое нагромождение единиц разных языковых уровней, а упорядоченная система, в которой все взаимосвязано и взаимообусловлено. Это, однако, не означает, что текст представляет собой нечленимый монолит. Целесообразность единиц предыдущих уровней — слова и предложения — не противоречит возможности их членения на более элементарные компоненты. То же — текст. Его системность и структурированность не отрицает, а, наоборот, предполагает возможность его формального (архитектонического) и содержательного (композиционного) членения. Так, произведения крупных форм (книги) делятся на части, главы, абзацы, разрабатывающие свои локальные темы и поэтому обладающие определенной формальной и содержательной самостоятельностью. Она проявляется, например, в возможности публикации или сценического исполнения отдельного фраг-

¹ В. В. Виноградов и его последователи справедливо различают композицию как первично-содержательную, внутреннюю структуру произведения, а архитектонику как его первично-формальную, внешнюю структуру. И. Р. Гальперин примерно эти же понятия обозначает как контекстно-вариативное и объемно-прагматическое членение текста.

руются, связываются в единое когерентное целое. Связность текста и авторсемантия его частей, таким образом, состоят в отношении обратно пропорциональной зависимости.

Членимость и связность текста непосредственно соотносятся с действием его центробежных и центростремительных сил. Действительно, с одной стороны, текст неоднороден: в нем разрабатываются разные сюжетные линии, перекрещиваются темы, меняются точки зрения, вводятся разностильные средства — текст разрыхляется, доминируют силы центробежные. С другой стороны, все это подчинено выполнению единой глобальной задачи: рассыпанные по тексту разные отрезки объединяются одной темой и/или одним персонажем, одним пространственно-временным континуумом, т. е. активно включаются силы центростремительные. Наличие этих двух противоположно направленных сил объясняется онтологически присущим тексту несоответствием между его развертыванием, которое носит линейный характер, и отражаемой действительностью, которая многомерна. Описать одновременно происходящие действия можно только, последовательно переходя от одного к другому: автор вроде бы бросает одно и начинает другое, используя привычные сигналы одновременности «а в это время...», «а между тем...» и т. п.

Основной центростремительной силой, которая в наибольшей степени ответственна за связность художественного текста, является последовательное сюжетное развитие. Диффузность сюжета, отражающаяся в рыхлости структуры, наоборот, способствует активизации центробежных сил. Основным средством их подавления и обеспечения когезии является повтор. Неслучайно модернистская проза XX века, в которой хаотичность художественной структуры носит мировоззренчески целенаправленный характер и призвана отразить хаос бытия, изобилует уточняющими повторами. Не продвигая повествование вперед, они не дают ему рассыпаться, возвращая читателя к предметному стержню изложения.

Неразрывное единство центробежных и центростремительных сил наиболее ярко проявляется в текстовых **категориях проспекции и ретроспекции**, т. е. в катафорической, движущейся вперед, или анафорической, возвращающейся назад, направленности развития событий сюжета. Как правило, художественный мир отражает поступательный ход развития мира реального, т. е. можно говорить о преобладании катафорической организации сюжета. Нередко имеет место и проспекция в узком смысле — предвосхищение будущих событий, забегание вперед (flash-forward) и ретроспекция — возвращение к событиям, состоявшимся в прошлом (flash-back). И одно, и другое нарушают пространственно-временной континуум, разрывают непосредственные содержательные связи двух контактных высказываний. Но при этом, благодаря очень круплезна выдержанной когезии, в текст органично интегрируется фрагмент, образующий формально-содержательный мост с предыдущим или последующим изложением. Вот, например,

конец разговора Лосева и Тани из романа Д. Гранина «Картина»: «Я помогу вам, вот увидите, это справедливое дело, с ним можно пойти куда угодно!» *Потом он вспомнит* ее слова, но тогда не обратил на них внимания, что она могла, эта пигалица? Еще пример, из романа Р. П. Уоррена «Пещера»: "He strode into the living room feeling very brisk and competent. He could not know, of course, that when Louise did get home he *would be out* cold on the divan".

Главным сигналом предвосхищающей проспекции (что мы наблюдаем в обоих примерах) является смена грамматического времени — перевод его в форму будущего. Дополнительно используются лексические указатели типа «потом», «не раз еще», "it will be not once that", "much later" и т. д.

В связи с тем что в проспекцию попадает информация, которая будет подробно изложена в последующих частях текста, проспективные фрагменты обычно невелики по объему, и возвращение в прерванный континуум не представляет для читателя особых сложностей. Нередко проспекция вообще не содержит сведений о дальнейшем развитии действия и выступает в качестве индикатора внимания читателя, направляя и подогревая его интерес. Фразы типа «Если бы он знал, что с ним произойдет за это время...», «Если бы он знал, что ожидает его в этом лесу (доме, поле, кабинете...)» были широко распространены в прозе прошлого века и весьма популярны в разных жанрах современной массовой литературы.

Ретроспекция, в отличие от проспекции, может надолго увести действие из сюжетного настоящего времени. Есть немало произведений, в которых сюжетное настоящее время служит лишь рамкой для рассказа-воспоминания. Например, Тургенев на второй странице романа «Вешние воды», введя героя, прямо говорит: «Вот что он вспомнил:». И хотя двоеточие предполагает продолжение предположения, за фразой помещается номер главы — I — и далее, до главы 43-й разворачивается сюжет повести, а глава 43-я открывается словами «Вот что припомнил Дмитрий Санин, когда в тишине кабинета...». Несколько остающихся до конца произведения страниц, возвращающих нас в сюжетное настоящее, — это, по сути дела, эпилог к истории Джеммы и Санина, дописанный через 30 лет после ее завершения.

Без ретроспекции не обходится практически ни один художественный текст. Ее формы и протяженность меняются, но сигналы введения (слова, входящие в тематическую группу «память, воспоминание»; грамматическое время Past Perfect; наречия места и времени «тогда», «там» и т. д.) и функции сохраняются.

Разнонаправленные во временном и смысловом отношениях, и проспекция и ретроспекция имеют и общие характеристики. Обе категории связаны с частичным смысловым повтором: сначала информация предстает в свернутом виде, затем она разворачивается; обе выполняют функцию восполнения настоящего и, разрывая его единство, одновременно организуют его скрепу с про-

шлым или будущим, обе способствуют созданию многомерности основных содержательных универсалий текста — Человека, Времени, Пространства.

Еще со времен К. Бюлера каждая коммуникативная единица рассматривается в треугольнике «Я — сейчас — здесь», т. е. она существует при наличии трех координат: субъекта сообщения, времени и места. Художественный текст, являющийся коммуникативной единицей и отвечающий на вопросы «кто? где? когда?», располагает творимую художником действительность в этой же системе координат. Обязательность их наличия в каждом тексте и делает их универсальными содержательными категориями текста.

Возглавляет эту систему, конечно, Человек — герой, персонаж. Всё, что и как делается в тексте, осуществляется для возможно более полной характеристики Человека. Ему посвящены и с ним неразрывно связаны и Время, и Пространство, которые нередко так взаимопереплетены, что их невозможно разделить. Такое тесное локально-темпоральное единство называется **хронотопом**. С хронотопом мы постоянно сталкиваемся в повседневной речи. Например, часто употребляют хронотопы: «От моего дома до института (пространство) — 20 минут хода (время)», «От Киева до Москвы поездом всего 10 часов». Распространен хронотоп и в художественной речи. Можно вспомнить замечательное пейзажное описание (т. е. описание пространства) из поэмы А. С. Пушкина «Полтава», которое вводится показывающим время словом «ночь»: «Тиха украинская ночь, прозрачно небо, звезды блещут...»; или первую страницу повести Г. Джеймса «Дейзи Миллер», где подробно описывается место действия, швейцарский курорт Vevey, тоже с включением временного сигнала: "At a little town of Vevey, in Switzerland... the shore of the lake... hotels... at that time..."

Выражение времени в художественном тексте характеризуется интересными закономерностями: развернутая система английских грамматических времен разрешает уменьшить количество лексических темпоральных маркеров. Указание на собственное время действия обычно занимает в тексте минимальный объем: At noon... In summer... . Подробные описания времени, которые начинаются темпоральным сигналом, сразу переходят в описание природы, действия, человека. Вспомним, например, интерлюдия Дж. Голсуорси «Последнее лето Форсайта», где указатель времени «лето» служит лишь темпоральной рамкой, включающей мысли, поступки, разговоры героев. Художественное время отдельно от находящегося в нем субъекта не существует. Описание времени — это всегда описание человека во времени. Неслучайно нам так трудно установить для себя «объективное» течение времени. Эта форма существования материи в наибольшей степени подвержена индивидуальным смещениям при восприятии. Для персонажа, так же как для реально существующего лица, ход времени неравномерен: оно то стремительно летит, то утомительно тянется.

Неравномерно течет описанное автором время и для читателя.

Его восприятие не определяется авторским указанием типа «Прошло два года» или «время летело быстро», но определяется плотностью следующих друг за другом событий. Героям романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» отведено всего 70 часов жизни в произведении, но в эти трие суток вмещается больше событий, чем во все долгие годы, прожитые Ильей Ильичом Обломовым, героем романа И. А. Гончарова, или Бэббитом у С. Льюиса.

Фрагменты текста, в которых на единицу времени приходится много событий, мы воспринимаем как динамические, и наоборот. Иными словами, время присутствует в тексте постоянно, оно воспринимается и персонажами внутри своей художественной действительности, и читателями, внешними по отношению к ней, *не рег се*, само по себе, а только через находящегося и действующего в нем героя. Феномену времени в его отношении к бытию, к личности, к художественному произведению посвящено немало филологических, психологических, лингвистических исследований¹.

Пространство в его художественном отражении, в отличие от времени, более самостоятельно. Описание места — интерьера, ландшафта — нередко составляет относительно автономный фрагмент текста. Достаточно, например, вспомнить отрывок из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» «Чуден Днепр...». Но и пространство в художественном произведении несвободно от присутствия целого века. Более того, пейзаж отражает его настроение; интерьер — его привычки и вкусы, т. е. место, так же как и время, несет информацию о персонаже. Эта подчиненность всего изложения задаче характеристики субъекта создает абсолютную антропоцентричность, «человеконаправленность» художественного текста, в центре которого стоит человек. Таким образом, **антропоцентричность** и **локально-темпоральная отнесенность** являются обязательными категориями художественного текста.

Каким бы ни был конкретный характер линейно развивающейся содержательно-фактуальной информации, автор всегда подчиняет ее выражению главной идеи произведения, для воплощения которой оно и существует. Сформулированная идея произведения является его **концептом**. Применительно к художественной речи можно сказать, что есть произведение без сюжета, без легко вычленимой темы, но произведений без концепта нет. Претворение социально-общественной, нравственной, эстетической идеи — концепта — художественными средствами наличие концепта — **концептуальность** художественного текста — можно считать его основополагающей категорией. И весь процесс интерпретации, по сути дела, сводится к скрупулезным поискам средств выражения концепта, концентрирующего в себе результаты авторского освоения

¹ См., например, фундаментальное исследование З. Я. Тураевой «Категория времени. Времена грамматическое и время художественное». — М., 1979.

действительности и пропагандирование их читателю. Концепт произведения формируется постепенно. Все, что вводится в текст и функционирует в нем, в том числе и рассмотренные выше средства актуализации, и текстовые категории, — все служит одной цели: формированию концепта.

Обязательным наличием концепта объясняется расщепление информационного потока художественного произведения на несколько пластов. Первый, составляющий материальную основу сообщения, развивается линейно и разворачивает содержание произведения. И. Р. Гальперин предложил для его обозначения очень удачный термин, уже упоминавшийся выше, — **содержательно-фактуальная информация** (СФИ). Все средства, оформляющие СФИ, доступны открытому наблюдению и восприятию. В связи с этим неискушенный читатель нередко ограничивается снятием только данного информационного пласта, лежащего на поверхности, что обедняет и искажает интерпретацию произведения. Ибо при всей своей развернутости и наглядности, при том, что именно здесь сконцентрировано развитие сюжета и, соответственно, внимание читателя, СФИ — не цель, а средство, средство формирования глубинного пласта — **концептуальной информации** (СКИ). Свертывание СФИ приведет к формулировке темы произведения, свертывание СКИ — его идеи. Можно сказать, что СФИ отвечает на вопрос «что происходит в произведении?», а СКИ — на вопрос «зачем, для чего оно происходит?».

СКИ развивается постепенно и неритмично. Одни фрагменты текста дают для ее формирования больше, являются концептуально важными, СКИ здесь может выходить на поверхность, например в виде открытых деклараций автора (вспомним Л. Н. Толстого, Н. Г. Чернышевского, Ф. М. Достоевского, Ч. Дикенса, В. Теккерея, Т. Драйзера); другие, напротив, выступают в качестве многостраничной иллюстрации к одному из положений автора. Выявляются, следовательно, разные способы взаимодействия СФИ и СКИ и разная степень эксплицированного выражения последней. В связи со способом представления информации в художественном произведении выделяется третий информативный пласт — имплицитный, подтекстовый (СПИ). Он существует в тексте, как подводное течение, сообщающее произведению глубину и дополнительную значимость. СПИ редко, но обязательно выходит на поверхность и включает в СФИ свои сигналы. Нередко они имеют большее значение для формирования концепта, чем эксплицированное линейное изложение.

Например, СФИ рассказа Э. Хемингуэя "Cat in the Rain" — дождливый день на итальянском курорте. Молодая американка увидела в окно гостиничной комнаты кошку, съевшуюся под столиком, по которому барабанит дождь, но выйдя за ней, ее не обнаруживает. Хозяин отеля, узнав о ее желании, присылает ей кошку с горничной. Основная информация об отношениях между молодоженами, об их настроении, об отсутствии духовной близости

передается в виде СПИ. И линейный, эксплицитный, и подтекстовый информационный потоки направлены на формирование СКИ, которая выделяет заземленность, полное отсутствие взаимопонимания, одиночество и духовную разобщенность двух людей одного возраста, одной национальной и социальной принадлежности, связанных узами законного брака¹.

Исходя из изложенного, можно констатировать, что **информативность**, являющаяся текстовой категорией, в применении к художественному тексту должна быть обозначена как категория гетерогенной многоканальной и формативности, которая, несмотря на свою неоднородность, имеет единую направленность на раскрытие концепта произведения.

Эта подчиненность локальных и глобальных, микро- и макро-средств и функций выполнению единой задачи обеспечивает их тесную взаимосвязь и взаимодействие — их **системность**, которая тоже является категориальным признаком художественного текста. «Из песни слова не выкинешь», — гласит народная мудрость, и выражение это полностью соответствует ситуации с любым литературным произведением. В нем нет (во всяком случае, не должно быть) ничего лишнего и случайного. Афористичным стал совет Чехова: если в первом акте на стене висит ружье, в конце пьесы оно должно выстрелить, т. е. ни один из элементов художественной структуры не существует сам по себе и сам для себя. Каждый включен в общую единую систему, которая создается и действует для выполнения общей единой цели. Особенностью этой системы является ее закрытый характер. В отличие от системы языка, единицы которой находятся в постоянном движении на пути от возникновения к исчезновению, которая постоянно пополняется новыми и утрачивает исчерпавшие себя элементы, система художественного текста жестко ограничена во времени и пространстве. Ни одна из ее составляющих не подложит дальнейшему развитию, изъятию или замене. Наличие нескольких черновых вариантов одного произведения не означает открытости системы или существования между ними вариантов/инвариантных отношений, но свидетельствует о сложном пути становления того единственного текста, который будет окончательным, каноническим².

Возможность нескольких интерпретаций одного текста, явное изменение их с течением времени не противоречит положению о закрытости художественной системы. Принципиальная возможность множественных трактовок свидетельствует об открытом, динамическом, развивающемся характере восприятия текста

¹ Подробную интерпретацию рассказа см.: **Кухаренко В. А.** Практикум по интерпретации текста. — М., 1987.

² Не случайно из общей филологии выделялась самостоятельная область — текстология, которая исследует предварительные авторские подходы к тексту, раскрывает процесс творческой деятельности, тогда как финальный текст, представляющий его результат, находится в центре внимания других дисциплин — интерпретации текста, поэтики, стилистики индивидуально-художественной речи.

и зависит не от адресанта и сообщения — неизменных звеньев коммуникативного акта передачи-приема художественной информации, но от адресата — его единственного переменного фактора, т. е. от личности читателя и социума, к которому он принадлежит. Иными словами, закрытость текстовой системы целиком обусловлена авторской интенцией и связана с завершением процесса порождения текста.

Положение о закрытости текстовой системы хорошо согласуется с **категорией целостности (завершенности)**, обязательно присущей целому тексту. Целостность (завершенность, закрытость системы) является конституирующим признаком любого текста, отличающим последний от не-текста. Такие рассмотренные выше категории текста, как членимость и связность, перспекция и ретроспекция, информативность, наличие координатной (видоременной) сетки, можно обнаружить, пусть в несколько ином виде, и на предыдущем — синтаксическом уровне. Целостность, как и концептуальность, свойственна только завершенному тексту. Интенционный, полностью зависящий от автора характер завершенности текста сообщает ей модальную и прагматическую направленность. Здесь автор на самом деле выступает как единоличный хозяин положения — «где считаю нужным, там ставлю финальную точку», что в свою очередь означает, что концепт сформирован, дорога к его пониманию указана, сообщение завершено, система закрыта.

Модальность — обязательная категория художественного текста. Так же как не существует текста стилистически нейтрального, не существует текста, лишенного модальности. Она онтологически присуща тексту, ибо он является результатом субъективного авторского осмысления действительности и, естественно, отражает не просто мир, но мир, увиденный глазами автора. Каждый из нас строит свою картину окружающего избирательно. Никто не в состоянии охватить все признаки всех предметов и явлений, и каждый отбирает из этого бесконечного множества свои признаки, соответствующие своему мироощущению. Следовательно, модальность текста проявляется не только и не столько в наличии специальных модальных и оценочных слов (что само по себе тоже очень важно для выявления направления авторской модальности), сколько в отборе характеристик, репрезентирующих представленные в тексте объекты, и в отборе самих объектов повествования, репрезентирующих окружающий художника мир. Модальность текста начинается, если так можно сказать, еще до создания текста: с первого акта авторского выбора — выбора темы и проблемы произведения. Наряду с концептуальностью она обуславливает все этапы создания художественной действительности произведения, все ступени отбора экстралингвистического и лингвистического материала, включаемого в произведение.

С модальностью и концептуальностью текста очень близко соприкасается и взаимодействует его **прагматическая направленность** — побуждение к ответной реакции читателя. Все тексты всех

жанров и функциональных стилей рассчитаны на ответное действие адресата, на **перлокутивный** (наступающий после **иллокуции** — речевого акта) эффект. Это ответное действие может быть внешне выраженным поступком, ответным речевым действием или вербально не выраженным «действием души», по выражению А. П. Чехова, т. е. изменением в мыслях, чувствах, воззрениях. Художественная литература нацелена прежде всего на это последнее, и прагматическая направленность текста проявляется через такую организацию всех элементов текстовой системы, которая оптимально, наилучшим образом обеспечивает привлечение читателя на сторону автора, убеждает его в справедливости авторского концепта.

Прагматическая направленность текста может проявляться откровенно, эксплицитно, когда автор открыто приглашает читателя следовать за ходом своих рассуждений. «Dear reader» — неоднократно обращаются к читателю Дж. Свифт и Д. Дефо, и даже наш современник Джон Фаулз активно убеждает читателя в своей правоте: «I would have you share my own sense» (The French Lieutenant's Woman).

Чаще, однако, авторская прагматическая установка реализуется не через специальное выражение вовлечение читателя в систему своих доказательств, а через актуализацию тех элементов художественной структуры, которые смогут оказать наибольшее воздействие на читателя, активизировать его интеллектуальные и эмоциональные реакции, направив их по нужному для автора пути.

Все, что было сказано выше, коснулось тех категорий текста, которые наиболее часто попадают в поле зрения интерпретатора, так как именно они в первую очередь связаны с происходящими в художественном тексте семантическими сдвигами и информацией онто-эстетическими приращениями, вызванными актуализацией языковых единиц разных уровней. Всего их было названо двенадцать. Их количество и состав не всегда совпадают в разных исследованиях. Это объясняется как разносторонностью, многофункциональностью (а также сравнительно малой изученностью) объекта исследования — текста, так и разными конечными целями его изучения, в связи с которыми высвечиваются и рассматриваются не все, а лишь определенные свойства и качества объекта. Общим для всех и важным является то, что текст признается коммуникативной единицей высшего иерархического уровня, что позволяет вписать его в общую схему языковой структуры, соответственно дополнив последнюю уровнем текста. Рассмотрим это положение более подробно.

§ 2. Парадигматика и синтагматика художественного текста

По определению Э. Бенвениста, данному в 1962 г. на IX Международном конгрессе лингвистов, «любая языковая единица воспринимается как таковая, только если ее можно идентифицировать

в составе единицы более высокого уровня»¹, т. е. текст может претендовать на статус единицы языка, если он входит в состав более крупного образования в качестве элемента. Помимо этого, он должен моделироваться, т. е. аналогично единицам предыдущих языковых уровней, множество конкретных текстов должно сводиться к какой-то абстрактной модели. Она же будет служить основанием для порождения новых конкретных текстов, подобно тому, как одна модель $S + P + O$ (где S — субъект, P — предикат, O — объект) дает бесконечное количество предложений, имеющих субъектно-предикатную пару и прямое дополнение.

Начнем с возможности моделирования текста.

Представьте себе невероятное: составлена модель «Воскресения» или «Американской трагедии». Что может она породить кроме «Воскресения» и «Американской трагедии»? Ничего. Потому что каждый художественный текст уникален, как и каждое произведение искусства.

Однако делать вывод о принципиальной невозможности создания модели текста не следует, ибо понятие текста не сводится к тексту художественному. Есть такие типы текстов, которые подаются моделированию. Пионером в этой области исследований был известный русский ученый В. Я. Пропп, который в 1928 г. опубликовал две взаимодополняющие работы по грамматике жанра: «Морфология сказки» и «Трансформация волшебной сказки». Он, в частности, пишет: «Можно наблюдать, что персонажи волшебных сказок, как бы они ни были разнообразны по своему облику, возрасту, полу, роду занятий, по своей номенклатуре и прочим статическим, атрибутивным признакам, — делают по ходу действия одно и то же. Этим определяется отношение величин постоянных к величинам переменным. Функции действующих лиц представляют собой величины постоянные, все остальное может меняться. Пример.

1. Царь посылает Ивана за царевной. Иван отправляется.
2. Царь » Ивана » диковинкой. Иван »
3. Сестра » брата » лекарством. Брат »
4. Мачеха » падчерицу » огнем. Падчерица »
5. Кузнец » батрака » коровой. Батрак » и т. д.»².

На основании проведенного структурного анализа Пропп выделяет 31 функцию (действие) и 150 статических элементов (субъекты и объекты действия), в комбинации которых вписывается практически любая сказка.

Многочисленные примеры моделируемых текстов дают официально-деловой и научный стили: заявление, рапорт, рецензия пишется по определенному шаблону, в котором есть инвариантные

¹ Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа // Новое в лингвистике. — М., 1965. — С. 438—439.

² Пропп В. Я. Трансформация волшебной сказки // Поэтика. IV. — Л., 1928. — С. 38.

и вариантыные составляющие. В начале 70-х годов С. И. Гиндин предложил классифицировать все тексты по трем типам моделируемости:

- 1) жесткие — в которых клишированы и форма, и содержание. Сюда относятся, например, патенты, заявления, ряд юридических документов, аннотации статей и некоторые другие;
- 2) узловые — в которых регламентирован характер компонентов композиционной схемы, отчасти их последовательность. Это такие научные тексты, как диссертации, рецензии; газетные тексты — комментарий, спортивный репортаж;
- 3) свободные, т. е. не моделируемые: художественная литература, публицистика.

Следовательно, нерелевантное для художественного текста понятие моделируемости приложимо к текстам иных типов, т. е. оно не отвергается как характеристика текста вообще.

Вторым важным обстоятельством для правомерности выделения текстового уровня является способность / неспособность текста служить компонентом более крупного образования. На первый взгляд, неверна сама идея уравнивания текста, авторемантинного, завершенного, целостного, системно закрытого, с компонентом — несамостоятельной сущностью, обретающей значимость лишь в составе целого. Но это только на первый взгляд. Что собой представляют «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Человеческая комедия» О. Бальзака как не объединения целых текстов, связанных между собой целым рядом признаков, но сохраняющих при этом возможность автономного функционирования?

Многопризнаковость текста позволяет предположить возможность его включения не в одну, а в несколько крупных общностей, в каждую по своему специфическому признаку — классификационному основанию.

Аналогично тому, как отдельные признаки ряда лексических единиц позволяют формировать их различные парадигматические объединения, в совокупностях текстов также обнаруживаются общие формальные и содержательные компоненты, дающие основание для парадигматического объединения целых текстов¹, т. е. для образования **текстовых парадигм**.

В зависимости от состава общих признаков можно говорить по крайней мере, о трех парадигмах, в которые входит каждый

¹ Аналогично с лексической парадигматикой можно продолжить, указав на формоизменяемые парадигмы текстов, в которых (как, например, в падежном словосочинении) сохраняется основное смысловое содержание при варьировании формы. Ср.: исходный художественный текст, его инсценизация, сокращенный вариант (журнальный, digest), перевод. Или: исходный научный текст, его аннотация, резюме, тезисы, реферат, обзор. Состав подобных парадигм для текстов разной функционально-стилистической принадлежности неоднороден и может служить еще одним параметром различия функциональных стилей.

художественный текст: **жанровой, функционально-стилевой, индивидуально-авторской**.

Рассматриваемый как член парадигмы, целый текст теряет свой статус единицы высшего иерархического уровня, ибо включается в качестве составной части в понятие более высокого порядка — жанр, функциональный или индивидуально-художественный стиль.

Жанровое обозначение произведения является его текстовым маркером, который помещается до первого абзаца, в предтексте. Жанр обуславливает структурные особенности произведения, в определенной мере влияет на его объем, косвенно отражается в его языковой субстанции. Мы свободно оперируем выражением «законы жанра», и даже не очень искушенный читатель представляет себе, что помета «приключенческая повесть» влечет за собой что-то совершенно не похожее на «роман в стихах». В подавляющем большинстве случаев так называемый средний читатель вообще не обращает внимания на указание жанра произведения. Автор же, наоборот, очень внимательно относится к жанровой рубрикации своего произведения и стремится в предисловии, в статье, в комментарии объяснить свой выбор.

Л. Толстой, например, резко возражал против определения «Войны и мира» привычными жанровыми мерками. В специальной этому статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» он писал: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, если бы оно было умышленно и если бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести¹. Действительно, почему «Медный всадник» — петербургская повесть, а «Евгений Онегин» — роман в стихах? Почему «Мертвые души» и «Пигмалион» по определению своих авторов — поэмы? Л. Н. Толстой в своей статье назвал «Войну и мир» книгой,

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. 16. — С. 7.

В процессе работы над «Войной и миром» Толстой писал А. А. Фету: «Настоящее мое письмо к Вам это мой роман, которого я очень много написал. Как какой-то француз сказал: une composition est une lettre, qu'on écrit à tous ses amis inconnus (Сочинение — это письмо, обращенное ко всем нашим неизвестным друзьям)». См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. 61. — С. 138.

А. Твардовский так же обозначил «Василия Теркина» (на титульном листе позицию жанрового обозначения занимает определение «Книга про бойца/Без начала, без конца»), Дж. Апдайк — «Бежа» (Bech: A Book).

Авторам постоянно не хватает существующих жанровых рубрик и они их уточняют. Например, К. Симонов разграничивал «роман-судьбу» и «роман-событие»; Гр. Грин — «роман-развлечение» и «серьезный роман» ("entertainment" vs "serious"). Известны описательные жанровые определения типа: «повествование в рассказах» (В. Астафьев. Царь-рыба), «роман в новеллах» (А. Гончар. Тронка), «роман в письмах» (В. Королич. Лицо ненависти), «диалог без антракта» (Л. Зорин. Пропаший сюжет), «небеллетристическая беллетристика» (non-fiction fiction — Т. Сапота. In Cold Blood; N. Mailer. The Executioner's Song) и уточненные жанровые определения типа: «роман-мечта» (А. Казанцев. Купол надежды), роман-сказка (Ан. Ким. Белка; В. Каверин. Верюлюк). Но этого тоже мало, и автор раскрывает свои затруднения читателю: «Затрудняюсь определить ее жанр точнее, чем встречаю в литературе» (Л. Лакшин. Вторая встреча). Или: «Умоляю читателей не воспринимать мою работу как мемуары. Это свободный полет моей фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся в моей памяти. Магический кристалл памяти более подходит для того жанра, который я выбрал, даже — могу сказать — изобрел. Не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминания, не мемуары, не лирический дневник... Но что же? Не знаю!» (В. Катаев. Алмазный мой венец). Или: "Oddly enough, it was the mystery form that seemed most difficult to amalgamate with science-fiction. But I wrote a science-fiction-mystery novel called "The Caves of Steel" and I even wrote a sequel called "The Naked Sun" just to show that the first book wasn't an accident" (I. Azimov. Mysteries).

Что же дает произведению жанровое определение, из-за чего автор столь настойчиво и мучительно ищет его правильную формулировку? Приведем еще одну цитату: «Роман «Дерево в центре Кабула» повлек за собой серию подобных, быстро написанных романов (их условно можно назвать геополитическими или военно-политическими): «В островах охотник» (кампучийская хроника), «Африканист» (мозамбикская хроника), «И вот приходит ветер» (никарагуанская хроника). Четыре военные хроники, четыре романа-зонда, романа-репортажа. Однотипность этих работ была осознанной, продуманной. Это были романы одной серии, как бы ваяют одной серии самолеты, спутники — «Венера-1», «Венера-2», «Венера-3»... Пусть их конструкция одинакова, но они несут на землю совершенно разный груз — в этом и была их миссия¹.

¹ Проханов А. Формулы, гипотезы // Лит. газета. — 1985. — № 45. — С. 6.

Упомянутая А. Прохановым одинаковость конструкции делает ее узнаваемой для читателя. Получая жанровый сигнал до знания с произведением, читатель сужает рамки неизвестности и распылчатости ожидания, у него появляется ориентир, направляющий это ожидание в определенную сторону. Таким направляющим началом жанр естественно и в первую очередь обладает для автора, который строит произведение, исходя из жанровых требований, закрепившихся в литературной практике.

Сам термин «жанр» определяется по-разному: как кодифицированная организационная форма использования языка, как функционально-структурный тип воплощения темы, как обобщенная модель типового текста, как стандартизованный тип отбора и организации внеязыковых фактов и языковых средств и т. д. Различаясь в частности, все эти определения подчеркивают закреплённость, кодифицированность, стандартность жанровых рамок. Следовательно, указание жанровой принадлежности сразу определяет новый незнакомый (читателю) объект в знакомом множестве. Общность ряда композиционно-языковых характеристик и позволяет рассматривать жанр как парадигму текстов, а каждый отдельный текст соответствующего жанра как составляющую этой парадигмы.

Функционально-стилевая парадигма объединяет тексты по их функциональной принадлежности, которая отражает ограничения, накладываемые на формирование текста ситуацией общения. В применении к лексике ситуация общения выступает в качестве референтной области, позволяющей выделить и отграничить от прочих стилистическое значение. Именно наличие собственной референтной сферы дает основания выделять стилистическое значение как самостоятельный тип значения. Ситуация общения в применении к тексту является основанием для использования в нем определенных языковых средств, что в свою очередь обуславливает его коммуникативно-стилевой характер, т. е. маркирует как принадлежащий к ограниченному множеству однопорядковых объектов. Поскольку каждый текст является продуктом какой-либо коммуникативной ситуации, а последняя отражена в составе и организации составляющих его языковых средств, вносительных текстов не существует. Следовательно, каждый текст включается в одну из функционально-стилевых парадигм, выделяемых на основании общности функционально-коммуникативного признака.

Поскольку жанровое расслоение происходит в рамках одного функционального стиля, принадлежность текста к функционально-стилевой парадигме определяется на основании признаков более широкого спектра действия. И наоборот, принадлежность к жанровой парадигме манифестируется признаками более узкого охвата. Первые располагаются преимущественно (но не исключительно) на лексическом уровне, вторые — на композиционном.

Индивидуально-авторская парадигма объединяет все произведения одного автора. Интегрирующим признаком — своего рода архисемой — этой текстовой парадигмы является творческий метод автора, реализуемый в структуре его произведений. С. Захаров пишет: «Самый большой интерес представляет писать разные вещи. Но это не исключает того, что потом внимательному читателю мои рассказы, романы, повести, эссе покажутся более или менее одной книгой. Возможен даже парадокс: чем больше я сам буду ощущать разницу между своими книгами, тем больше схожести найдет в них вдумчивый читатель: в разных по сюжету и жанру вещах он скорее уловит общее, меня удивит!» Иными словами, читатель обнаружит те свойства произведений, которые несут повторяющийся характер. Повторяется то, что представляет для автора особую значимость в раскрытии его мироощущения, начиная от подхода к явлениям окружающей действительности и кончая языковыми средствами их воплощения.

Само понятие индивидуально-художественного стиля получает право на существование именно в связи с этой разноуровневой повторяемостью, создающей общность разных произведений одного автора. Рассматривая все творческое наследие писателя как некое единство, мы отвлекаемся от конкретных произведений и указываем на то повторяющееся общее, что обнаруживается во всех. Так, мы утверждаем, вслед за скрупулезными исследователями, что Достоевскому присущ полифонизм, Стендалю — анализизм, Фолкнеру углубленный психологизм. Развитие этих обобщающих положений выявляет объединяющие признаки более конкретного характера. Например, Дж. Голсуорси в статье «Силуэты шести писателей» пишет: «Толстой пользуется собирательным методом: он дает бесконечное количество явлений и живых писных деталей. В противоположность Тургеневу, который полагается больше на отбор фактов и расположение материала, на настроение и поэтическое равновесие, Толстой заполняет все промежутки, ничего не оставляя воображению читателя, и делает это с такой силой и свежестью, что неизбежно увлекает его». В работах разных авторов отмечается поэтичность и подробная разработанность тургеневского пейзажа и портрета, частая смена пространственно-временного континуума Курта Воннегута, лаконичность повествования и диалогическое мастерство Хемингуэя и т. д. Очень многие исследователи особенно подробно останавливаются на специфике авторского словаря.

Авторский словарь, который составляется на основании всех текстов, принадлежащих данному автору, тоже служит доказательством существования индивидуально-стилевой парадигмы, ибо все тексты одной принадлежности рассматриваются здесь как единое множество. В настоящее время и у нас в стране и за рубежом завершено и находится в работе немало авторских словарей. Они помогают определить количественный и качественный состав всего того, что представляет собой лексический уровень инди-

видуально-стилевой парадигмы. Например, Институтом русского языка АН СССР на основании полного 55-томного собрания сочинений В. И. Ленина составлена картотека, включающая 2,5 миллиона словоупотреблений, дающих более 37 тысяч словарных единиц. 42 % из них были употреблены всего один или два раза, что свидетельствует о колоссальном разнообразии и богатстве ленинского языка. В Ленинградском университете завершается составление индивидуальнo-авторского словаря М. Горького, давно изданы словари Пушкина, Шекспира, Данте, Чосера, Джойса и другие.

Многие авторские словари включают и частотные списки. Эти последние помогают выявить слова, особенно часто употребляемые автором, обнаруживаемые во всех его произведениях вне зависимости от их жанровой принадлежности и тематической обусловленности. Такие слова-фавориты, переходя из одного произведения в другое, образуют собственной семантической структурой, несущей очень большой заряд индивидуальнo-ассоциативных значений. Например, Вл. Луговской так объясняет появление слова «ветер» более чем в половине своих стихов: «Октябрь повернул и перевернул все мои мысли, заставил почти задохнуться ветром времени, и с тех пор слово «ветер» в моих стихах стало для меня синонимом революции, вечного движения вперед, неуспокоенности, бодрой и радостной силы»¹.

В разное время и разными исследователями отмечались слова-фавориты, обнаруживаемые во всех или в подавляющем большинстве произведений одного автора, выступающие их объединяющим признаком на лексическом уровне. Это, например, «страшный» у Н. Гоголя, «пронзительно» у А. Толстого, «круг» у А. Блока, «скука» у М. Горького, «черный» у А. Грина, «душа» у А. Вознесенского, «dark, hoggor» у Э. По, «smooth, wau, wogk» у Э. Хемингуэя, «dark» у Дж. Хюкса, «pale, grey» у Дж. Голсуорси и т. д. Выявляя особенности лексики М. Ю. Лермонтова и современных ему поэтов, специалисты норвежского университета в Осло установили, что для Лермонтова характерны «мука, мрачный, напрасный, любить, писать»; для Баратынского — «ум, блистать»; для Тютчева — «литься, живой, светлый».

Слово-фаворит становится меткой, идентификатором индивидуального стиля автора. Оно не обязательно попадет в высокочастотную зону словаря отдельного произведения, но оно обязательно наличествует в словаре и занимает в нем позицию выше нормативной. Как уже говорилось, употребление слова-фаворита

во множественных и существенно различающихся между собой контекстах способствует образованию его собственной семантической структуры, более или менее отличной от той, что зафиксирована в общенациональном словаре, и за пределами индивидуальнo-стилевой парадигмы текстов не реализуемой. Например, слово-фаворит Хемингуэя «smooth» в его произведениях приобретает статус всеобъемлющей положительной оценки, которая, к тому же, свидетельствует о наступлении мимолетного ощущения гармонии, на короткий миг посещающей героя в связи с каким-нибудь из объектов его окружения. Это — «smooth beach», «smooth snow», «smooth water», «smooth road», «smooth skin», «smooth horns» и т. д. Пристрастие автора к слову приводит к неожиданным сочетаниям и, соответственно, новым контекстуальным значениям: «The river was smoothly fast»; «The waves broke smoothly»; «the smooth of the slop». В книге А. Берджеса о Хемингуэе приводится фотография первой страницы рукописи «По ком звонит колокол»: «The stream showed clear and lovely looking in the glasses...» Слово «lovely» зачеркнуто и над ним стоит «smooth».

Аналогичные общие признаки, свидетельствующие об общности текстов, входящих в индивидуальнo-стилевую парадигму, имеют место и на других уровнях их языковой структуры. Выше упоминалось свойственное Ю. Бондареву увеличение перечислительного ряда, характерный для Ч. Дикенса полисиндетон, использование В. Маяковским окказиональных сочетаний морфем. Все эти и прочие константы индивидуального стиля, благодаря регулярности своего появления в текстах одного автора, могут использоваться при атрибуции текстов, авторство которых неизвестно или сомнительно.

Индивидуальнo-авторская парадигма представляет особый интерес еще и потому, что в ней с наибольшей очевидностью проявляется организующая роль концепта. Дело в том, что концепт есть одно из выражений крайне обобщенной истины, которая по своей гносеологической природе никогда не исчерпывается до конца. В этом смысле можно говорить об универсальной не-финитности концепта, его неисчерпаемости, возможности представления новых аргументов для его доказательства или осещения новых его сторон, что создает основу синтагматических связей завершенных текстов в проблемно-тематическом единстве, которые получили названия цикла, трилогии, эпопеи, сюиты. Объясняя распространность циклов лирических стихотворений, В. Г. Белинский писал: «Отдельное произведение не может обнять целости жизни, ибо субъект в один и тот же миг не может быть всем».

Линейность словесных синтагматических связей в художественной речи имеет двунаправленный характер. С одной стороны, попавшая в определенное синтагматическое окружение, языковая единица нормально реализует лишь одну из присущих ей в словаре формально-содержательных возможностей, лишаясь права

¹ Ср. также: «Слово „вдур“ в чеховских рассказах, кроме своего основного лексического значения, приобретает дополнительное, выражая не только внезапность желания или мысли, но и невозможность что-либо сделать, изменить». См.: Цилевич Л. И. Кульминация в сюжете чеховского рассказа // Сюжет и композиция литературных произведений. — Воронеж, 1981 — С. 97.

использовать в этом же ряду остальные. С другой стороны, это же синтагматическое окружение провоцирует появление семантических осложнений и приращений, не свойственных изолированной единице в системе.

Синтагматические связи целых текстов имеют иной характер, что связано со спецификой текста как самодостаточной автономной коммуникативной единицы высшего порядка. Словесный ряд разрушает целостность семантической структуры входящих в него слов. Трилогия (цикл, эпопея) сохраняет целостность входящих в нее текстов, в связи с чем сама может быть обозначена как образование вторичное, состоящее в иерархических (а не включающих) отношениях со своими компонентами.

Текстовая синтагматика отличается и спецификой пространственно-временных характеристик. Линейность процесса речеобразования изоморфно фиксируется в его результатах. Линейность синтагматической цели текстов как результат их организации в трилогию (эпопею, цикл) может не соответствовать пространственно-временным параметрам их порождения. Выстроенные в порядке развития авторского концепта и разворота основных сюжетных линий, полтора десятка романов эпопей Чарльза Сноу «Чужие и братья» не соответствуют хронологическому порядку их создания. То же можно сказать о цикле Ника Адамса Э. Хемингуэя, о «трилогии вочеловечения» А. Блока, «Герое нашего времени» М. Лермонтова, компсоновском цикле У. Фолкнера и многом другом.

Осознание формально-содержательных взаимосвязей между членами речевой цели носит проспективно-ретроспективный характер. Синтагматический ряд взаимосвязанных текстов осознается как таковой только в ретроспекции. История литературы изобилует примерами произведений, задуманных и опубликованных в качестве отдельных, самостоятельных, самодостаточных, не имеющих синтагматических опор, но ретроспективно осмысливаемых автором как начало более широкого полотна. Достаточно вспомнить эпопею Дж. Апдайка о Гарри Армстронге, которая началась романом «Кролик, беги» (Rabbit, Run, 1961), продолжилась через десятилетие «Кроликом возвратившимся» (Rabbit, Redux, 1972) и еще через десять лет «Кроликом разбогатевшим» (Rabbit is Rich, 1981). Втянутый логикой развития образа «в эту историю» ("into this affair"), Апдайк, по его словам, намеревается написать еще один роман о своем постаревшем герое — через очередные 10 лет. Аналогичная ситуация характерна для Курта Воннегута с циклом его романов о фантастическом Тральфамдоре. Джозеф Хеллер тоже не имел в виду публиковать продолжение романа «Уловка-22» (Catch-22, 1962), но следующий его роман — «Что-то случилось» (Something Happened, 1974) был единодушно воспринят критиками как дополнение к сатире первого произведения, нашедшей еще через пять лет свое завершение в романе «Золотой Голд» (Good as Gold, 1979). Три романа расцениваются теперь

как сатирическая трилогия нравов на материале жизни военных, деловых и академических кругов США.

Первый роман Дж. Чивера (The Warshot Chronicle, 1957) был задуман и частично опубликован в виде отдельных новелл. Успех этого «романа в новеллах» был столь велик, что автор через 7 лет опубликовал следующий — The Warshot Scandal (1964), составивший дилогию с первым. Можно вспомнить Марка Твена, не предполагавшего, что история Тома Сойера будет развиваться в четырех романах; авторов, работающих в детективном жанре, и многих, многих других.

Ретроспективное осознание линейной взаимосвязи двух, трех и более текстов может иметь место и вне авторской интенции — в так называемых читательских (вторичных) циклах. В них отдельные произведения объединяются в ряд читателями, критиками по общности одного из признаков — проблематики (астральный цикл М. Лермонтова, богоборческий — С. Есенина, «таинственные» повести И. С. Тургенева и Э. По), структуры (стиховой эпос А. С. Пушкина, Крейбионовский цикл французского рококо), лирического адресата (Панаевский цикл А. Н. Некрасова, Денисьевский цикл Ф. И. Тютчева) и т. д.

Независимо от того, какие признаки кладутся в основу циклизации, влияние циклического контекста на отдельные составляющие несомненно. Каждое отдельное произведение, включаемое в цикл, подвергается ретроспективному переосмыслению в связи с введением новых точек зрения. Новые ситуации, новые персонажи вносят изменения в сравнительную значимость составляющих цикла (трилогии, эпопеи). Напряжение, возникающее при соединении цельности и раздробленности, имеющее место при синтагматическом объединении текстов, эффект переосмысления каждого предыдущего звена (т. е. целого текста) в связи и в зависимости от последующего позволяют говорить о собственной ценности цикла как синтагматического текстового образования, несводимого к сумме его составляющих, что отмечалось выше в приращении к предложению.

С наибольшей очевидностью синтагматические и парадигматические отношения целых текстов проявляются в пределах индивидуально-стилевой парадигмы. Конечно, они не столь развернуты, как те, которые наблюдаются на двух предыдущих уровнях. Однако они существуют, и это подтверждает справедливость рассмотрения текста как единицы собственного — высшего уровня языковой иерархической структуры — уровня текста.

Принимая это утверждение, мы можем обнаружить и феномен актуализации на уровне целого текста. По сути дела, рассмотренное выше индивидуально-художественное значение слова — это прерогатива целого текста. Формирование его структуры осуществляется на протяжении всего текста и завершается с его окончанием. Рассмотрим более подробно специфику процесса актуализации, имеющей место только в целом тексте.

Глава II. Актуализация на уровне текста

Основной функцией актуализации на уровне текста является выделение на передний план, усиление текстовой категории. С этой точки зрения только что упомянутый сквозной повтор слова, ведущий к формированию его индивидуально-художественного значения, — это текстовая скрепа, усиливающая, актуализирующая категорию когезии.

Выдвижению в разной степени при помощи различных средств подвергаются все текстовые категории. Одни из них становятся очевидными сразу, другие требуют особого внимания читателя, но в каждом случае, при всей абстрактности понятия «категория», все они имеют материальное выражение в композиционно-речевой структуре произведения, и наша задача — не пропустить их, разобравшись в их функциональной нагруженности, что приблизит нас к адекватной интерпретации художественного произведения. Начнем с первого знака текста — его **заголовка**.

§ 1. Заголовок

Сколько бы ни было сказано и написано о заголовке, исчерпать эту тему полностью, наверное, невозможно — столь велика его роль в тексте. Множество его функций объясняется тем, что он выступает актуализатором практически всех текстовых категорий.

Категория информативности проявляется в ономаσιологической, означающей, номинативной функции заголовка, которую он выполняет в строгом соответствии с внутренним механизмом ономаσιологического процесса: называет объект (текст) по одному из его признаков — теме. В середине 50-х годов в книге «Психология искусства» Л. С. Выготский отметил: «Само название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытые самой важной темой»¹. С актуализацией именно этой категории связано введение в заголовки дублирующих разьяснительных обозначений типа "Twelfth Night, or What You Will" (W. Shakespeare); "Slapstick, or Lonesome no More" (K. Von negut).

Категория модальности проявляется в заголовке эксплицитно — через использование эмоционально-оценочных слов в их прямых значениях, как, например, в повести Н. Карамзина «Бедная Лиза», «Повести о бедных влюбленных» В. Пратоллини, произведениях Д. Барельми "Unspeakable Practices, Unnatural Acts", И. Во "Vile Bodies"; либо через ретроспективное переосмысление оценки (это будет рассматриваться позднее), как в романах "The Quiet American" Гр. Грина, "Wonder Negro" Дж. Пристли, "The Nice and the Good" А. Мердок.

Категория модальности постоянно и повсеместно актуализируется в заголовках ряда газетно-публицистических жанров. Вот, например, статья о недостатках в работе РАПО, «Ванька, встанька!», обозрение к Международному женскому дню 8 Марта — «Без женщин жить нельзя на свете? Нет!»; памфлет о борьбе с алкоголизмом — «Женские чарки», о гражданской активности — «Непроходимцы мимо» и т. п.

Категория завершенности находит свое выражение в деликативной функции заголовка, который отделяет один завершённый текст от другого. Особенно хорошо это видно в таких сборниках рассказов, в которых конец одного и начало следующего рассказа совмещаются на одной странице. Разграничивающим их, деликативным сигналом служат заголовки.

Промежуточные заголовки, которые даются главам или частям одного произведения, актуализируют категорию членности текста. Промежуточные заголовки облегчают читательское восприятие, выделяют подтемы, подчеркивают, выдвигают важность композиционно-архитектонического членения текста. Например, все романы трилогии Дж. Дос Пассоса "USA" отличаются весьма сложной композицией, организованный по «принципу сэндвича» (sandwich form): сюжетные главы перемежаются с документальными и комментирующими. Каждый тип глав отличается собственной заголовочной спецификой: сюжетные называются именем героя, повествованию о котором они посвящены; документальные называются "Newsgeel", комментирующие — "Camera Eye". Такая «слоистость» структуры была бы невозможной без промежуточных заголовков.

Сходным образом подчеркивается расчлененность текста в романе Н. Мейлера "The Naked and the Dead", где все комментирующие главы обозначаются "Chorus", а ретроспективные — "The Time Machine".

В заголовке может актуализироваться и категория связности. Происходит это, в основном, за счет повтора заглавных слов в тексте. В произведениях Ю. Бондарева, П. Проскурина, Ф. О'Коннора, Т. Каноте наблюдаются подобные многократные сквозные повторы, что естественно ведет к гиперсемантизации заглавных слов. Например, слово «судьба» в одноименном романе П. Проскурина употребляется более 20 раз: «Сотни человеческих судеб прошли через его жизнь»; «почувствовал и свою вину за судьбу дочери»; «на него рухнул первый удар судьбы»; «изменения в судьбах России»; «судьба тяжелого мужицкого счастья» и т. д.

В романе Ю. Бондарева «Игра» это слово повторяется уже на второй странице романа: «Каждый раз, когда он возвращался из-за границы, было ощущение длительно прожитого вдали настоящего, придуманного игрой жизни периода, и ему, перенасыщенному этой игрой, надо было...» И далее: «Он вспомнил ее театральную фразу... и понял, что это игра, в которой ей

¹ Выготский Л. С. Собр. соч. — Т. 2. — М., 1982. — С. 83.

ной массовой литературы, активно использующих в своих названиях лексикон, связанный с криминальной деятельностью, сексом, сверхъестественными ужасами. Ср., например, некоторые заголовки только одного автора — Агафы Кристи: "The Murder on the Links"; "The Murder of Roger Ackroyd"; "The Murder at the Vicarage"; "The ABC Murder"; "Murder in Mesopotamia"; "Three Acts"; "The ABC Murder"; "Murder Is Announced"; "Murder Is Easy"; "A Murder Is Announced" и много, много других, в которых фигурируют "mystery" (mysterious), "death" (dead), "adventure" и пр.

Если прочие предтекстовые сведения (указание на автора, жанр, издательство) потенциальный читатель может пропустить по спешке, неопытности или невнимательности, то заголовков обязательно и необходимо участвует в создании читательского отношения — ожидания. Еще не имея опоры на текст, заголовков в предтексте способен апеллировать только к предыдущему опыту читателя. В этой опоре на прошлый опыт проявляется то общее, что характерно для всех элементов предтекстового комплекса. В случае с именем автора ретроспективные опоры сужены до литературной компетенции. Для выполнения же прогнозирующей роли заголовка необходимы связи практически со всеми областями усредненного читательского тезауруса — его «таблицы знаний».

Задачи заголовка как первого знака произведения: привлечь внимание читателя, установить контакт с ним, направить его ожидание-прогноз. Все это выполнить чрезвычайно сложно, особенно если учесть лапидарность формы заглавий и многозначность лексических единиц, входящих в их состав и лишенных в своей (пока) изолированной позиции необходимого контекста для снятия полисемии. Так, например, одинаковое заглавие «Кресты» носят и роман Г. Сенкевича, посвященный польскому рыцарству времен крестовых походов, и роман современного американского прозаика Ст. Гейма (*St. Heym. The Crusaders*), повествующий о второй мировой войне, в котором заглавное слово иронически и метафорически переосмыслено, что осознается, однако, только ретроспективно, при опоре на целый текст.

Использование для заголовка словосочетания также не всегда дает заглавным словам необходимый указательный минимум и не является гарантией снятия полисемии. Особенно ярко это проявляется при переводе заглавий без опоры на текст. Например, фильм по роману Дж. Брейна "Room at the Top" (= «Путь наверх») в нашем кинопрокате впервые появился как «Комната на чердаке», «Мансарда», а фильм по роману Д. Стори "This Sporting Life" (= «Такова шикарная жизнь») так и остался с названием «Такова спортивная жизнь».

Даже вынесение в заглавие предложения не решает вопроса полностью: заглавия романов «И восходит солнце», «По ком

93

интересно и приятно его участие»; «что во мне подсказывает эту игру, которая противна моей душе?»; «с его игрой в раба»; «моя наигранная ирония, моя игра с жизнью»; «поиграть с судьбой»; «жизнь — спектакль, сценарий... игра»; «жизнь подменяют игрушкой, игрой в жизнь; Весь мир играет в дешевую драму».

Заданное в заголовке слово «пронизывает» весь текст, связывает его. При этом с самим словом неизбежно происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуальном-художественного значения. Осознание этого значения читателем происходит ретроспективно, при возвращении к заголовку, после завершения текста. Заглавие, с которого чтение началось, оказывается **рамочным знаком**, требующим возвращения к себе. Этим оно еще раз связывает конец и начало, т. е. непосредственно участвует в актуализации не только категории связности, но и категории ретроспекции.

На роли заголовка в актуализации категории проспекции следует остановиться подробнее, ибо именно она формирует читательские ожидания и является основополагающей в принятии решения читать определенное произведение или нет.

Заглавие, как только что было замечено, — это рамочный знак текста, которым текст открывается и к которому читатель ретроспективно возвращается, закрыв книгу. Его специфика, однако, не исчерпывается совмещением функций знака первого и знака последнего. Несмотря на свою неразрывную связь с текстом, заглавие материально отчуждено от него: всегда печатается другим шрифтом, отстоит от первого абзаца на более или менее значительном расстоянии, разрешает включение в этот промежуток дополнительных сведений — указания на жанр, эпиграфа, посвящения, предисловия, выражения авторской признательности и т. п. В широком читательском и профессионально-филологическом употреблении заглавие функционирует отдельно от текста как его полномочный представитель, как предельно сжатая свертка целого произведения. Вобрав в свой незначительный объем весь художественный мир, заглавие обладает колоссальной энергией туго свернутой пружины. Раскрытие этой свертки, использование всей этой энергии носит сугубо индивидуальный характер, и начинается оно с ожидания знакомства с текстом, с формирования **установки** на чтение данного произведения, с периода, который условно можно назвать предтекстовым.

Актуализация категорий проспекции и прагматичности начинается именно здесь. Именно здесь названные категории начинают воздействие на будущего читателя с целью привлечь его, заинтересовать, убедить в необходимости прочитать книгу. В соответствии с выполнением этих проспективно направленных прагматических задач в заголовке — в предтексте — на первый план выдвигаются рекламная и контактоустанавливающая функции. Первая особенно очевидна в произведениях современ-

звонит колокол» Э. Хемингуэя, «Солдатами не рождаются» К. Симонова, «Они сражались за Родину» М. Шолохова оторваны от ситуации и представляют собой лишь первый этап контекстуальной конкретизации значения, не снимающей ни возможности его переноса, ни расширения, ни кардинального изменения.

Историческую эволюцию оформления заголовка, кстати, следует рассматривать в связи с прогнозирующей функцией, т. е. скорее в составе предтекстового, а не текстового комплекса. Развернутая информация, представленная в виде сложных и усложненных предложений, характерная для заглавий европейской и американской литературы XVII—XVIII вв., выступала, по сути дела, в качестве аннотации к последующему тексту¹. Полное заглавие таких произведений, как «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Записки протестанта» О. Голдсмита, «Тристрам Шенди» Л. Стерна, пенталогии Дж. Ф. Купера и многих других, ориентирует потенциального читателя значительно надежнее, чем подающее большинство современных названий. Вот, например, полное название единственного произведения Мери Роуландсон (Mary Rowlandson), которое входит в состав ранней американской прозы XVII в.: «The sovereignty and goodness of God, together with the faithfulness of his promises displayed; being a narrative of the captivity and restoration of Mrs. Mary Rowlandson, commended by her, to all that desires to know the Lord's doings to, and dealings with her. Especially to her children and relations. The second Addition corrected and amended. Written by her own hand for her private use, and now made public at the earnest desire of some friends, and for the benefit of the afflicted».

Заглавия-описания самодостаточны, они меньше подвержены внутритекстовым семантическим трансформациям и формируют у читателя устойчивую перспективу предполагаемого разветвления текста. Многие из них, раскрывая содержание, вообще снимают «загадку» текста, заранее объявляя результат конфликта. (Сравните: «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; «Сказка о том, как один мужик двух генералов прокормил».)

Для прозы XIX века заголовочные описания нехарактерны и используются только в целях сознательного пародирования (как, например, у Курта Воннегута или в юмористической рубрике «Литературной газеты» «Романы, состоящие из одних названий»). Современный заголовок, как правило, не дает однозначной ориентации относительно содержания следующего

за ним текста. Достаточно вспомнить хрестоматийно известные «Как закалялась сталь» или «Снега Килиманджаро». Их линейный, не связанный с текстом смысл раскрыт указательным минимумом в пределах самого заголовка. Но это никак не поможет неискушенному читателю отсечь металлургические и географические предположения и адекватно подготовиться к тому, что его ожидает в тексте, ибо метафорически (компаративно, аллюзийно и т. д.) трансформированный смысл заголовка реализуется, как уже было сказано, только в неразрывной связи с уже воспринятым и освоенным текстом, только в ретроспективно. Поэтому заголовок подобного рода нередко создает в предтексте ложную пресуппозицию. Сравните заголовки романов Гр. Грина «The Comedians», где речь идет вовсе не о бродячих актерам; И. Шоу «The Young Lions», повествующем совсем не о юности царя зверей, или романа «Берег» Ю. Бондарева, в котором нет ни реки, ни моря. Неверно сформированная установка на восприятие, в свою очередь, провоцирует при чтении эффект обманутого ожидания.

Было бы, однако, неверно предположить, что предтекстовая амбивалентность и содержательная неполнота графически отчужденного от текста заглавия всегда дезориентируют потенциального читателя. По-видимому, если бы это имело место, мы бы просто не учитывали заголовков в сумме факторов, воздействующих на наше решение «читать / не читать» конкретное произведение. Дело в том, что существующая семантическая недостаточность изолированного заглавия служит будущему читателю мощным стимулом для ее восполнения при помощи собственных индивидуальных ассоциаций. Можно предположить, что не имеющих классифицирующей силы заголовков является наиболее активным побуждением к (со)творчеству, необходимому при любом прогнозировании.

Создатель художественного текста практически всегда возглавляет его после завершения, обратная свертка произведения в заголовок осуществляется тогда, когда его разветвления закончено. «Муки заголовка», по многочисленным свидетельствам писателей, начинаются именно после завершения рукописи. Вот, например, дневниковая запись К. Федина, закончившего роман: «Нашел, наконец, окончательное название роману: *Необыкновенное лето*. Пришло совсем внезапно, поздно ночью и ни в какой связи с двумя десятками прежних вариантов». И. Ильф и Е. Петров нашли название романа «Золотой теленок», перебрав массу вариантов: «Буренушка», «Златый теленок», «Телыта», «Великий комбинатор». Работая над произведением «Война и мир», Л. Толстой в письме к А. Фету называл его «Все хорошо, что хорошо кончается», а Э. Хемингуэй в процессе работы над романом «По ком звонит колокол» называл его «An Undiscovered Country».

Художественная действительность произведения творится

¹ Ср. типичные заголовки китайской классической поэзии VIII века: «Радость приходу сановника-шиюа Хуанфу в мой загородный дом у Бицзянь — Лазоревого ручья»; «Придя к Лу Хунцзяню, не застаю его дома»; «К северу от Мулинской заставы встретил человека, возвращавшегося в Юйян» и т. д.

в процессе писательского речевого, что, как уже было сказано, объясняет и неразрывность единства художественной формы и содержания. Полный смысл заголовка тоже формируется постепенно, в связи с чем и может быть осознан во всем объеме не в своей материально закрепленной, упреждающей текст позиции, а только и исключительно на выходе из текста.

Читатель повторяет за автором этот путь творения художественной действительности и происходящего при этом семантического обогащения языковой материи только с того момента, когда приступил к собственно чтению. В предтекстовом же периоде он в отличие от автора получает в заголовке сигнал еще не известной системы, по которому нужно в короткий срок составить о ней представление. Возможность подключения к этому процессу собственных ассоциаций и является ведущей в определении важности заголовка как прогнозирующего фактора, участвующего в формировании читательской установки на восприятие художественного произведения.

Столь подробное рассмотрение прогнозирующей, ориентирующей функции заголовка, актуализирующей категорию перспективы, понадобилось для того, чтобы показать, что заголовок может выполнить свое основное назначение только в неразрывной связи и в неразрывном единстве с целым, полностью завершенным текстом. Ибо только последний несет концепт, а главная и часто единственная авторская формулировка концепта помещается в заголовке. Следовательно, среди прочих важных и ответственных функций заголовка актуализация концепта произведения является основной.

Как основной актуализатор текстового концепта, заголовок представляет собой динамическое, развивающееся образование. Прервав чтение на каком-нибудь этапе развертывания произведения, мы прерываем и формирование концепта и, следовательно, формирование содержания заголовка. Вспомним приводившийся выше пример романа Ю. Бондарева «Игра», где только объединение всех контекстов дает многомерное значение авторской формулировки смысла жизни.

Семантическая специфика заглавия состоит в том, что в нем одновременно осуществляется и конкретизация и генерализация значения. Первое происходит за счет привязывания к определенной ситуации, представленной в тексте, и отличается от обычной контекстуальной реализации значения тем, что происходит, во-первых, с разрывом между появлением формы и ее осмыслением и, во-вторых, наступает не одновременно, а поэтапно. Генерализация, следующая за конкретизацией, связана с включением в расшифровку заглавия множественных значимостей различных элементов художественного текста, что и позволяет заголовку стать знаком типичного, обобщающего, знаком концепта.

Так, «Белый пароход» у Ч. Айтматова сначала из любого

конкретного белого парохода становится деталью снов одного мальчика, потом перерастает в символ его мечты, а в финале — в метафорическое выражение любой мечты о прекрасном и несбыточном. «Вишневый сад» А. П. Чехова сначала конкретизируется в садовый участок Раневской, а в конце выражает сложнейшее понятие социально-экономического и идеологического порядка. (Так же как «Шпиль» (The Spire) У. Голдинга, «Алые паруса» А. Грина, «Отсеченная голова» (The Severed Head) А. Мердок, «Зима тревоги нашей» (The Winter of our Discontent) Дж. Стейнбека и мн. др.)¹

Принципиальная важность для читателя освоить семантические трансформации заголовка для адекватного восприятия концепта заставляет автора помогать читателю в его работе по расшифровке декодированного истинного смысла заглавия. Нередко, но отнюдь не всегда, это достигается показанным выше повтором, т. е. прямой авторской иллюстрацией наращивания содержательного потенциала заглавных слов за счет их использования в разных контекстах. Часто автор идет на специальное объяснение того, что он хотел сказать заголовком. Объяснение может располагаться внутри текста и принадлежать автору, рассказчику, персонажу. Его местоположение не имеет фиксированного характера, но более часто его можно обнаружить ближе к началу произведения, что, в общем, понятно: автору важно, чтобы читатель пораньше избрал верное направление продвижения по тексту. В повести Дж. Хоукса «The Owl» герой-рассказчик по имени Ii Gufo сообщает на первой же странице: «Though I was named Ii Gufo, the owl, I was tall...»

Название повести И. Грековой «Вдовый пароход» разъясняется тоже в начале произведения: «Когда я еще только поселилась в квартире и никого из соседей толком не знала, Капа Гушина спросила меня:»

— Муж есть?

— Погиб на фронте.

— Значит, вдова?

— Вдова.

Капа насмешливо, но с каким-то удовлетворением хмыкнула: — Здрасьте. Еще одну прислали. Теперь у нас полная команда. В каждой комнате по вдове. Прямо не квартира — вдовый пароход.

«Вдовый пароход», — повторяла я, вернувшись к себе. — «Вдовый пароход». В этих словах было что-то завораживающее. Какое-то неслешное, неуклюжее движение... Прошло много лет,

¹ Обобщающий характер заголовка имеет место отнюдь не только при наличии символических, метафорических, аллегорических, но и при полном сохранении заглавными словами своих прямых значений. (Например, «Три толстяка» Ю. Олеши, «Три сестры» А. П. Чехова, «Почетный консул» Гр. Грина, «Все в саду» Э. Олби, «Острова в океане» Э. Хемингуэя.)

и до сих пор мы вместе и все куда-то плывем на вдовьем парохде».

Объяснение, устами главного героя — секретного агента, дает и Дж. Ле Карре, автор романа "The Spy Who Came in from the Cold": "We have to live without sympathy, don't we? That's impossible, of course. We act it to one another, all this hardness; but we aren't like that really, I mean... one can't be out in the cold all the time; one has to come in from the cold..."

Объяснение может быть не только внутритекстовым, но также внешним и выражаться цитатой не из речевой партии персонажа, а из другого источника — литературного, мифологического, библейского. В этом случае оно помещается в эпиграф. Хорошо известны, например, эпиграфы из романов Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и Б. Ясенского «Человек меняет направление разветвления СКИ. Неожиданность заглавия романа В. Шефнера «Лачуга должника», действие которого происходит в XXII веке, так разъясняется эпиграфом — фрагментом надписи на Атлантской стеле: «По крутому горному склону на ловитву я шел и редчайший цветок узрел, сулящий счастье и долготу — почетное нашедшему. И сорвал его. Но когда срывал, камушек малый нарушил стопой своей, и покатылся он вниз и увлек другие камни. И возник обвал, и обрушился в долину на дом ближних моих».

Ответь, путник: виновен ли невиновный? Грешен ли не замышлявший зла, но причинивший зло?

Ты не виноват, — говорит мне разум.

Но почему лагугой должника, пешерой изгнанника, ямой прокаженного стал для меня мир подзвездный?»

Есть случаи, когда многозначность заголовка не раскрывается полностью одним эпиграфом, и автор использует два. Эта ситуация напоминает наращивание семантической структуры слова благодаря его повторяющемуся употреблению в разных контекстах. Вот, например, ключи к пониманию заглавия романа Дж. Джонса "From Here to Eternity", посвященного американцам на войне:

Then it's Tommy this, an' Tommy that,

An' Tommy, 'ow's your soul?

But it's 'Thin red line of 'eroes'

When the drums begin to roll'.

— *Kipling*

There's only a thin red line between the sane and the mad.

— *Old Midwestern Saying*

Из двух способов объяснения заголовка через цитату, внутритекстовую или внешнюю, взятую из чужого текста, второй — более эксплицитен. Дело в том, что за эпиграфом нормативно закреплена концептуально разъяснительная функция, он всегда помога-

ет заголовку, даже если не содержит в своем составе заглавных слов. Если же эпиграф представляет собой непосредственное их толкование, читательская задача выявления концепта существенно облегчается, ибо с самого начала читатель получает достаточно определенное указание направления поисков.

Помимо эпиграфа, внешним объяснительным контекстом можно считать аллюзийные ассоциации и связи, если заголовки представляют собой аллюзию. При этом адекватное декодирование его перспективного смысла полностью зависит от читательской осведомленности — от знания источника аллюзии и замещающего его содержания. Здесь возникают затруднения социокультурного характера, в связи с которыми намеки на известную ситуацию, содержащийся в аллюзийном заголовке, читателем не воспринимаются, и авторская подсказка пропадает. Современный читатель оригинальной и переводной литературы недостаточно хорошо знаком с библией и мифологией, из-за чего теряются основанные на этих источниках дополнительные смыслы. Так, например, заголовки романа Т. Уайлдера "The Eighth Day" уже в исходной, предтекстовой позиции содержит указание на затруднительность положения персонажей, не знающих, что делать. Автор исходит из библейского утверждения о сотворении мира в семь дней (шесть дней труда, один — отдыха). Сразу возникает вопрос — а когда наступил восьмой, что тогда?

В заголовке первого сборника виньеток, опубликованных Э. Хемингуэем под заглавием "in our time", строчная буква первого слова подчеркивала, что это цитата, извлеченная из середины фразы Give us peace in our time, о Lord. Заключенная в ней просьба о мире резко контрастировала с зарисовками войны, смерти, разрушения, представленными в сборнике. "The Centaur" Дж. Алдайка сразу организует перспективу конфликта возвышенного и низменного и т. д.

Теряется авторский сигнал и в случае, если заголовки взяты из литературного источника, не известного читателю. Заглавие романа У. Фолкнера "The Sound and the Fury" — это слова из монолога Макбета, который, узнав о смерти жены, сравнивает жизнь с догорающей свечой, с тенью, с жалким комедиантом, с неразборчивым бормотаньем сумасшедшего:

Life... is a tale

Told by an idiot, full of sound and the fury,

Signifying nothing.

Дж. Барт в заглавии "The Sot-Weed Factor" дословно повторяет заглавие первой американской сатирической поэмы, написанной в 1708 г. Э. Куком в манере весьма рискованной, особенно для начала пуританского XVIII века. Это сразу ориентирует ожидания искушенного читателя и на определенное содержание, и на определенную форму.

Можно предположить, что читатель, потерявший данную ему автором экспликацию заголовка, находится в ситуации, анало-

гичной тем случаям, когда подобная экспликация вообще отсутствует, и читатель может рассчитывать только на собственные силы. Ведь есть немало произведений, в которых заглавные слова вообще ни разу не появляются ни в тексте, ни в эпиграфе и не являются аллюзией. «Герой нашего времени», «Обыкновенная история», «An American Tragedy» и т. д. — тому примеры. Их семантическая трансформация и превращение в актуализатор концепта осуществляется только за счет действия всей текстовой системы. Здесь автор, не обеспечив читателя специальной материальной поддержкой, дополнительно помогает ему в процессе развешивания текста, более жестко ведет его за руку, расставляя более частые указатели направления движения. Таким образом, наличие / отсутствие пред- или внутритекстовой экспликации заголовка состоит в прямой корреляции с общими принципами организации текста. Следовательно, читатель, во время не воспринявший посланный ему автором сигнал, окажется в более тяжелом положении, так как столкнется с текстом, несколько иначе организованным, исходящим из авторской пре-суппозиции, что читатель уже предупрежден.

В приведенные выше рассуждения о концептуальности заголовка включались и другие категории текста, в частности его системность, ярко проявляющаяся во влиянии, которое оказывают на семантику заглавия все без исключения уровни текста, материализующие этапы его развития. Чтобы стать актуализатором идеи текста, заголовок проникает во все его элементы, т. е. включается в единую текстовую систему, воздействием которой и объясняется тот факт, что смысловое содержание заголовка на входе в текст и на выходе из него постоянно и обязательно не совпадает.

Актуализация в заголовке категории локально-темпоральной отнесенности текста носит, в отличие от рассмотренных выше, нерегулярный характер и целиком зависит от лексического наполнения заглавия. «An Evening in Bysantium» (I. Shaw); «From Here to Eternity» (J. Jones); «The Deer Park» (N. Mailer); «Bullit Park» (J. Cheever); «2001: A Space Odyssey» (A. Clarke); «The Winter of Our Discontent» (J. Steinbeck); «Butterfield, 8» (J. O'Hara); «Winesburg, Ohio» (Sh. Anderson) — только некоторые примеры того, насколько конкретизировано или обобщенно может быть представлено время и пространство в заголовке.

Аналогично обстоят дела с актуализацией категории антропоцентричности. Обязательная в художественном произведении любого жанра, она актуализируется в заголовке только при включении в него имен собственных или их дескриптивных заместителей (типа чеховской «Дамы с собачкой», тургеневского «Нахлебника», романов Дж. Олдриджа «The Sea Eagle», «Heroes of the Empty View»).

В связи с антропоцентрическими заголовками может возник-

нуть вопрос о том, насколько правомерно утверждение об их концептуальности. Она, конечно, не нарушается, если антропоцентрически направленный заголовок выражен синонимической имени дескрипцией, ибо в таком случае он подвергается всем регуляторным семантическим трансформациям: «Змеелов» Л. Карелина повествует о конкретном персонаже, который действительно отлавливал змей для медицинских целей. Но трансформированный на выходе из текста, он выражает идею необходимости разоблачения и «отлова» воров, хапуг и расхитителей, свившихся в ядовитый клубок. «The Owl» Дж. Хоукса — это и рассказ о единичной судьбе диктатора, прозванного Совой за свой ночной образ жизни, и предупреждение об опасности фашизма. «The Diplomat» Дж. Олдриджа — не только роман о конфликте Лорда Эссекса и Мак Грегора, но и об ушерности «тихой дипломатии».

А как быть с чисто антропоцентрическими заголовками? Можно ли говорить о концептуальности таких заглавий, как «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Отелло», «Макбет»?

Для выяснения этого вопроса следует обратиться к имени собственному — текстовому элементу, претерпевающему особые изменения и актуализируемому на уровне целого текста.

§ 2. Имя собственное

Имя собственное (ИС) — удивительный языковой знак. Обладая выделительной силой, оно указывает на один конкретный объект, но не классифицирует его, не относит к разряду идентичных объектов. Слово «стол» вне речевой ситуации идентифицирует референт как предмет мебели, но не выделяет его из класса подобных. «Марина» указывает на единичный объект, но не относит его к какому-либо множеству. Это, безусловно, название, но чего: кафе? лодки? стрижки? лица женского пола?

Вопрос о содержательной стороне имени собственного, решаемый в плане парадигматики, приводит к справедливому выводу о том, что в языке, в изолированном состоянии, оно дено-тативного значения не имеет, собственным референтом, закрепленным в общественном сознании, не располагает, и поэтому характеризирующей силы лишено. Даже сема пола, которую можно выделить у ряда **антропонимов** (ИС, обозначающих людей), не является инвариантной и не всегда обнаруживается в связи с безразличием ИС к естественному распределению обозначаемых объектов по признаку пола¹.

Однако в речи ИС наполняется содержанием, которое включает все знания коммуникантов о называемом объекте, разли-

¹ Особенно отчетливо это проявляется в усеченных, ласкательных, «домашних» именах, в кличках. Ср., например, «Мальчик» (герой детских стихотворений В. Берестова и героиня «Зимней вишни»); «Джек» (Жаклин Кеннеди и герой новеллы К. Саймака); Rabbit (герой Апдайка и героиня Хемингуэя); Micky (героиня К. Маккаллера и автор популярных детективов Мики Спидлейн).

чающиеся полнотой качественной и количественной информации, но обязательно включающие субъективное отношение к референту. В этом свойстве ИС можно усмотреть реализацию его категориального признака. Действительно, семантически полное в языке, ИС выступает предельно информационно насыщенным объектом, выходящим за пределы коммуниканта, ибо, означивая объект, включает весь запас знаний говорящего о нем.

Второй инвариантной характеристикой функционирующего ИС следует считать резкие перепалы в его информационном объеме и эмоционально-оценочной направленности при обозначении одного и того же референта. Это связано с неизбежными индивидуальными различиями коммуникантов, их личностных качеств и системы связей и отношений с обозначаемым объектом. Однако возможности диаметрально противоположных речевых наполнений одного и того же ИС в одной и той же коммуникативной ситуации обусловлены не особенностями функционирования ИС, а его сущностной природой — наличием готовой формы и способностью вместить в нее практически любое содержание.

И наконец, третье функциональное проявление категориального признака ИС заключается в жестко детерминированной одной значимой связи между содержанием ситуации и/или определением выходя за пределы коммуникативной ситуации и/или определенного социального, ИС оставляет в них свое содержание. Вступая в новую ситуацию и означивая новый референт, ИС соответственно отражает его признаки в том составе, в котором они отобраны новыми коммуникантами. При этом, несмотря на субъективные различия, у собеседников возникает образ с более или менее общими характеристиками, что позволяет идентифицировать объект; в противном случае акт коммуникации был бы бессмысленным.

Общее в семантике множественных употреблений функционирующего ИС, исходящих от разных адресантов, можно считать проявлением интегрального признака ИС, в котором фиксируются параметрические, профессионально-должностные свойства референта и его социальные связи. Относительная независимость указанных свойств объекта от позиции и личности именуемого обеспечивает успешное выполнение именем собственным дежигативной и прагматической функции в акте коммуникации.

Широкая представленность ИС в языке, специфика их поведения в речи, особенности их возникновения — все это обусловило правомерность выделения исследований ИС в самостоятельную, широко разветвленную область языкознания — **ономастику**. Один из крупнейших ее представителей В. А. Никонов различает три типа значений ИС, отражающих диахроническое движение имени в обществе: до-антропонимическое (этимологическое); антропонимическое (указательное); от-антропонимическое, выражающее общественную оценку носителя имени, которая переносится на само имя.

Все ныне существующие имена прошли через первую стадию развития. Для многих из них восстановить ее, даже усилиями искусственных специалистов, невозможно. Некоторые, наоборот, хорошо сохранили свою внутреннюю форму, т. е. могут быть сравнительно легко соотнесены с тем исходным понятием, которое легло в основу первого именного обозначения¹. «Марина», например, без затруднений восстанавливается как «морская», «Виктор» — победитель, «Владимир» — владеющий миром; «Melody» — мелодия, многочисленные варианты «Chris», «Christian», «Christina», «Chrissie» восходят к Христу, распространённые фамилии «Johnson», «Jackson» — это стяжение John's son, Jack's son и т. п.

Труднее обстоят дела там, где с течением времени исходные значения слова ушли из языка или подверглись сильным фонетическим и морфологическим изменениям, как, например, в названиях городов «Брянск» (производное от славянского *Дьбрь* = чаща), «London» (от кельтского *lond* = wild, bold). Подобные потери этимологического значения в личных именах связаны с миграцией имен — вряд ли кому-нибудь, кроме специалистов, известно, что «Клавдия» (в английском употреблении Claude, Claudia) — это по-латыни «хромая»; «Michael» (русс. Михаил) восходит к древнегреческому сочетанию «подобный богу», а «Isaac» вмещает в себя целую древнееврейскую фразу «она будет смеяться».

В художественной литературе этимологическое значение широко представлено в так называемых **говорящих именах** (speaking names). Это имена, по форме идентичные нарицательному существительному, обозначающему характеристику, наиболее присущую персонажу. Например, в сатирической аллегории Дж. Ф. Купера «The Monikins» герой Sir John Goldencalf знакомится с путешествующими мартышками (The monikins). Среди них — Dr. Reasone, Lord Chatterino, Lady Chatterissa. В комедии Р. Шеридана «Соперники» герои Captain Absolute и его возлюбленная Miss Lydia Languish никак не могут получить на свой брак согласие тетки Лидии — Mrs. Malargor. Многие персонажи Дикенса, Теккерея, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова называются именами, которые содержат авторскую подсказку для читательского определения характера персонажа, т. е. выполняют прогностическую функцию. Так, задолго до выявления истинного характера злодейки Беки из «Ярмарки тщеславия» читатель получает предупреждение через ее имя — *Besky Sharp*; лицемер, скрывающий свое истинное лицо, называется именем

¹ Огромное количество этимологически прозрачных имен возникло в первые послереволюционные годы в нашей стране. М. М. Зошенко, например, собрал в своей записной книжке такие удивительные имена ленинградцев, как Пролетар, Лучезарий, близнецы Догматий и Перегнатий.

Joseph Surface (R. Sheridan. School for Scandal) ¹ и т. п.

С выполнением прогнозирующей функции связан и фонетический облик имени, избираемого автором. Если в только что рассмотренных случаях имела место актуализация этимологического значения, то фонетический критерий выбора имени может рассматриваться в одном ряду с ложной этимологией. Вдова известного советского лингвиста А. А. Реформатского, Н. Ильина, разбирая его записи, обнаружила среди них следующую: «О фамилиях у Ильфа и Петрова. Лейбедев — смешно! Казалось бы: только «Ий» вставили. Но ведь само «й» не смешно! И сочетание «ей». «Йб» тоже не смешно. Значит дело-то поглубже; в комбинации значений *лебедь*, произведенной от него типичной русской фамилией *Лебедев* и еврейского имени *Лейба*, что уже находится на другом уровне! Ср.: Кукушкинд, Пушкинд, а также Борисохлебский» ². Авторы многочисленных подделок массовой литературы, особенно так называемых «дамских романов», наоборот, стремятся облагородить имена своих героинь, придать им экзотическое звучание (Luz, Audra, Trisha у писательницы Дженет Дейли; Augora, Almida, Ruby — у Барбары Карленд; Vaughnme, Asrasia, Maudie — у Розмари Роджерс) ³.

Выбор имени персонажа, следовательно, — очень ответственный момент в создании художественного произведения. Оно актуализирует и авторскую модальность, и перспективность, и прагматическую направленность текста на читательское соучастие. Уменьшительные суффиксы «Катюши Масловой» («Воскресение» Л. Толстого), «Кузена Лариосика» («Дни Турбиных» М. Булгакова), «Марфеньки» («Обрыв» Гончарова) отдают имени и с ним несут присущие им в языке эмоционально-оценочные значения.

Аналогичную функцию выполняют постоянные эпитеты при имени: *Tiny Alice* (E. Albee), *Little Dorrit* (Ch. Dickens), *Бедная Лиза* (Н. М. Карамзин).

¹ Эти и подобные говорящие имена представляют большие трудности для переводчиков, которым нужно сохранить и назывной характер имени — его титульную формулу, и соответствующее иностранное звучание, и денотативное значение, лежащее в его основе. Теория и история перевода знает немало потерь (Бекки Шарп, Леди Тизл, Монникин, Холмдей Голайтли), но отмечает и удачу (Miss Langrish — мисс Томней, Mr. Carefree — м-р Легкомыслингс, Lord Chatterino — лорд Балаболо, John Jaw — Джон Брех, Mr. Credulous — м-р Доверч).

² Ильина Н. Реформатский // Новый мир. — 1985. — № 1. — С. 84.

³ В этот же ряд можно поставить распространенную среди представителей западного шоу-бизнеса манеру изменения своего имени на более благозвучное. Ср., например, голливудский символ женской привлекательности в 50—60-е годы Marilyn Monroe, настоящее имя которой было Norma Jean Baker; или знаменитую актрису немого кино Mary Pickford, имевшую прозаическую фамилию Smith; или загадочную Marlene Dietrich, и имя и фамилия которой (Maria von Losch) были, по ее убеждению, не сценичны; или имя французского певца и актера Ива Монтана, заменившего свое истинное имя Ivo Levi на Yves Montand, и др.

Все это насыщает имя определенным содержанием до его вхождения в текст. Поэтому использование внутренних форм имени (говорящие имена), его фонетических ассоциаций, морфологической формы — это своего рода «до-антропонимический» этап его развития.

Собственно антропонимический этап — функционирование ИС — происходит в текстовой системе, подчиняется общим законам ее организации и представляет для нас наибольший интерес.

Подавляющее большинство ИС входит в художественное произведение аналогично синсемантическим словам. Не обладая в изолированном состоянии собственным предметно-логическим значением, они подлежат реализации только в контексте и требуют для выполнения своей назывной, избирательной, указательной функции обязательного лексического указательного минимума ¹. Поэтому появление имени персонажа до его представления читателю создает эффект «начала с середины», продолжения ранее начатого рассказа, упоминания лиц и событий, уже якобы известных читателю, т. е. увеличивает смысловую емкость произведения.

Называя героя, имя собственное становится тематическим словом. Необходимость частого употребления обеспечивает ему множественность разнообразных контекстов. Благодаря своей неотделимости от действующего лица, имя воспринимается в ассоциативном комплексе с ним, получает право не только указывать на обозначаемый объект, но и служить его характерологическим представителем. Иными словами, ИС входит в текст семантически пустым, готовым принять любое наполнение. Его содержание насыщение происходит постепенно. В него включаются все квалификации персонажа, даваемые ему автором (другим персонажем) ². Квалификации выражены, во-первых, идентифицирующими средствами непосредственного именования, которые представляют собой вторичную номинацию лица. Например, Оливер Твист из одноименного романа Ч. Дикенса называется «the poor child», «the pale child», «the little boy», «the vagabond», «the orphan», «the miserable boy» и т. п. Каждый такой случай освещает одну черту называемого персонажа и эмоциональный

¹ Даже слова с развитой семантической структурой, используемые в тексте как аналог имен собственных (прозвища, ласкательно-уменьшительные, домашние имена), осуществляют свою функцию обозначения конкретного объекта только в пределах одной художественной системы, одного произведения. Это приводит к использованию одного слова для обозначения разных персонажей в разных произведениях и соответственно к включению в значение разных контекстуальных коннотаций. Ср., например: «Муха» — это и Ассоль в «Алых парусах» А. Грина, и беспризорник в «Республике Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева; «Пират» — это и Босни в романе «Собственник» Дж. Голсуорси, и ребенок в романе Х. Ли «Убить пересмешника» и т. п.

² В последнем случае осуществляется также самохарактеристика говорящего, ибо в оценках чужих слов и действий обязательно выражается и личностная оценка говорящего.

фон одной коммуникативной ситуации. Объединяясь, они создают более или менее разностороннюю квалификацию именуемого персонажа, которая включается в формирование содержательной структуры имени. Имя "Oliver Twist", которое имело только сему мужского пола, вбирает в себя, по мере развертывания текста, все вышеупомянутые составляющие: "child", "little", "raze", "orphan" и т. п.

Синтаксически вторичная номинация, выступающая в синонимическом ряду идентифицирующего именованного персонажа, выражается подлежащим, дополнением, обращением.

Помимо вторичной номинации, в создании семантической структуры ИС в художественном тексте участвует информация предиктирующего характера, синтаксически оформленная, в основном, предикативом. Вот фрагмент из романа Дж. Херси "My Petition for More Space": "The desperate gent in the black suit in front of her is like my father in more than appearance: he is a hopeless conversationalist". Строго говоря, вторичная номинация персонажа, представленная двумя субъектами, здесь выражена сначала заместительной дескрипцией (The desperate gent...), затем местоименным анафорическим заместителем "he", и все ее содержательные компоненты с полным правом как члены одного синонимического ряда, именуемые один и тот же референт, становятся компонентами семантической структуры имени, означающего данный референт — имени собственного. Предикативная (характеризующая, признаковая) часть приведенных фраз формально не вступает в номинативный синонимический ряд, но поскольку она квалифицирует референт номинации, а последняя призвана обозначать его во всей полноте его характеристик, постольку все сведения о нем находят свое отражение и в обозначении, т. е. в ИС.

Таким образом, входя в художественный текст семантически недостаточным, имя собственное выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс определенных ассоциативных значений. Их можно считать локальной семантической структурой, закрепляющейся за данным именем в данном контексте, — **индивидуально-художественным значением имени собственного**.

Если литературный персонаж переступает рамки своего литературного произведения, имя его перестает служить обозначением одной конкретной личности и приобретает нарицательность, начинает жить своей независимой жизнью, именует тип (психологический, эмоциональный, социальный). Имя вступает в третью фазу своего существования — от-антропонимическую. Обобщающая сторона образа выступает при этом на первый план, подавляет его индивидуальные проявления. Данный процесс в извещательной мере обедняет персонаж, который благодаря этому из живой, конкретной, объемной фигуры становится условным обозначением типа: Отелло, например, добр, великодушен, щедр, умен, обра-

зован, воспитан, он известный мореплаватель и великодушный оратор, но все эти прекрасные качества остаются при нем только в пределах пьесы. Перешагнув через них, великий мавр превращается просто в иступленного ревнильца. Значение имени теряет свою контекстуальную привязанность и входит в язык. (Хрестоматийные примеры: Гарпагон, Плюшкин — скупцы; Хлестаков — враль и фантазер; Маннлов — беснованный мечтатель; Бэббит — дремучий филлистер и др.) Имя при адаптации его в языке «выигрывает» — приобретает узально закрепленное номинативное значение. Персонаж, им обозначаемый, проигрывает, ибо становится носителем одной, пусть и доминирующей черты, тогда как характер его значительно более многогранен и жизненно насыщен, чем закрепленная именем характерологическая примета. Завершение процесса от-антропонимизации имени происходит в его способности к словопривождению: «обломовщина», «хлестаковщина», «маннловщина», «Babbittism», «Romeo-like», «Hamlet-like».

Относительная легкость закрепления имени собственного в языке еще раз наглядно демонстрирует связь общеязыковых и образных характеристик художественного слова. Не обладая своей семантической структурой, имя легко принимает ту, которая образуется в системе художественного текста. На исходные языковые качества имени накладывается обобщающий, репрезентативный, типичный характер обозначаемого образа. Подобный славяв происходит в каждом художественном произведении. Его жизнеспособность определяется, в первую очередь, характеристиками образа. Собственное звучание или новизна имени для приобретения значения нерелевантны. Достаточно вспомнить долгую жизнь и приращенность к определенным персонажам таких распространенных русских имен, как Татьяна и Ольга, Грушенька, Катерина. Каждое из них — источник стойких ассоциаций имени с характером. Даже неоднократное повторное восприятие этих имен в повседневной действительности при обозначении реальных знакомых лиц не снимает приобретенной ими ассоциативной структуры полностью, но превращает ее в своего рода фон, который постоянно готов вновь выйти на передний план, актуализироваться.

На этом строится аллюзийность имен. Эпатируя общественный вкус, в погоне за скандальной сенсационностью, рок-группа называет себя "Ugiah Heer", по имени отаратительного персонажа «Давида Копперфильда» Ч. Диккенса. Опираясь на общепризнанно закрепленные ассоциации, Н. Лесков называет своего героя Леди Макбет Мценского уезда.

Семантическая структура, развивающаяся у ИС в пределах литературного произведения, связана с той формой ИС, в которой оно представлено в заголовке или наиболее часто употребляется в тексте. Ассоциативный ореол имени не реализуется полностью, если имя использовано в иной форме: одной «Анны»,

одного «Мартина» нам недостаточно для восстановления всех характеристик героев, обозначаемых этими именами. А вот «Анна Каренина», «Анна Снегина», «Martin Eden», «Martin Chuzzlewit» — это уже полнокровные семантические образования, отражающие свойства своих референтов. David, Nicholas — достаточно распространённые личные имена. Для восстановления семантической структуры каждого нужно употребить их в форме, с которой образование этой структуры связано, а именно David Copperfield, Nicholas Nickleby. Здесь не допускаются усечения, развороты — не Thomas Sawuget, а Tom Sawuget, не Петр Безухов, а Пьер Безухов, не Наталия Ростова, а Наташа Ростова, хотя ее брат — не Коляя, а именно Николай Ростов. Следовательно, уникальность референта отражена в уникальности не только содержательной, но и формальной стороны обозначающего его ИС.

Закрепленность индивидуально-художественного значения ИС только за определенной именной формулой объясняет специфику его функционирования за пределами литературного произведения. Хотя авторы упоминали, как зовут Чацкого, Смердякова, Каренина, Бэббита, Гэтсби, мы не помним их личных имен, и актуализацию значения ИС этих героев они осуществить не могут. С другой стороны, «Анфиса», «Аксинья», «Катерина» вышли за рамки своих текстов именно в форме личного имени, которое и выступает как содержательно-ассоциативно нагруженное. Несмотря на бытовую распространенность этих имен, после «Грозы», «Тихого Дона», «Угрюм-реки» они в литературе в данной форме не появлялись. Их заменили «Фисы», «Ксюши», «Екатерины», благодаря новому звучанию освободившиеся от ассоциативного шлейфа ранее использованных форм этих ИС.

Так мы приходим к еще одному очень важному выводу: индивидуально-художественное значение имени нарицательного является результатом его неоднократного, повторяющегося использования в разных контекстах, для обозначения различных референтов по какому-нибудь одному признаку каждого. Наличие словообразовательного гнезда укрепляет позиции повторяющегося имени нарицательного. Функции текстовой скрепы выполняются им как за счет обозначения одного объекта (реже), так и за счет обозначения разных.

Имя собственное развивает свое индивидуально-художественное значение, обозначая и выделяя единственный референт. Деривация не усиливает этот процесс. Единственность референта и множественность его упоминаний ограничивают семантическую структуру ИС признаками только этого референта. Функции текстовой скрепы выполняются именем собственным как на уровне не языковом — за счет повтора именования, так и на уровне референциальном, экстралингвистическом — за счет одного постоянного сквозного референта (персонажа). Поэтому здесь можно говорить о функциях, актуализирующих в первую очередь категорию когезии, системности, антропоцентричности.

Следовательно, и процесс, и результат формирования индивидуально-художественного значения имени нарицательного и имени собственного различаются. Общим для обоих является то, что на входе в текст и выходе из него многократно употребленные слова не совпадают, а также то, что оба разряда слов способны развить свою содержательную сторону за счет любых элементов текста, несущих концептуальную информацию в том числе. Это утверждение возвращает нас к вопросу, с которого начался параграф — актуализируется ли концепт в заглавии представленном именем собственным.

Конечно, заголовков, содержащий ИС, существенно эксплицируются за счет введения в него нарицательных имен: «*Отец Горюх*», «*Братя Карамазовы*», «*Сестра Керри*», «*Мамаша Кураж*», «*Господа Головлевы*», «*Семья Тибо*» ограничивают перспективную направленность заголовка, сообщают ему определенную модальность. Это же достигается некоторыми морфологическими изменениями в чисто антропимических заглавиях: «*Неточка Незванова*» (Ф. М. Достоевский), «*Будденброки*» (Т. Манн), «*The Monikins*» (J. F. Cooper), «*The Newcomes*» (W. Thackeray), «*The Thornbirds*» (E. McCullough).

Но значительная часть заглавий содержит только имя. Система (W. Haskerlag), не принявшая (L. Mestdagh) и содержащая (J. C. Oates), "Bellefleur" (J. C. Oates), "Herzog" (S. Bellow), "Trilby" (G. du Maurier) такой возможности читателю не дают; эпопея Дж. Кэрл Оутс посвящена нескольким поколениям семьи Бельфлов, «Герzog» С. Беллоу — внутреннему разладу Мозеса Герцого, а популярный в конце прошлого века роман Джорджа Дью Морье повествует о загадочной судьбе проститутки Трильби.

Следовательно, чисто антропонимическое заглавие на входе в текст, в предтексте, предельно расплывчато и выполняет не-которые свои функции (например, прогнозирующую, прагматическую, модальную) в чрезвычайно ограниченном объеме. Другое, например делимитирующая, информативная, рекламная, констатирующая, тактоустанавливающая, актуализирующая значительно полнее. Функция выражения концепта присутствует в антропонимическом заглавии постольку, поскольку оно, в своем индивидуально-художественном значении, на выходе из текста, фиксирует для читателя признаки референта-носителя авторской идеи. Иными словами, ИС-заглавие самим указанием на ведущую тему произведения привлекает внимание читателя прежде всего к означиваемому персонажу, ставит его в центр художественного мира произведения, способствует его восприятию в качестве выразителя СКИ. Концепт, таким образом, представлен в ИС-заголовке, — он одной стороны, сходным с прочими заголовками образом — актуализируется лишь на выходе из текста; с другой стороны, особым образом, специфичным только для ИС, — концепт актуа-

лизируется здесь опосредованно, через отражение эволюции референта. Следовательно, расценивая представленность концепта в заглавии, целесообразно говорить о степени и актуализации концепта, а не о его полном отсутствии. От-антропонимические имена, функционирующие в качестве свернутой идеи, символа, сложного понятия, служат одним из доказательств этого положения.

Способность свернутого представления сложного понятия характеризует не только от-антропонимическое имя. В целом тексте функционирует и обретает свою истинную значимость и **художественная деталь**.

§ 3. **Художественная деталь**

В филологической науке не много явлений, столь часто и столь неоднозначно упоминаемых, как деталь. Мы все интуитивно принимаем деталь как «что-то маленькое, незначительное, означающее что-то большое, значительное». В литературоведении и стилистике давно и справедливо утвердилось мнение о том, что широкое использование художественной детали может служить важным показателем индивидуального стиля и характеризует таких, например, разных авторов, как Чехов, Хемингуэй, Мэнсфилд. Обсуждая прозу 70—80-х годов, критики единодушно говорят о ее тяготении к детали, которая отмечает только незначительный признак явления или ситуации, предоставляя читателю самому дорисовать картину. Популярность художественной детали у авторов, следовательно, проистекает из ее потенциальной силы, способной активизировать восприятие читателя, побудить его к сотворчеству, дать простор его ассоциативному воображению. Иными словами, деталь актуализирует прежде всего прагматическую направленность текста и его модальность.

Деталь, как правило, выражает незначительный, глубоко внешний признак многостороннего и сложного явления, в большинстве своем выступает материальным репрезентантом фактов и процессов, не ограничиваясь упомянутым поверхностным признаком. Само существование феномена художественной детали связано с невозможностью охватить явление во всей его полноте и вытекающей из этого необходимостью передать воспринятую часть адресату так, чтобы последний получил представление о явлении в целом.

Индивидуальность внешних проявлений чувств, индивидуальность избирательного подхода автора к этим наблюдаемым внешним проявлениям рождает бесконечное разнообразие деталей, репрезентирующих человеческие переживания. Например, сильное душевное волнение своей героини А. Ахматова передает строчками, которые стали классическими: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки». Ю. Герман представляет своего волнующегося героя с каструлькой в руке — вода полностью

выкипела, на дне катается яйцо, а он ничего не замечает. Оглушенные горем Гэтсби (С. Фитцджеральд), Босини (Дж. Голсуорси), лейтенант Генри (Э. Хемингуэй) ведут себя по-разному: Гэтсби стоит под проливным дождем, Босини блуждает в тумане, лейтенант Генри садится за столик в кафе. Все это — внешние признаки глубоких страстей, очень индивидуально проявленные разными героями и очень индивидуально отмеченные автором при помощи художественной детали.

При анализе текста художественная деталь нередко отождествляется с метонимией и, прежде всего, с той ее разновидностью, которая основана на отношениях части и целого, — **синекдой**. Основанием для этого служит наличие внешнего сходства между ними: и синекдоха, и деталь представляют большое через малое, целое через часть. Однако по своей лингвистической и функциональной природе это различные явления. В синекдохе имеет место **перенос** наименования с части на целое. В детали употребляется **прямое** значение слова. Для представления целого в синекдохе используется его броская, привлекающая внимание черта, и основное назначение ее — создание образа при общей экономии выразительных средств. В детали, напротив, используется малоприметная черта, скорее подчеркивающая не внешнюю, а внутреннюю связь явлений. Поэтому на ней не заостряется внимание, она сообщается мимоходом, вроде бы вскользь, но внимательный читатель должен разглядеть за нею картину действительности.

В синекдохе происходит однозначное замещение того, что называется, тем, что имеется в виду. При расшифровке синекдохи те лексические единицы, которые ее выражали, не уходят из фразы, а сохраняются в своем прямом значении. Например, фраза из романа И. Шоу «Молодые львы» «He made his way through the perfume and conversation» всеми читателями будет прочитана как He made his way through the perfumed and conversing crowd of people.

В детали имеет место не замещение, а разворот, раскрытие. При расшифровке детали однозначности нет. Истинное ее содержание может быть воспринято разными читателями с разной степенью глубины, зависящей от их личного тезауруса, внимательности, настроения при чтении, прочих личных качеств реципиента и условий восприятия. Например, в одном из известных рассказов У. Фолкнера «That Evening Sun» отношения в семье Компсонов не описываются открыто, а показаны через художественную деталь: «I stayed quiet, because Father and I both knew that Mother would want him to make me stay with her if she just thought of it in time. So Father didn't look at me». Близость и взаимопонимание отца и сына («both knew»), беспочвенная требовательность и капризность матери («just thought of it in time»), повторяемость ситуации, в которой матери угождают, не считая ее правой, выполняя свой

джентльменский долг, — все эти оттенки человеческих отношений и проявление внутренних конфликтов показаны через внешне незначительные детали поведения.

И наконец, для успешного функционирования метонимии достаточен контекст, обеспечивающий реализацию обоих значений — словарного и контекстуального. Он, как правило, не превышает предположения, как, например, в известных строчках: «Я три тарелки съел», «Все флаги в гости будут к нам».

Деталь функционирует в целом тексте. Ее полное значение не реализуется лексическим указательным минимумом, но требует участия всей художественной системы, т. е. непосредственно включается в действие категории системности. Таким образом, и по уровню актуализации деталь и метонимия не совпадают.

Художественную деталь всегда квалифицируют как признак лаконичного экононого стиля. При этом часто вспоминают фразу А. П. Чехова из письма брату, впоследствии помещенную в рассказ «Волк» и в IV акт «Чайки», где Трелев говорит о Григорине: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова». Но если сравнить предлагаемое Чеховым описание с фразой, которую оно проецирует: «Была лунная ночь», окажется, что последняя гораздо короче, а значит, — экономнее? Что же на самом деле экономнее: дать полное описание явления или представить его через деталь?

Здесь мы с вами должны вспомнить, что речь идет не о количественном параметре, измеряемом суммой словоупотреблений, но о качестве — о воздействии на читателя наиболее эффективном способом¹. И деталь является как раз таким способом, ибо она экономит изобразительные средства, создает образ целого за счет незначительной его черты. Более того, она заставляет читателя включиться в сотворчество с автором, дополняет картину, не прорисованную им до конца. Короткая описательная фраза действительно экономит слова, но все они автоматизированы, и зримая, чувственная наглядность не рождается. Деталь же — мощный сигнал образности, пробуждающий в читателе не только сопереживание с автором, но и собственные творческие устремления. Не случайно картины, воссоздаваемые разными читателями по одной и той же детали, не различаясь в основном направлением и тоне, заметно различаются по обстоятельности и глубине прорисовки.

Помимо творческого импульса деталь несет читателю и ощущение самостоятельности созданного представления. Не учитывая того, что целое создано на основании детали, сознательно отобранной для него художником, читатель уверен в своей неза-

¹ О неоднозначности отношений между понятиями «короткий» и «экономный» свидетельствует известный парадокс Блезе Паскаля: «Я написал длинное письмо, потому что у меня не было времени написать короткое».

висимости от авторского мнения. Эта кажущаяся самостоятельность развития читательской мысли и воображения придает повествованию тон незаинтересованной объективности. Деталь по всем этим причинам — чрезвычайно существенный компонент художественной системы текста, актуализирующий целый ряд текстовых категорий, и к ее отбору вдумчиво и тщательно относятся все художники.

Функциональная нагрузка детали весьма разнообразна. В зависимости от выполняемых функций можно предложить следующую классификацию типов художественной детали: **изобразительная, уточняющая, характерологическая**.

Изобразительная деталь призвана создать зрительный образ описываемого. Наиболее часто она входит в качестве составного элемента в образ природы и образ внешности. На использовании одной изобразительной детали построен лучший, многократно награжденный рассказ С. Бенсон «The Overcoat». Автор нигде не осуждает свою героиню, м-с Бишоп, но создает полную картину ее супружеской жизни и ее характера через деталь: в метро ее соседом оказался человек в старом лоснящемся пальто с потертыми манжетами. Она мысленно, с огромной симпатией, даже нежностью дорисовала его биографию: как тяжело ему живется, какая у него нерадивая жена. Дома, после сцены, которую она устроила мужу, м-с Бишоп увидела на спинке стула его пальто — старое, лоснящееся и с потертыми манжетами.

Пейзаж и портрет очень выигрышают от использования детали: именно она придает индивидуальность и конкретность данной картине природы или внешнего облика персонажа. В борьбе изобразительной детали четко проявляется точка зрения автора, актуализируются категория модальности, прагматической направленности, системности. В связи с локально-темпоральным характером многих изобразительных деталей, можно говорить о периодической актуализации локально-темпорального континума через изобразительную деталь.

Основная функция уточняющей детали — путем фиксации незначительных подробностей факта или явления создать впечатление его достоверности. Уточняющая деталь, как правило, используется в диалогической речи или сказовом, перепорученном повествовании, о котором речь пойдет ниже. Для Ремарка и Хемингуэя, например, характерно описание передвижения героя с указанием мельчайших подробностей маршрута — названий улиц, мостов, переулков и т. п. Читатель при этом не получает представления об улице. Если он никогда не был в Париже или Милане, у него не возникает ярких ассоциаций, связанных с местом действия. Но у него возникает картина движения — быстрого или неторопливого, взволнованного или спокойного, направленного или бесцельного. И эта картина будет отражать душевное состояние героя. Поскольку же весь процесс

движения крепко привязан к местам реально существующим, известным понаслышке или даже из личного опыта, т. е. вполне достоверным, фигура вписанного в эти рамки героя тоже приобретает убедительную правдивость.

Скрупулезное внимание к незначительным подробностям повседневного быта чрезвычайно характерно для прозы 60—80 годов (например, для английских пролетарских писателей, для советских авторов так называемой «городской» новеллы и повести). Расчлененный до минимальных звеньев процесс утреннего умывания, чаепития, обеда и т. п. знаком каждому (при неизбежной вариативности каких-то составляющих элементов). И персонаж, стоящий в центре этой деятельности, тоже приобретает черты достоверности. Более того, поскольку вещи характеризуют своего обладателя, уточняющая вещная деталь весьма существенна для создания образа персонажа. Отмечая это, К. С. Станиславский говорил о Чехове: «Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда в своем основном, духовном лейтмотиве не о случайном, не о частном, а о человеческом с большой буквы»¹. Следовательно, не упоминая напрямую человека, уточняющая деталь участвует в создании антропоцентрической картины произведения.

Характерологическая деталь — основной актуализатор антропоцентричности. Но выполняет она свою функцию не косвенно, как изобразительная и уточняющая, а непосредственно, фиксируя отдельные черты изображаемого характера. Данный тип художественной детали рассредоточен по всему тексту. Автор не дает подробной, локально-концентрированной характеристики персонажа, но расставляет в тексте вехи — детали. Они обычно подаются мимоходом, как нечто известное. Весь состав характерологических деталей, рассыпанных по тексту, может быть направлен либо на всестороннюю характеристику объекта, либо на повторное выделение его ведущей черты. В первом случае каждая отдельная деталь отмечает иную сторону характера, во втором — все они подчинены показу главной страсти персонажа и ее постепенному раскрытию. Например, понимание сложной закулисной махинации в рассказе Э. Хемингуэя «Пятьдесят тысяч», завершающейся словами героя — боксера Джека «It's funny how fast you can think when it means that much money», подготовливается исподволь, настойчивым возвращением к одному и тому же качеству героя. Вот боксер вызвал по телефону городского телефонную жену. Обслуживающий его штат отмечает, что это его первый телефонный разговор, раньше он отправлял письма: «a letter only costs two cents». Вот он уезжает из тренировочного лагеря и дает негру-массажисту два доллара.

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. — М., 1954. — Т. 1. — С. 22.

На недоуменный взгляд своего спутника отвечает, что за массаж уже уплатил антрепенеру по счету. Вот, уже в городе, услышав, что номер в отеле стоит 10 долларов, возмущается: «That's too steep». Вот, поднявшись в номер, он не горюится отблагодарить бою, притаившего чемоданы: «Jack didn't make any move, so I gave the boy a quarter». Играя в карты, он счастлив при грошом выигрыше: «Jack won two dollars and a half... was feeling pretty good» и т. п. Так, многократно повторяемыми замечаниями о мелочной скупоści героя, на счету которого в банке лежит не одна тысяча, Хемингуэй делает его ведущей характеристикой страсти к накоплению. Читатель оказывается внутренне подготовленным к развязке: для человека, цель которого — деньги, сама жизнь дешевле капитала. Автор тщательно и осторожно подготавливает вывод читателя, направляя его по вехам-деталям, расставленным в тексте. Прагматическая и конкретная направленность обобщающего вывода оказывается таким образом скрытой под мнимой самостоятельностью читателя в определении собственного мнения. Характерологическая деталь создает впечатление устранения авторской точки зрения и поэтому особенно часто используется в подчеркнутой объективированной прозе XX в. именно в этой своей функции.

Имплицитная деталь отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. Основное назначение этой детали, как видно из ее обозначения, — создание имплицитной, подтекста. Основной объект изображения — внутреннее состояние персонажа. Например, рассказ Д. Г. Лоуренса «Прусский офицер» весь построен на использовании имплицитных деталей. Истинный характер противостоятственных страстей офицера, сочетание высокомерного аристократизма и низменных инстинктов, сложность раздирающих его внутренних противоречий — все представлено через серию имплицитных деталей, отмечающих внешние штрихи отношений офицера и солдата, скрывающих их внутренний конфликт. Приемами имплицитной детали являются и фрагменты рассказа У. Фолкнера «Вечернее солнце», приведенные на стр. 111.

Имплицитная деталь является основным средством создания СПИ, поэтому ее справедливо можно считать актуализатором именно данного вида информативности текста. Она всегда антропоцентрична и всегда выступает в системе других типов детали и прочих средств актуализации.

В определенном смысле все названные типы детали участвуют в создании подтекста, ибо каждая предполагает более широкий и глубокий охват факта или события, чем показано в тексте через деталь. Однако каждый тип имеет свою функциональную и дистрибутивную специфику, что, собственно, и позволяет рассматривать их раздельно. Изобразительная деталь создает образ природы, образ внешности, употребляется в основном единично. Уточняющая — создает внешний образ, образ об-

становки и распределяется кучно, по 3—10 единиц в описательном отрывке. Характерологическая — участвует в формировании образа персонажа и рассредоточивается по всему тексту. Имплицирующая — создает образ отношений между персонажами или между героем и реальностью. На основании сказанного можно предложить следующую классификацию, в которой разнообразие деталей не исчерпывается, но намечаются основные ее проявления в художественной речи¹.

Тип детали	Распределение в тексте	Текстовая функция	Основные актуализируемые категории
Изобразительная	единичное употребление	создание впечатления физической осязаемости воспринимаемого объекта и сопричастности читателя к его непосредственному восприятию	модальность, прагматическая направленность, системность
Уточняющая	массив в 3—10 единиц	создание достоверности, документальности объективности описываемых событий; апелляция к совместному опыту автора и читателя	антропоцентричность, локальность, темпоральность
Характерологическая	рассредоточенная по тексту группа	включение читателя в процесс сотворчества, создание впечатления непричастности автора к финальному выводу	антропоцентричность, системность, связность, информативность, концептуальность
Имплицирующая	единичное и концентрированное употребление	проникновение во внутреннюю сущность явления	информативность, антропоцентричность, системность, концептуальность

¹ Так, например, к разряду художественной детали можно отнести и зобразительные слова — слова, наделенные дополнительной выразительностью даже в изолированном виде. Чаще всего это глаголы, обозначающие какое-либо действие и одновременно с этим сообщающие манеру его протекания: to sprint (= to run fast); to gobble (= to swallow in big rapid lumps); to plod (= to walk heavily). Изобразительные глаголы не располагают словарной стилистической маркированностью, но они экспрессивны и эмоционально окрашены за счет закрепившегося коллективного отношения к определенному качеству, проявлению действия. Наличие оценочных и эмоциональных компонентов усиливает изобразительную силу подобных слов.

В определенных условиях художественная деталь может стать **художественным символом**.

О символической современной литературе пишут много. Причем нередко разные критики усматривают разные символы в одном и том же произведении. В какой-то мере это объясняется полисемией самого термина. Символ выступает в качестве выразителя метонимических отношений между понятием и одним из его конкретных репрезентантов. Знаменитые слова «Перекуем мечи на орала», «Sceptre and crown will tumble down» — примеры метонимической символики. Здесь символ носит постоянный и важный для данного явления характер, отношения между символом и целым понятием реальные и стабильны, не требуют домысливания со стороны реципиента. Раз обнаруженные, они часто повторяются в разнообразных контекстах и ситуациях; однозначность расшифровки ведет к устойчивой взаимозаменяемости понятия и символа. Это, в свою очередь, обуславливает закрепление за символом функции устойчивой номинации объекта, которая вводится в семантическую структуру слова, регистрируется в словаре и устраняет необходимость параллельного упоминания символа и символизированного в одном тексте. Языковая закрепленность метонимического символа лишает его новизны и оригинальности, снижает его образность.

Второе значение термина «символ» связано с уподоблением двух или более разнородных явлений для разъяснения сущности одного из них. Никаких реальных связей между уподобляемыми категориями нет. Они лишь напоминают друг друга внешностью, размерами, функцией и т. п. Ассоциативный характер связи между символом и понятием создает значительные художественные возможности применения символа-уподобления для придания конкретности описываемому понятию. Символ-уподобление при расшифровке может быть сведен к финальному трансформу «символ (s) как основное понятие (с)». Такой символ часто выступает в качестве заготовка произведения. Например, у А. Мердок «The Sandcastle» символизирует любовь, мечты героев. Они — как непрочное сооружение на песке. «The Spire» У. Голдинга — взметнувшийся в небо шпиль, похоронивший под собой своих создателей, — как гордыня и фанатизм героя, похоронившие под собой его человеческие чувства и желания. Ослепительная и недостижимая вершина Килиманджаро — как несостоявшаяся творческая судьба героя рассказа Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро». Особняк Гэтсби из одноименного романа Фицджеральда, сначала чужой и заброшенный, потом залитый блеском холодных огней и вновь пустой и гулкой, — как его судьба с ее неожиданным взлетом и падением.

Символ-уподобление характеризуется двумя формальными показателями: он используется в тексте параллельно с символизированным понятием и удален от него на значительное расстояние. Последнее обстоятельство обуславливает только ретроспективное

осознание символа в его функции уподобления. В «Сage о Форсайтах» Дж. Голсуорси любовь юных Флер и Холли сравнивается Форсайтами с корью: это детское увлечение пройдет, как легкая детская инфекция. И только прозвучавший через много лет вопрос «Ну, как вы справились со своей корью?» возвращает читателя к осознанию исходного сравнения как символического уподобления.

Символ-уподобление часто представлен в заглавии. Он всегда выступает актуализатором концепта произведений, прагматически направляет, опирается на ретроспекцию. Благодаря актуализации последней и связанной с ней необходимостью возвращении к началу текста, он усиливает текстовую связность и системность, т. е. символ-уподобление, в отличие от метонимии, — это явление текстового уровня.

Наконец, символом, как уже было сказано, в определенных условиях становится деталь. Этими условиями являются окказиональность связи между деталью и представляемым ею понятием и неоднократная повторяемость выражающего ее слова в пределах данного текста. Переменный, случайный характер связи между понятием и отдельным его проявлением требует пояснения их отношений. Символизирующая деталь поэтому всегда сначала употребляется в непосредственной близости от понятия, символом которого она будет выступать в дальнейшем. Повторяемость же узаконивает, упрочивает случайную связь, аналогичность ряда ситуаций закрепляет за деталью роль постоянного репрезентанта явления, обеспечивает ей возможность независимого функционирования.

В творчестве Э. Хемингуэя, например, символом несчастья в романе «Прощай, оружие!» становится дождь, в «Снегах Килиманджаро» — гиена; символом мужества и бесстрашия — лев в рассказе «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера». Лев во плоти и крови является важным звеном в развитии сюжета. От тостов безлого охотника Вильсона за победу над этим львом до счастливого осознания героем своей победы — вот, по сути дела, весь рассказ. Первый повтор слова lion находится в непосредственной близости от квалификации мужества героя. Дальнейший сорокакратный, рассредоточенный по всему рассказу повтор слова постепенно ослабляет значение соотносительности с конкретным животным, выдвигая на первый план формирующееся значение «храбрость». И в последнем, сороковом употреблении слово «lion» выступает полномочным символом понятия: «Macomber felt unreasonable happiness that he had never known before... You know, I'd like to try another lion», Macomber said». Последнее употребление слова «лев» никак не связано с внешним развитием сюжета, ибо герой произносит его во время охоты на буйвола. Оно появляется как символ, выражая всю глубину перемены, претерпевшей в Макомбере. Потерпев поражение в первом испытании на храбрость, он хочет победить в аналогичной ситуации, и это проявление мужества будет завершающим этапом утверждения его только что обретенной свободы и независимости.

Таким образом, деталь-символ требует исходной экспликации своей связи с понятием и формируется в символ в результате неоднократного повторения в тексте в аналогичных ситуациях. Символом может стать любой тип детали.

Например, изобразительной деталью пейзажных описаний Голсуорси в «Sage о Форсайтах», связанных с зарождением и развитием любви Ирэн и Босинни, служит солнечный свет: «into the sun, in full sunlight, the long sunshine, in the sunlight, in the warm sun». И наоборот, ни в одном описании прогулки или деловой поездки Форсайтов солнца нет. Солнце становится деталью-символом любви, осветившей судьбы героев.

Символическая деталь, таким образом, это не еще один, пятый, тип детали, имеющий собственную структурную и образную специфику. Это, скорее, более высокая ступень развития детали, связанная с особенностями ее включения в целый текст, это очень сильный и разносторонний текстовой актуализатор. Она эксплицирует и интенсифицирует концепт, сквозным повтором пронизывая текст, существенно способствует усилению его связности, целостности и системности, и, наконец, она всегда антропоцентрична.

Подводя итоги рассмотрению символа, можно суммировать сказанное в следующей таблице:

Тип символа	Дистрибуция символа и символизированного понятия	Тип отношений между символом и символизированным				Повтор символа в пределах одного произведения	Изменение значения с употреблением в функции символа	Способ выражения		Вид терминального трансформации при расшифровке фразы, содержащей символ, обозначающий какое-либо понятие
		постоянная характеристика	случайная внешняя	случайная внутренняя	ассоциативная связь			слово	словосочетание	
Символ-метонимия	—	+	—	—	—	—	—	+	—	S есть C
Символ-уподобление	+	—	—	—	+	—	—	+	+	S как C
Символ-деталь	—	—	+	—	—	+	—	+	—	S вместо C

Было рассмотрено три элемента художественного текста: заголовок, имя собственное, деталь, которые выступают актуализаторами текстовых категорий и реализуют свой содержательно-эстетический потенциал на уровне целого текста. Из них только один — заголовок — имеет фиксированную позицию. Учитывая важность места, занимаемого заголовком, в определении его множественных функций в тексте, И. В. Арнольд справедливо относит его к так называемым сильным позициям текста. Их состав окончательно не определен. Специалисты по теории литературы склонны относить сюда, например, кульминацию, хотя кульминация — понятие сюжетное и фиксированного места в архитектурной структуре текста не имеет. С другой стороны, рассмотрение начала и конца произведения как его сильных позиций ни у кого возражений не вызывает. Их важность в адекватном восприятии и интерпретации текста объясняет и обращение к ним.

§ 4 Сильная позиция

Давно замечено, что начало и конец любой деятельности важны для выполняющего ее человека по разным причинам, в том числе, может быть даже в первую очередь, — психологически. Поэтому, как индивидуум собирается приступить к выполнению какой-либо задачи — долго ли предварительно примеривается, обдумывает или, наоборот, быстро приступает, не имея предварительного разработанного плана, классифицируют типы мышления и темперамента. В свое время М. М. Бахтин заметил, что начало и конец произведения — суть начало и конец деятельности, и для разных авторов они по-разному важны. Например, для А. Пушкина, Д. Льюиса «я начинаю» на протяжении всей их творческой деятельности преобладало. Конец подавляющего большинства крупных произведений Льюиса нередко производит впечатление тезисной заготовки для будущей подробной разработки.

Важность начала любой деятельности в том, что граница, отделяющая субъект действия от того, что было ранее, означает переход в новое состояние, требующее как можно более быстрой ориентировки в новых (новых) условиях. Сведения, полученные в начале, в значительной мере определяют и планирование последующих этапов и их успех. Можно сказать, что конец тоже складывается началом. Неслучайно теория коммуникации предписывает наиболее важные сообщения давать в начале радио-, телепередачи.

Важность начала отражена и в китайских наблюдениях, касающихся определяющей роли первого впечатления, и в экспериментальных исследованиях, подтверждающих их справедливость. Так, более тридцати лет назад в Йейлском университете был проведен эксперимент: двум группам испытуемых был дан текст с идентичной информацией, квалифицирующей некоего Джима, с заданием запомнить побольше перечисленных качеств и дать собственное описание Джима. Порядок следования информационных

блоков для разных групп различался. Одна группа получила текст, где в первой части были сосредоточены, в основном, позитивные качества (типа «общительный, открытый, веселый»), во второй — негативные (типа «вспыльчивый, несдержанный, ненадежный, несерьезный»). Текст другой группы, наоборот, начинался с отрицательных характеристик и завершался положительными. В результате первая группа написала положительное заключение о Джиме, отметив, что он, правда, изредка бывает вспыльчив и несдержан. Вторая охарактеризовала его как человека ненадежного, пустя и общительного.

Начало художественного произведения, таким образом, важно не только для автора, для которого оно обозначает вступление в новую деятельность — творение художественного мира, начало важно и для читателя, ибо именно оно вводит систему координат того мира, который будет разворачиваться перед читателем. Развитее главных содержательных универсалий, на протяжении всего текста отвечающих на вопросы кто? где? когда?, начинается именно здесь. Читательские ориентиры закладываются в начале книги. Эта первостепенная важность начала текста и для отправителя сообщения — автора, и для его получателя — читателя и обеспечивает начало статус сильной позиции.

Рассуждая о начале текста, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом о его количественном пределе. Что значит «начало»? Первый абзац? Первая страница? Первая глава? В ряде исследований используется термин «зачин», позволяющий авторам устанавливать подвижные границы понятия начала и определять их в 1—4 абзацах. В этот объем действительно, в основном, укладывается интродукция всех координат (речь идет преимущественно о расказе). При этом намечается и типология зачинов, которые рассматриваются по их связям с сюжетом, по полноте представлений координатной сетки, по выполняемым функциям, по характеру связи с заголовком, по лексико-синтаксической организации и т. п.

Прежде чем перейти к их рассмотрению, условимся под «началом» текста понимать жестко ограниченный объем первого абзаца. Против этого могут возникнуть возражения, не лишённые оснований. Действительно, даже без специального исследования очевидно, что первый абзац, особенно в крупной прозе, вряд ли уместит всю необходимую читателю интродуктивную информацию и что «начало» в содержательном смысле может на самом деле занять несколько страниц текста. Однако отсутствие необходимых, ожидаемых сведений в абсолютном зачине, т. е. в первом абзаце, — это не случайное явление, демонстрирующее многословие автора, которому не хватило места в первом абзаце и он захватил интродукцией еще несколько. Это — особый способ организации текста, когда введение координат сознательно рассредоточивается по всему тексту или по значительной его части. «Начало с середины», которое упоминалось выше, — лишь один из примеров рассогласования формального и содержательного начала. Поскольку послед-

нее, как оказалось, может быть обнаружено и в середине текста, воспользуемся формальным критерием и ограничим рассматриваемый феномен первым абзацем.

Начнем с представленности в нем интересующих нас ориентиров. В широком смысле слова интродуктивный абзац антропоцентричен всегда. При том что в нем может отсутствовать информация о субъекте сюжета, в нем всегда присутствует авторская модальность, т. е. присутствует субъект речеведения — автор и спорадически появляется адресат в форме авторских прямых обращений или включающего местоимения "we". Что же касается непосредственного введения персонажа в первом абзаце, тут следует отметить тоже почти стопроцентную антропоцентричность (95—98% в зависимости от жанра и индивидуального стиля).

Эволюция способов введения текстовых координат наиболее очевидно проявляется именно во введении героя. Начало **нарративного типа**¹, последовательно развивающего представление персонажа, становится все более редким. Описательное введение героя, начинающееся с неопределенного артикля, нетипично для современной прозы.

Преимущественной формой интродукции героя в первом абзаце выступает местоимение 3-го лица. Например, в романе У. Голдинга «Боришка-Мартин» (Pincher Martin) имя героя Christopher Hadley Martin появляется только на 76-й странице романа. Особо распространено местоименное введение героя в повествовании, которое ведется от его имени, где он осуществляет две функции — и участника событий, и рассказчика о них.

Имя героя-рассказчика в романе Дж. Херси «Мое прошение о дополнительной площади» ("My Petition for More Space") Samuel David Royster упоминается лишь на 150-й странице, когда история близится к концу, а имя Слокума, героя другого его романа ("Something Happened"), — на 40-й странице и т. д.

Подобное введение персонажа, которым организуется уже упоминавшееся «начало с середины» (импликация предшествования), создает **композиционную ретардацию**, что в свою очередь создает напряженность текста. Автор ведет читателя через процесс псевдовспоминания героя. Начав сообщение о нем с местоимения, предлогающего состоявшееся ранее знакомство, автор продолжает повествование в этом же ключе: не останавливается на описании его внешности, занятий, роли в ситуации, но мимоходом затрагивает отдельные черты. Это заставляет читателя скрупулезно собирать все детали, постоянно задаваясь вопросом: кто это? да кто же это? За счет композиционной ретардации обычно спокойная экспозиция дробится, приобретает динамический характер и сообщает дополнительное напряжение всей художественной структуре.

¹ Как, например: "Ten or twelve years ago there came to live in Tangier a man who would have done better to stay away. (<...> His name was Duncan Marsh" (P. Bowles, The Eye).

Аналогично обстоят дела при введении персонажа через его имя собственное. В первом абзаце, не поддержанное никакими сведениями о референте, по сути дела, пока для читателя безреферентное, оно опирается на ложную presupпозицию о том, что читатель знает, о ком идет речь. Таким образом читатель вовлекается в **продолжающийся** рассказ о ком-то знакомом и, так же как в случае с местоименным вводом, начинает с особой внимательностью следить за всеми последующими сведениями: "Gold had been asked many times to write...", начинает Дж. Хеллер роман "Good as Gold". "Percy Munn, feeling the first pressure, as the man behind him lurched into contact..." — так появляется герой в первом абзаце романа Р. П. Уоррена «Ночной всадник» ("Night Rider"). "Old Tanner lowered himself into the chair..." — таковы первые слова новеллы Фл. О'Коннор «Восточный изгнанник» ("An Exile in the East").

Следовательно, для адекватного восприятия произведения важно не только принципиальное наличие персонажного ориентира, но и способ представления этого ориентира, который определяет дальнейшее композиционное развертывание текста, способ выражения авторской модальности, преимущественно эксплицитную или преимущественно имплицитную форму изложения. Привлекая во внимание эту важную прогностическую функцию первого абзаца, можно сказать, что он в большой степени ответствен за общую тональность художественного произведения. В этом аспекте обращается и практический не знающая исключений антропоцентричность первого абзаца: универсальная категория текста, пронизывающая всю его структуру, она задается с самого начала, с абсолютного текстового зачина.

Лексически выраженные координаты времени и пространства тоже обнаруживаются (в сочетании и порознь) в подавляющем большинстве интродуктивных абзацев. Время грамматическое присутствует в них всегда, оформляя используемые в заглавии глаголы, но оно не является достаточным для определения темпорального ориентира сообщения. Состав грамматических времен первого абзаца не отличает этот абзац от последующего изложения и отклоняется от преобладающего повествовательного Past Indefinite в будущее и предпрошедшее в незначительном количестве (около 5% случаев) в проспективных и ретроспективных интродукциях.

Время и человек состоят в сложных взаимоотношениях. С одной стороны, человек не волен выбирать время своего существования и принимает его как историческую необходимость, как объективную форму существования окружающей материи. В этом смысле время имперсонально. Однако сам факт принадлежности к определенному времени накладывает неизбежные ограничения на субъект, т. е. время косвенно осуществляет характеристику

¹ Полностью новеллу *An Exile in the East* см.: Кухаренко В. А. Иракликум по интерпретации текста. — М., 1987.

ческую функцию и, следовательно, помимо создания темпорального континуума художественного произведения, вносит свой вклад и в его общую антропоцентричность.

Как можно более раннее указание исторического времени чрезвычайно важно для формирования читательской установки на восприятие реалий последующего текста. Резонно предположить, что историческая проза, научно-фантастическая и детективная литература отличаются особо пристальным вниманием к введению хронологических индикаторов (год, месяц, число) в первый абзац. Анализ материала, однако, показывает, что зачины с точным указанием исторического времени — явление редкое. Например, в сборнике исторических рассказов и повестей Ю. Нагибина «Остров любви», посвященном выдающимся деятелям отечественной и мировой культуры, только одно произведение из 23 начинается подобным образом: «Уезжая в конце августа 1830 года из Москвы в Болдино, Пушкин...» Всего около 2% всех рассказов К. Дойля о Шерлоке Холмсе начинаются такими зачинами. Ср.: «In the year 1878 I took my degree...» (A Study in Scarlet); «...the Sherlock Holmes cases between the years '82 and '90...»

У всех авторов, работающих в указанных и других жанрах, активно преобладает время относительное: «Upon the second morning after Christmas» (A. Conan Doyle. The Adventure of the Blue Carbuncle); «Sunday in Dublin...» (R. Bradbury. Getting Through Sunday Somehow); «Он много успел с утра...» (Ю. Нагибин. Запятая калитка).

Эти и аналогичные лексические темпоральные указатели первых абзацев обеспечивают лишь самую общую ориентировку во времени — «in the morning», «late in May», «after sunset», «in autumn» и т. д. Это обусловлено, по меньшей мере, двумя обстоятельствами. Первое онтологически присуще художественному тексту и связано с художественной типизацией: за абсолютной конкретностью отдельной сюжетной ситуации стоит ее обобщенный образ. «Утром», «вечером», «осенью», «в мае» достаточно конкретно фиксируют начало сюжетных событий во времени, устанавливают точку отсчета — искомым ориентир. Одновременно хронологическая расплывчатость этого указания, его типичность для множества других сходных и отличных ситуаций дает возможность определенного обобщения. Упрощая это положение, можно сравнить его с конкретизацией-генерализацией значения слова, попадающего в художественный контекст, о чем речь шла выше.

Второе обстоятельство связано не столько с внутренней организацией художественного текста, сколько с заложенными в ней особенностями его восприятия. Многократно повторяющиеся в самых разнообразных коммуникативных ситуациях темпоральные индикаторы образуют определенными ассоциациями, весьма индивидуальными для каждого носителя языка. (Вспомните положительную оценку «осени» для Пушкина, Голсуорси и отрицательную для Тютчева, Лермонтова.) Получая сигнал подобного рода и не имея

еще опоры на развернутый текст, читатель проявляет сотворческую активность.

Следовательно, как и в случае с указанием субъекта действия, временные указатели первого абзаца важны не только сами по себе, как элементы координатной сетки, вводящие временной континуум текста. Преобладающий способ их использования в зачине художественной прозы способствует активизации читательского восприятия, интенсификации ассоциативно-образных представлений.

Пространство — третья содержательная универсалия художественного текста. В отличие от имперсонального, не выбираемого человеком времени, пространство всегда является результатом выбора. Даже долговая тюрьма, где сидит герой Ч. Дикенса м-р Пиквик, или рабочий дом, где страдает его же герой Оливер Твист, или концлагерь, где чудом выживает Софи (W. Sturgeon. Sophie's Choice), — это выбор, только не собственный, а чужой, насильственно навязанный.

Закрытое пространство всегда несет на себе отпечаток своего хозяина, т. е. антропоцентрически направлено и выполняет характерологическую функцию, в том числе, конечно, и в первом абзаце.

Открытое пространство характерологическую функцию не выполняет, но, выступая контрастным или гармоничным фоном чувств и переживаний персонажа, участвует в создании общей антропоцентричности произведения. По-видимому, эта способность актуализировать душевное, эмоциональное состояние героя делает его более предпочтительным, и в первых абзацах заметно преобладают пейзажные ориентировки.

Представленность трех координат в зачине произведения в значительной степени подчиняется закону компенсации: развернутость одной почти всегда означает свернутость прочих. Вот, например, как начинается роман Р. П. Уоррена «Приди в зеленый дождь»: «Far off, up yonder, the mist and drizzle of rain made the road, and the woods, and the sky too, what you could see of it above the heave of the bluff, all one splotchy, sliding-down greyness, as though everything, the sky and the world, was being washed away with old dishwater. Out of that distance she saw him come». Полное отсутствие сведений о героях, введенных местоимениями, в определенной степени компенсируется созданием настроения, с которым читатель входит в текст. Сходное заключение можно сделать о первом абзаце знаменитой новеллы Ст. Крейна «The Open Boat»: «None of them knew the colour of the sky. Their eyes glanced level and were fastened upon the waves that swept toward them. These waves were of the hue of slate, save for the tops, which were of foaming white, and all of the men knew the colours of the sea. The horizon narrowed and widened, and dipped and rose, and at all times its edge was jagged with waves that seemed thrust up in points like rocks».

В обоих приведенных примерах доминирует описание природы,

время эксплицированного выражения не получает (кроме общего значения длительности происходящего, которое создается косвенными, нетемпоральными средствами), персонажи едва намечены.

По аналогии с классификацией, разработанной И. Мистриком для предложений, интродуктивные абзацы можно разделить на «твердые» — начала, в которых все координаты вводятся в составе ремы и не выражаются анафорическими заместителями, и «мягкие» — начала, в которых хотя бы один из ориентиров представлен систематичным выражением, а субъект независимо от своего декларативного наполнения вводится в составе темы предложения. По-выше. Твердые начала представлены в нарративных зачинах: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод...» (*Н. В. Гоголь. Мертвые души*); «There was a woman who was beautiful, who started with all the advantages, yet she had no luck...» (*D. H. Lawrence. The Rocking-Horse Winner*).

В современной прозе твердые и мягкие начала распределяются неравномерно. Явное предпочтение отдается последним. Хотя они и не дают четко очерченной полной системы координат, именно благодаря неполноте вводимых сведений и большей опоры, в связи с этим, на последующее изложение, мягкие начала особенно активно актуализируют категории связности (когезии) и системности текста. Анафорический заместитель (помещенный в первый абзац, опережает антецедент, следующий за ним в контактном или дистантном контексте, и прочно связывает их.

Связи первого и последующих абзацев не ограничиваются расшивкой координатных антецедентов и непосредственно зависят также от степени его включенности в основную тему повествования и от места повествователя в сюжетном времени.

Независимо от своего твердого или мягкого оформления, художественные зачины практически всегда вводят тему через обозначение ее координат. Исключение составляют обобщающие интродукции, в которые автор выносит экспликацию концепта, объясняет мотивы написания произведения, этим превращая последние в иллюстрацию общего рассуждения. Так начинается, например, «Суламифь» А. Куприна, повесть Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», рассказ Дж. Олдриджа «The Last Inch». По композиционной функции такие зачины следует отнести к **экспозиции** — предистории, в которой обязательно содержится объяснение, облегчающее понимание сюжетных событий и/или мотивов автора. С последующим изложением такие зачины состоят не в содержательной (темпорально-последовательной, логической), а в

причинно-следственной связи. Иными словами, объединение интродуктивного и следующего за ним фрагмента носит столь же тесный характер, но выражается иными логическими и языковыми средствами.

Помимо правого контекста, которым для первого абзаца является второй абзац, зачин имеет и левый контекст — заголовки и (факультативно) эпиграф. Наиболее тесная связь между ними обеспечивается повтором заглавных слов в первом абзаце. Здесь наблюдается интересная закономерность, демонстрирующая различия между текстами, принадлежащими к разным функциональным стилям: в научных текстах лексический или синонимический полный или частичный повтор заглавия почти обязателен. В художественных, в связи с переосмыслением заголовка, это имеет место значительно реже и охватывает, в основном, заглавия, и прямое, и переносное значения которых материально реализуются в тексте, а также заглавия, включающие имена собственные или их эквиваленты. Примером первого служит роман А. Беннета «Ветер», где, как и в аналогичных случаях повтор аминвалентного заглавного слова, в первом абзаце реализуется его прямое номинативное значение. Аналогично повторяются слова «cat» и «gain» в рассказе Э. Хемингуэя «Кошка под дождем»; «owl» в романе Дж. Хюкса «Сова». Примерами второго могут служить рассказы А. Чехова «Банька», «Simple» из одноименных рассказов М. Голда, «Das Englein Kommt» молодой канадской писательницы Г. Стори (G. Story), которая объясняет: «When my sister Elsa was a baby she was an angel and my father called her das Englein...»

Во всех случаях повтор заглавных слов в первом абзаце подчеркивается их тематическая, не концептуальная сторона, что, в общем, понятно: только что введенные слова еще не накопили свою дополнительную (концептуальную) значимость.

Отсутствие повтора ослабляет когезию заголовка и зачина, их связь осуществляется только на содержательно-тематическом уровне. Дальнейшее ослабление и полный разрыв связей наблюдается при экспозиционном типе зачина. Например, Иван Федорович Шпонька из рассказа Н. В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» входит в повествование после двух абзацев экспозиции: «С этой историей случилась история: нам рассказали ее приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка...» «Бесы» Ф. М. Достоевского открываются целой экспозиционной главой: «Sophie's Choice» У. Стайрона начинается с биографии повествователя и т. п. Приходится констатировать, следовательно, что наличие когезии между заголовком и зачином художественного текста носит факультативный характер.

Данное утверждение никак не опровергает положения о тесной взаимосвязи и системности всех элементов художественного текста. Оно свидетельствует об общетекстовом характере заголовка, о том, что последний является не локально актуализируемым, а текстовым элементом. И повтор заглавия, периндически встре-

чающийся в первом абзаце, тоже подтверждает его связь с целым текстом, ибо, как уже было сказано, реализуется лишь один компонент общего заголовочного смысла, который будет постепенно складываться из ряда таких компонентов, неоднократно реализуемых на протяжении целого текста.

Отсутствие когезии между зачином и эпиграфом тоже объясняется общетекстовым характером последнего. Эпиграф — выразитель концепта, предшествующий его текстовому формированию. В композиционном и архитектурном отношении эпиграф автотомон: это текст в тексте, имеющий собственный автор, свою сферу функционирования и свою исходную коммуникативную ситуацию. Он и графически отчужден от текста, открывающегося первым абзацем.

Выше шла речь о важности предтекстовой функции эпиграфа как актуализатора концепта и организатора читательской установки на восприятие. Именно в предтексте он выполняет свою главную роль, и для этого — для того, чтобы «стать эпиграфом» — он отчуждается от собственного текста, изымается из своей «денотативной действительности». В таком изолированном состоянии он выступает как общереферентное обобщение, универсальная истина, приложимая к целому ряду самых разнообразных ситуаций. Эти последние качества обуславливают возможности активизации (со)творческой деятельности читателя, привлекающей его личные ассоциации и широкий жизненный (включая литературно-читательский) опыт. В силу своих обобщающих качеств эпиграф выступает как модель, которая может быть заполнена целым рядом конкретных иллюстрирующих текстов. Его связь с правым рядом текстов возможна только на уровне целого текста и носит односторонний характер: являясь развернутой конкретизацией эпиграфа, текст на него влияния не оказывает. В отличие от заголовка, преобладающего семантические изменения в процессе развертывания текста, эпиграф таковым не подвержен. Его можно сравнить с лакумусовой бумажкой: истинный смысл текста проявляется, но сам в реакции не участвует.

Для формирования читательской установки важен не только эпиграф, но и его происхождение: временная, пространный, социокультурная, персоналогическая отдаленность источника. Знание / незнание исходного текста (автора, ситуации) играет сложную аксиологическую роль, определяющую отношение читателя как к произведению, которое иллюстрирует эпиграф, так и к использованному его автору, к писательской культуре последнего. Помимо этого, нередко обобщающая глубина эпиграфа заставляет читателя обратиться к исходному тексту, из которого было сделано извлечение, в поисках контекста, породившего универсальный вывод. Эпиграф, следовательно, выполняет и роль стимула, провоцирующего читательский интерес в нескольких направлениях — к книге, которую он предвещает, к прочим произведениям данного автора, к собственному тексту-источнику.

Все сказанное об эпиграфе объясняет невозможность осуществления линейной связи между ним и зачином текста и еще раз подтверждает его общетекстовый статус.

Мы рассмотрели основные функции зачина: сигнальную (сигнал начала деятельности), функцию ввода системы координат, функцию организации связи между заголовком и эпиграфом, с одной стороны, и линейно развивающимся текстом с другой. Рассмотрим еще одну — функцию определения позиции автора (раскачка) в сюжетном времени. Повествующее лицо — собственно автор или, что наиболее часто (более 90%), вымышленный рассказчик излагает события, отправляясь от той временной точки, которая заявлена в первом абзаце. Начало событий и начало рассказа о них совпадают, они симультанны, и абзац, который из настоящего времени повествует о настоящем же, можно назвать **симультанным**. Но возможно (чрезвычайно редко) начало из прошлого: "That week, so many years ago, I thought my father and mother were poisoning me. And now, twenty years later, I'm... (R. Bradbury. One Timeless Spring)". Автор тоже находится в настоящем и оценивает прошлые события из сюжетного настоящего. Первый абзац (или часть его, как в примере) — это экскурс в прошлое, который должен объяснить смену временной перспективы при изложении основных сюжетных событий. Ретроспекция — возвращение в прошлое — возможна только из настоящего, только в сравнении с настоящим событиями и предвосхищении сюжетных событий.

В первом абзаце возможно и предвосхищение сюжетных событий, как это имеет место, например, в повести А. Толстого «Гадюка», где зачин — это по сути дела эпилог, следствие и повествование разворачивается как объяснение уже известного читателю итога. Автор начинает рассказ позже начала сюжетных событий, когда он уже знает, к чему они приведут и **проспективно** уведомляет об этом читателя в первом абзаце. Г. Г. Маркес начинает роман «Сто лет одиночества» так: «Пройдет много лет, и полковник Аурелиано Буэндиа, стоя у стены в ожидании расстрела, вспомнит тот далекий вечер, когда отец взял его с собой посмотреть на лед. Макондо было тогда небольшим селением...» По отношению к сюжетному времени автор находится в будущем. Поскольку это его положение зафиксировано в первом абзаце, все последующее изложение отдалается от него в прошлое, становится ретроспективным. Так мы сталкиваемся с парадоксальным положением: проспективный зачин вводит ретроспективное повествование.

Временной перепад практически всегда имеет место и в **экспозиционном** значении, который представляет собой разновидность проспективного и отличается довольно однотипным характером: повествователь, в связи со случайной встречей (возвращением в старое место жительства, обнаружением памятной вещи,

¹ См. также: **Spark M.** You Should Have Seen the Mess // В. А. Кухаренко. Практикум по интерпретации текста. — М., 1987.

письма), вспоминает события из прошлого. Они и составляют сюжет. Обстоятельства, приведшие к этому экскурсу в прошлое — к этой ретроспекции, изложены в интродуктивном абзаце (абзацном комплексе). Следовательно, зачин отражает настоящее время повествователя, последующий текст — прошедшее, а это означает, что временные ориентиры текста и всех видов перспективного зачина не совпадают.

Экспозиционная интродукция выделяется в самостоятельный подтип не в связи с особым размещением повествователя во времени, а в связи со спецификой концовки, которая образует координатную раму с зачином. Время, место и субъект последнего возвращаются в конце как итоговый комментарий. Например, «Чудесный доктор» А. Куприна начинается так: «Следующий рассказ не есть плод досужего вымысла...» и кончается: «Я слышал этот рассказ, и неоднократно...»; «Кадетский корпус» Н. Лескова имеет следующие начало и конец: «Я хочу вам рассказать нечто весьма простое»; «Я кончил, больше мне об этих людях сказать нечего...». Все сюжетные события помещены в эту раму и с ней соотносятся только через фигуру повествователя.

Собственно перспективный зачин вводит не в обстоятельства рассказа, а непосредственно в прошлые события, которые в своем развертывании, оттолкнувшись от давней ситуации, обязательно возвращаются в точку интродукции. Повествование, таким образом, описывает круг, завершается тем, что было отмечено в начале.

Наиболее явно, таким образом, начало и конец связаны между собой в описываемых перспективных зачинах разных типов. Этой связью, однако, единство начала и конца не ограничивается. Эти две крайние позиции текста системно вовлечены во взаимодействие друг с другом, которое отличается крайней неравномерностью языковой представленности.

Конец, завершающий произведение, как и начало, относится к сильным позициям. Мотивы его выдвижения отличаются от тех, что дают право началу на статус сильной позиции. Конец важен прежде всего тем, что это единственный компонент текста, актуализирующий категорию завершенности (целостности). Он закрывает художественную систему, «запечатывает» ее. Так же как и начало, конец произведения отмечает смену деятельности и для автора и для читателя. Для автора конец текста всегда носит интенциональный, индивидуально заданный характер. Интенционность завершения происходит из авторского предположения (убеждения), что концепт сформирован и адекватно представлен в своем развитии читателю.

Завершенность произведения, таким образом, обусловлена не его абсолютной сюжетно-тематической исчерпанностью, а тем, что определенным аспектом концепта освещен. Нефинитность концепта, о которой уже шла речь, может обеспечить сколь угодно долгое развитие текста, которое прекращается только решением автора, поэтому в любом произведении всегда остаются участки, которые

можно было развернуть дальше. Но коль скоро автор посчитал свою основную идею воплощенной, он текст закрывает.

Для читателя, однако, однозначность авторского завершения отнюдь не самоочевидна. Чем больше самостоятельность размышлений автора читателю, реализовав свою прагматическую установку воздействия на него, тем выше вероятность, что читатель не воспримет конец текста как завершение произведения. Отсюда, с читательской позиции, текстовые концовки классифицируются как «открытые» и «закрытые». Последние эксплицитны, они закрывают максимум сюжетных линий, доводят своих главных персонажей до конца их жизни или до достижения цели. После такого конца читатель не задает вопросов, связанных с возможной дальнейшей судьбой героев, которая не попала в повествование, — она ясна, о ней сказано: «And they lived happily ever after»; «Стали жить-поживать и добра наживать». Закрытые концы, в которых пороки наказан, добродетель торжествует, характерны для дидактической, детской, фольклорной, большинства жанров массовой литературы.

Открытый конец оставляет много вопросов. Более того, он нередко сам выражен вопросом. «Мисюсь, где ты?» — завершает «Дом с мезонином» А. П. Чехов. «Who is she? Who is she?» — вторяет в последнем абзаце «Комнаты в подвале» (The Basement Room) Гр. Грин. Вопрос побуждает к поиску ответа. Открытый конец активизирует восприятие, побуждает к анализу, к возвращению к тексту, к вовлечению всего жизненного опыта читателя в процесс обдумывания, что, в свою очередь, способствует превращению воспринятого произведения и его художественного мира в часть этого жизненного опыта. Важность читательского соучастия особенно наглядно проявляется в произведениях, где сам автор предлагает читателю на выбор два варианта возможных концов, показывая этим неоднозначность трактовки концепта. См., например, «The Black Prince» А. Мердок, «The French Lieutenant's Woman» Дж. Фаулза.

Конец, в отличие от начала, одновалентен: зачин имеет и левый контекст (заголовок) и правый — следующий за ним текст. Законом не следует ничего. Поэтому, помимо уже названной функции актуализатора категории завершенности, следует принять во внимание его делимитативную функцию. Заголовок осуществляет ее, указывая верхнюю границу произведения, конец — нижнюю. Связь конца с левым контекстом носит весьма тесный характер. В последнем абзаце, как правило, наличествуют анафорические заместители, лексические и синонимические повторы, создающие и упорочивающие его когезию с предыдущим изложением. Она подчеркивается также эксплицитной союзной связью: «And ramming contract and cheque into his empty hand, I bolted...» (J. Galsworthy, Acme); «And he smiled as he looked across the vast green park to the grey horizon» (G. K. Chesterton, The Fool of the Family); «And she waved back at him» (A. E. Coppard, Fifty Pounds).

Чем теснее связи последнего абзаца с предыдущим, тем менее он содержательно самостоятелен и тем меньше его объем. Завершает произведение нередко одно-двустручный абзац, эллиптический реплика персонажа, являющаяся осколком диалогического единства, как, например, "Very good, Sir" (*R. Aldington. The Sacrifice Post*), "I've forgotten too" (*K. Mansfield. The Daughters of the Late Colonel*). Даже относительная формальная самостоятельность оставляет короткий последний абзац семантически недостаточным: "Dr. Macphail gasped. He understood" (*S. Maugham. Rain*).

Развернутый последний абзац, наоборот, содержит выводы, нередко авторское толкование концепта, заключенного в заголовке: "...That last inch, which parted all things, was never easy to overcome..." (*J. Aldridge. The Last Inch*). Подобные конечные абзацы тесно связаны с заголовком, что проявляется в его повторе и что в общем понятно: семантическая трансформация заглавных слов завершена, последнее появление в конечном абзаце реализует их концептуальный смысл. Заглавные слова, открывающие произведение и завершающие его, становятся рамой, внутри которой и происходят все их превращения. Именно так организованы следующие произведения: «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, "The Dead" Дж. Джойса, "The Wind Blows" К. Мэнсфилд, "The Apple Tree" Дж. Голсуорси и др.

В тесной когезии последнего и предшествующих ему абзацев проявляется его функция актуализатора категории связности. Через связи текстового завершения и заголовка актуализируются категории системности и концептуальности. Иными словами, конец справедливо выделяется в сильную позицию текста. Действуя на уровне текста, совместно с другими текстовыми элементами, он не только актуализирует целый ряд текстовых категорий, но и выступает в качестве единственного актуализатора категории завершенности, что является главным и инвариантным его признаком.

* * *

Таким образом, текст был рассмотрен как целостная единица, имеющая собственные дифференциальные и интегральные признаки; были выявлены возможности и способы их актуализации. В процессе изложения нередко употреблялись слова, достаточно часто используемые в филологическом обиходе, — диалог, авторская речь, точка зрения. Хотя широкая употребительность вроде бы снимает необходимость их определения, тем не менее следует рассмотреть эти понятия подробнее.

Часть третья

ТИПЫ, ФОРМЫ, СПОСОБЫ ИЗЛОЖЕНИЯ, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Глава I. Авторская речь

§ 1. Собственно авторское изложение. Композиционно-речевые формы

В предыдущих главах и параграфах были рассмотрены средства и способы актуализации единиц разных уровней, составляющих структуру текста. Их системное взаимодействие создается и направляется автором. Именно его позиция, его точка зрения определяет все в художественном произведении. Однако выражение авторских взглядов распределяется в тексте неоднородно и неравномерно. Так, в прозаическом произведении речь автора чередуется с речью персонажей, и хотя все они — суть творения художника, каждый в своих рассуждениях руководствуется собственной точкой зрения. Множественность точек зрения, представленных в одном произведении, делает его многогранным, полифоничным.

Распредоточенные по тексту реплики персонажа, собранные воедино, составляют его **речевую партию** и выражают его мировоззрение и мироощущение. Чтобы выделить речевую партию персонажа или «речевую партию» автора, нужно нарушить линейное развитие текста, извлечь необходимые фрагменты из всей его толщи. Следовательно, можно говорить и о вертикальном членении художественного текста, рубрики которого пронизывают его горизонтальную структуру, отражают разные точки зрения и — что очень существенно для нашего анализа — представлены разным языковым материалом. Действительно, речь автора оформляется иначе, чем реплики и мысли действующих лиц. Так выделяются два основных речевых потока художественного текста: **авторский и персонажный**. Последний неоднороден: о чем-то герой говорит, выражая свои суждения во внешней, звучащей **диалогической** речи, о чем-то думает, не проговаривая свои мысли вслух. Они в произведении выражены в форме **внутренней** речи. И наконец, наряду с названными, есть еще контаминированное, смешанное изложение, в котором присутствуют оба — и герой, и автор. Это — **несобственно-прямая** речь.

Таким образом, художественный прозаический текст носит генерогенный характер, в нем различаются четыре типа изложения — авторская речь (АР), диалогическая речь (ДР), внутренняя речь (ВР), несобственно-прямая речь (НПР) — которые и представляют его вертикальную структуру:

	Тип изложения			
	АР	ДР	ВР	НПР
Уровень структуры	те си ле мор фон	к ст нта кси фоло о-г-р	ов кси чес гиче афич	ой чес кий ский еский

Ведущую роль в формировании концепта произведения играют авторские оценки тех объектов, явлений, событий, которые составляют его художественную действительность. Оценочный элемент всегда присутствует в речи, ибо используем и познавая объекты окружающей реальности, мы выражаем свое к ним отношение, оцениваем их. Познавательная деятельность вне оценки невозможна. Художественное произведение как продукт познавательной деятельности автора, обязательно и повсеместно несет и авторское отношение, т. е. оценочность и модальность. Они проявляются на всех без исключения участках и во всех типах изложения, но в прямой, наиболее открытой форме они представлены в собственной речи автора. Именно здесь авторская точка зрения выходит на поверхность, выражается эксплицитно. Поэтому и актуализация, призванная выделить вехи формирования концепта, наиболее полно заявлена здесь (что явствует и из примеров, показанных в главе первой). Актуализаторы текстовых категорий, рассмотренные в главе второй, — это тоже прерогатива преимущественно авторской речи. Анализируя произведение, таким образом, мы должны особенно внимательно относиться к сигналам концепта, размещенным в АР, — они идут непосредственно от автора.

Их распределение, однако, неравномерно. Оно существенно зависит от **композиционно-речевых форм** (КРФ). **Описание, повествование, рассуждение** различались еще в античной риторике как обобщенные типы содержания, которым свойственны определенные типы оформления. В середине 20-х годов В. В. Виноградов назвал их композиционно-речевыми формами. С тех пор в их определение вносились дополнения и поправки. Отмечая ранее не замеченную сторону явлений, менялись термины: «формы изложения», «функционально-смысловые типы речи», «контексты», «discourse types», «narrative modes». Мы будем пользоваться термином В. В. Виноградова, ибо он достаточно устоялся в филологической практике и в нем вполне адекватно отражена сущность феномена.

Повествование берет на себя основную сюжетную нагрузку: сообщает о развивающихся действиях и состояниях, что делает его акциональным, динамичным. Описание фиксирует признаки объектов и субъектов действий и состояний и потому является преимущественно статичным. Рассуждение содержит информацию о причинно-следственных связях между объектами и

действиями, имеющих место в пред- и постконтексте. Оно тоже статично.

При изменении исходной формы произведения (инсценизация, пересказ, сокращенный вариант, digest) наибольшей переработке, вплоть до полного изъятия, подвергаются статичные формы. Это способствует сохранению СФИ, но сильно нарушает формирующие концепта.

Самым непосредственным образом автор заявляет о своей позиции в **рассуждении**. Поскольку это всегда обобщенное представление авторской точки зрения, оно весьма автономно и может быть применимо к нескольким сходным ситуациям, а не только к той, в связи с которой возникло. Эта логико-смысловая универсальность рассуждения, его генерализующая сила отрывает его от конкретного сюжета, поэтому автор укрепляет его когезию с предыдущим контекстом, начиная рассуждение специальными лексическими маркерами, отсылающими читателя к изложенной ранее ситуации: «This story I am telling... These characters I create... This is a novel...» — так начинает большое двухстраничное рассуждение Дж. Фаулз в тринадцатой главе романа «Женщина французского лейтенанта». «Литературное предпринятие такого рода: издается в России множество столичных и провинциальных газет...» (Ф. М. Достоевский. Бесы).

Актуализация когезии рассуждения с предыдущим контекстом тем более необходима, что оно, в большинстве своем, архитектурно выделяется в самостоятельный абзац, абзацный комплекс или даже в отдельную главу. Подчеркивая вневременной, глобальный характер смысла рассуждения, авторы используют здесь настоящее время глагола, которое тоже отличает данную композиционно-речевую форму от прочих. Поскольку для построения рассуждения привлекаются факты не только описываемой действительности (они служат лишь толчком), но и всего прошлого опыта писателя, оно всегда превосходит тот объем логических связей и причинно-следственных отношений, который необходим для осмысления и прояснения исходной ситуации. Отрыв от нее зафиксирован термином, обозначающим развернутое рассуждение: «отступление» или «лирическое отступление». Последнее названо так не столько в связи с особенностями своего содержания, сколько в связи с откровенностью самовыражения автора, раскрывающейся в рассуждении. Таким образом, рассуждение в художественном тексте — это рупор авторских идей, не облеченных в образную форму, непосредственно выражающих его мировосприятие и в особенности ту сторону последнего, которая воплощена в концепте произведения. Это объясняется тем, что форма авторской речи, именно здесь автор входит в непосредственный контакт с читателем, обращаясь к нему «dear reader», «you», «любезный читатель», «ты» или объединяясь с ним в «мы», «we». Понятно поэтому, сколь большой ущерб наносится целостности художественного произведения, насколько увеличивается опасность искажения концепта,

если рассуждение изымается из текста инсценировщиком, переводчиком, невнимательным читателем.

Описание — тоже статичная композиционно-речевая форма. К ней традиционно относят портрет и пейзаж — сообщение о внешних признаках действующего лица и обстановке действия. **Портрет** выступает одним из основных средств индивидуализации персонажа. Помимо внешних физических характеристик персонажа, в портрет включаются сведения о его прическе, одежде, манерах, аксессуарах, т. е. о том, что отражает вкусы, пристрастия, привычки — индивидуальность героя. Портрет в отличие от пейзажа определяет и социальную принадлежность персонажа, и входит в темпоральный континуум текста, ибо в costume находит свое отражение и эпоха, и время года, и время суток.

И портрет, и пейзаж на протяжении развития литературы претерпели серьезные изменения в своем объеме — как количественном (протяженность в тексте) и качественном (полнота охвата признаков), так и в характере включения в текст, в функциях. Так, можно отметить несомненную тенденцию к сокращению портретного описания, к все большему использованию портретного вкрапления: вместо развернутой и подробной характеристики внешности, столь свойственной прозе прошлого века, используются портретные штрихи, часто в виде характерологических деталей или авторского комментария к диалогу или действию. Вот пример традиционного развернутого портрета: «На одной из боковых аллей Невского бульвара сидел на лавочке молодой человек лет двадцати пяти; он чертил задумчиво своей палочкой по песку, не обращая никакого внимания на гуляющих, и не подымал головы даже и тогда, когда проходили мимо него первостепенные красавицы петербургские. (...) Благородная наружность, черные, как смоль, волосы, опущенные книзу ресницы, улыбай, задумчивый вид — все придавало какую-то неизъяснимую прелесть его смуглому, но прекрасному и выразительному лицу...» (М. Н. Загоскин. *Рославлев*, или Русские в 1812 году).

А вот портрет из постепенно накапливающихся штрихов: «...a curly-headed rather sturdy girl with shining brown eyes halfway out of her head and a ruby-red dimpling smile lifted from a turn-of-the-century valentine» — это первое появление молодой Мелани в романе Дж. Апдайка «Кролик разбогател». Через страницу начатая тема продолжается: «...the girl's eyes, keeping the merry red smile as if even these plain words are prelude to a joke». Еще через страницу: «...her eyes shining steadily as lamps» и т. д. Портретные штрихи рассредотачиваются по всему тексту, читатель не успевает воспринять их как статичные элементы, они «вживляются» в повествование и создают динамическую картину изменяющейся внешности персонажа.

Как правило, подобные изменения носят преходящий характер и являются внешним проявлением сменяющихся эмоций и настроений персонажа. («Her face was red with anger»; «Her face was

tear-blotched" Ch. Bronte. Jane Eyre.) Здесь мы вправе говорить о **динамическом** портрете, который, помимо функции характерологической, выполняет и функцию актуализатора связности текста, объединяя разные его фрагменты в единое портретное целое. Отражая результаты внутренних переживаний героя, развернутое портретное описание или портретный штрих включаются в его психологическую квалификацию, психологизируются.

Специфика описания, портрета тем более, связана с перечислением признаков. Поэтому в нем преобладают существенные с квалифицирующими их прилагательными. Портрет всегда номинативен и главное — всегда оценочен. В этом последнем свойстве портрета и описания вообще проявляется его роль в системе средств формирования концепта: описание эксплицитно несет авторскую оценку и модальность, т. е. непосредственно указывает на распределение авторских симпатий/антипатий. Так портрет, помимо функций индивидуализирующей, характерологической и функции актуализации категории связности, включает и в актуализацию категорий модальности и концептуальности.

Еще одна функция, которую приобретает портретное описание в тексте, — семиотическая. Она развивается в связи со сквозным повтором портретного штриха, выступающего в роли характерологической детали. Трубка Шерлока Холмса, гетры мистера Пиквика, фуражка Остапа Бендера — все это знаки данных персонажей. В развитии семиотической функции целого портрета огромную роль играют иллюстраторы художественных произведений. Благодаря графическому изображению словесный портрет приобретает зрительную наглядность. Чем более резко он выделяется своей индивидуальностью, тем более вероятно выполнение им семиотической функции. Иллюстрации, изображающие Дон Кихота и Санчо Пансу, Тартарена из Тараскона, Ноздрева, Собакевича, не нуждаются в подписях, они самодостаточны как знаки, представляющие соответствующих персонажей, активизирующие весь состав ассоциаций, с ними связанных.

Обращает на себя внимание малая представленность женских портретов в этом ряду. В пределах своего контекста они узнаваемы. Читая «Сагу о Форсайтах» Дж. Голсуорси, мы легко различим рисованные портреты Ирэн и Джун; в процессе чтения романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» нетрудно разобраться, где Китти, где Берси Тверская, где сама Анна. Но изъятые из произведения иллюстрации вряд ли обозначат своих персонажей столь же однозначно, сколь графические изображения Мюнхгаузена, Робинзона Крузо, Тараса Бульбы. Весьма вероятно, что, с одной стороны, это связано с особой заостренностью (часто доходящей до гротеска) портретного описания героя, почти обязательным наличием в нем характерологических, легко узнаваемых деталей; с другой стороны, — с меньшей внешней выделенностью героини (здесь индивидуализация осуществляется, в основном, за счет работки разных типов понятия красоты) и большей психологиза-

цией ее портрета, что делает ее графическую репрезентацию вне своего контекста скорее знаком определенной эпохи (костюм, прическа, аксессуары), чем конкретным персонажем. Узнаваемость внеконтекстному изображению дает только наличие внешнего признака, резко выделяющего героиню из ее окружения: воинское обличие Орлеанской Девы (И. Шиллер), знамя в руках Ниловы (М. Горький), кожаная куртка и портупея Комиссара (Вс. Вишневский).

За вторым основным видом композиционно-речевой формы описания — **пейзажем** закрепились значение статичного фона происходящих событий. Однако образ природы, которым является пейзаж художественного произведения, отражает и динамические процессы, происходящие в природе: ураганы, землетрясения, цунами, извержение вулкана. Сравним две контрастные картины природы в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус»: «Играют волны, ветер свищет, / И мачта гнется и скрипит...» и «Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...».

Здесь даже морфологический состав: глагольность, акциональность, динамичность одного и номинативность, статичность другого — подчеркивает их разное назначение. Последний отражает стабилизировавшееся состояние природы, первый — действие в природе, ведущее к нему. Следовательно, пейзаж различен по своему смысловому содержанию, что неизбежно ведет к различию и в его функциях в художественном тексте. Общей непосредственной функцией статичного и динамичного пейзажа является, как уже говорилось, создание фона сюжетных событий. Однако главное — опосредованное назначение пейзажа имеет не столько пространственную, сколько антропоцентрическую направленность, ибо образ природы выступает не как цель, а как средство углубленного разъяснения образа персонажа и его состояния.

Здесь проявляется двунаправленность пейзажа — он либо выражает гармонию персонажа с природой, либо их антагонизм. Бурным страстям низвергнутого Короля Лира соответствует ярость бури: даже природа осквернена и негодует. Образы персонажа и природы находятся и развиваются здесь в тесной эмоциональном единстве. И наоборот, безмятежность тихой летней ночи никак не соответствует накали переживаний терзаемого ревностью Алеко из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы». Контраст образов природы и персонажа подчеркивает внутренний разлад героя, эгоистичность и суетность его страстей в сравнении с величавым покоем природы.

Спокойные, мирные картины природы успокаивающе действуют на читателя (зрителя). Нередко художник пользуется этими устойчивыми ассоциациями и помещает такой умиротворяющий образ в непосредственном противопоставлении динамически насыщенным, напряженным событиям. Неожиданность драматического конфликта в связи с так организованным контрастом застает читателя врас-

плох и оказывает на него особенно сильное воздействие. Сравните, например, тишину и спокойствие южной ночи и нападение на детей Аттикуса Финча в романе Х. Ли «Убить пересмешника»; трагедия Кочубея неожиданно обрушивается на читателей пушкинской «Полтавы» после изумительного подробного описания «тихой украинской ночи».

Независимо от прямо или противоположно направленного развития пейзажного описания и эмоционального состояния персонажа, пейзаж всегда интенсифицирует последнее.

Динамический пейзаж, в дополнение к сказанному, сигнализирует о смене сюжетного хода, т. е. выступает в композиционной функции переключателя действия. Буйство природы, описанное в динамическом пейзаже, обязательно и неизбежно предшествует существенным изменениям в судьбах героев (или симультанно с ними). Так, гроза предшествует драме героинь в романах Д. дю Морье «Ребекка», Ш. Бронте «Джейн Эйр», А. Кронина «Замок Броуди»; точно так же буря на море связана с изменением в судьбе Ахаба в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» или Воришки Мартина из одноименного романа У. Голдинга. Шторм, в конечном счете, определяет и объясняет жизнь Робинзона Крузо, многих героев Жюль Верна.

Присуща пейзажу и семиотическая функция. В отличие от аналогичной функции портрета, которая развивается как знак крайне индивидуализированного объекта, семиотическая функция пейзажа связана с общностью ощущений разных людей при восприятии сходных картин природы. Природа в своих разнообразных проявлениях окружает человека с рождения. Она является постоянным объектом познания и источником эмоций, которые обязательно присутствуют при ее восприятии. Повторение конкретного восприятия закрепляет испытываемые при этом переживания. Подобное закрепление может иметь место и при единичном очень сильном впечатлении от какой-либо картины или явления природы. В обоих случаях достаточно мысленного воспроизведения данной картины, для того чтобы вновь испытать аналогичное или сходное эмоциональное состояние. Вот почему пейзаж в искусстве оказывает сильное эмоциональное воздействие: он вызывает у читателя (зрителя) сопереживание с художником (персонажем) и одновременно поднимает тот пласт эмоций, который отложился в памяти.

При значительной вариативности объема переживаний и конкретных ассоциаций, с ними связанных у разных людей¹, в их восприятии есть и общее ядро. Так, картина теннистой роши вызывает иные, значительно более умиротворяющие эмоции, чем, например, картина дремучего леса. «Дождь», «туман», «метель» становятся провозвестниками и символами неприятностей, и, наоборот, «сад»,

¹ Ср. у Ленина: «...Природа в голове и сердце человека отличается от природы вне человеческой головы и вне человеческого сердца». См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 18. — С. 120.

«роша», «ручей» несут эмоциональный заряд протиположной направленности, т. е. и те, и другие даже вне контекста выступают как знак определенного содержания, выполняют семиотическую функцию. С наличием общего ядра в восприятии природы разными индивидуумами связаны и чисто текстовые функции пейзажа, который не выделяет в персонаже отдельные конкретные черты его внешности или характера (как портрет), а, создавая эмоционально-психологический тон происходящего, апеллирует к общему опыту персонажа, автора и читателя.

Во второй части данного пособия при рассмотрении основных категорий художественного текста шла речь о неразрывной связи пространственного и временного континуумов реальной и художественной действительности, что находит свое наиболее открытое выражение в пейзаже. Каждая картина природы обязательно содержит указание на время года, время суток. По сути дела, подробное описание времени возможно только опосредованно — через его проявление на материальных объектах, которые, в свою очередь, представляются в портрете и пейзаже. Поэтому в функции последнего следует включить актуализацию и пространственного, и временного континуума произведения.

Понятие пространственного континуума шире понятия пейзажа, даже включающего и статичные, и динамичные картины природы. Окружающее пространство может быть открытым, как в описании пейзажа, и закрытым, как в описании интерьера, и открытым, но не связанным с природой, как в урбанистическом пейзаже. Широко известны картины жизни городской улицы, данные в рассказах и очерках Дж. Рида (например, "Broadway Night", "A Taste of Justice", "Wag in Paterson"), Т. Драйзера, Дж. Апдайка, С. Льюиса, «Главная улица» ("Main Street") которого стала символом провинциальной Америки.

Урбанистический и естественный пейзаж отчуждены от персонажа, лишены примет его индивидуальности и характерологическую функцию не выполняют. Иное дело — интерьер. Мебель, внутреннее убранство, состояние, в котором все это находится, — все вещные образы отражают вкусы, привычки, пристрастия хозяина, т. е. выполняют характерологическую функцию. Вот, например, комната одного из героев романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: «В той комнате, куда мы вошли, мебель была сборная, разнокалиберная и совершенный брак: два ломберных стола, комод ольхового дерева, большой тесовый стол из какой-нибудь избы или кухни...» Помимо характеристики хозяина, это описание содержит и свидетельство отношения к нему автора (наблюдателя), т. е. реализует модальность субъекта речи.

Субъективная модальность присуща описанию в целом и является отличительным свойством этой композиционно-речевой формы. Обязательное наличие в описании эмоционально-оценочных слов «задает» образ оценивающего лица — самого автора или наблюдающего персонажа, точку зрения которого автор таким об-

разом вводит. Оценка вообще неотделима от оцениваемого субъекта и, как уже говорилось, характеризует не только оцениваемое, но и оценивающего. Следовательно, описание, отражающее точку зрения автора, является непосредственным способом реализации концепта, а описание, отражающее позицию наблюдающего персонажа, передает концепт опосредованно — через характеристику наблюдателя.

Введение последнего в описание было названо **авторизацией**. Благодаря авторизации описание приобретает адресанта, пишется конкретному лицу (рассказчику, участнику событий), вроде бы отчуждается от автора, сообщается как будто изнутри, с места события, что придает происходящему эффект достоверности, аутентичности.

В авторизации описания участвуют разные языковые средства. Так, Ю. Д. Апресян справедливо указывает на то, что совершенный вид русских глаголов, обозначающих пространственные отношения, отражает и фигуру наблюдателя. Фраза «Дорога кончается у реки» безотносительна к говорящему субъекту, тогда как фраза «Дорога кончилась у реки» предполагает, что кто-то столкнулся с этим фактом, увидел его сам. Аналогично действуют формы единственного / множественного числа во фразах: «он вырастил цветок / он вырастил цветы», глагольных форм в следующих примерах: «он едет на машине / он едет на машине» (примеры О. А. Сулеймановой).

Основное место среди средств авторизации описания занимают модальные наречия типа "clearly", "of course", «безусловно», «наверно»¹ и глаголы восприятия notice, observe, seem, see и др.²

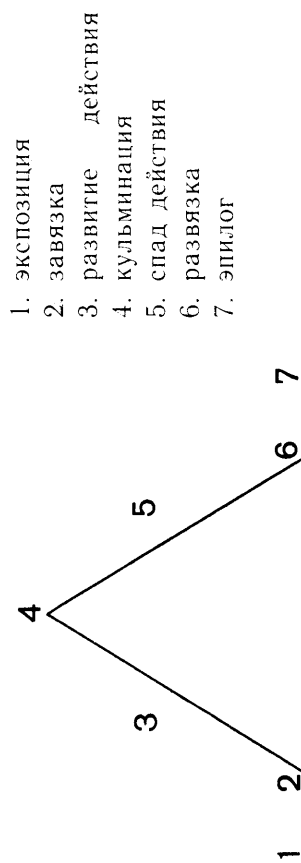
И авторизованные, и собственно авторские описания, рассредоточенные по тексту, объединяются по двум признакам: по описываемому объекту и по описывающему субъекту. Это обеспечивает им роль двойной скрепы в тексте. Таким образом, помимо перечисленных выше функций, как различающихся для разных видов описания, так и общих для всех, к последним следует добавить функцию актуализации связности целого художественного текста.

Завершив знакомство с композиционно-речевыми формами описания и рассуждения, следует обратиться к **повествованию**, занимающему наибольший объем авторской речи в любом прозаическом произведении. Именно здесь сосредоточена акциональная сторона произведения, распределены основные звенья его сюжета.

¹ "It was clearly going to be a bad crossing. With Asiatic resignation Father Rothshield S. J. put down his suitcase..." — начинает И. Во роман «Мерзкая плоть», сразу заявив, что последующее описание пассажиров пойдет с позиции указанного персонажа.

² Героиня «Вечера в Византии» И. Шоу предстает перед читателем в описании, авторизованном точкой зрения главного персонажа: "She was small, five foot three, four, he guessed automatically. She was wearing a gray sweatshirt, too long and many sizes too large for her. The sleeves that seemed to have been made for a basketball player..."

Если рассматривать композицию в традиционном ключе, как смену сюжетных звеньев, то именно в повествовании располагается, в основном, пирамида Фрейтага — предложенный в 1863 году германским критиком Г. Фрейтагом граф, изображающий основные точки движения сюжета:



Как каждая схема, треугольник Фрейтага тоже условен. В реальных текстах крайние звенья могут быть факультативны, стороны пирамиды часто асимметричны, кульминация приближена к развязке и даже может совпасть с ней (вспомните многие произведения детективного жанра); может быть нарушен порядок следования компонентов (вспомните «начало с середины»). Граф отражает идеальную картину полной представленности сюжетных звеньев в их наиболее традиционной последовательности.

В последнее столетие, особенно в современной литературе последней десятилетий чаще наблюдается несовпадение хронологической последовательности событий произведения и порядка следования композиционных элементов, их фиксирующих. Иными словами, **фабула**, совокупность событий в их естественной последовательности, не совпадает с **сюжетом**, представляющим эти же события в том порядке, в котором их организовал автор для повествования. Естественный ход событий — фабула — сначала сообщает о юности героев (завязка, экспозиция), как, например, в уже упоминавшихся произведениях А. Толстого «Гадюка» и И. С. Тургенева «Вешние воды», затем о хронологической цепочке встреч, расставаний, находок, потерь (развитие действия), затем о кардинальных решениях и поступках, полностью изменивших их судьбы (кульминация), и, наконец, о горестных последствиях произошедшего (развязка, эпилог). Сюжет же обих начинается прямо с развязки и эпилога, что представляет собой наиболее частый тип смешения сюжета по отношению к фабуле.

Оба эти термина в отношении фиксируемой ими последовательности представления происходящих событий были введены в филологическую науку русской формальной школой в начале и середине 20-х годов. Обосновав при этом понятие **тем**ы как единства значимых отдельных элементов произведения, представители школы доказывали, что о фабуле можно говорить лишь в случае причинно-

временной связи между вводимым тематическим материалом. Если же таковой нет, произведение бесфабульно (как, например, «Фрегат Паллада» И. А. Гончарова или «Missionary Travels in South Africa» Д. Ливингстона), хотя в нем наличествует сюжет, пусть и не представленный всеми своими звеньями.

Сказанное выше свидетельствует о первостепенной важности композиционной «стыковки» излагаемого. Подчеркивая эту же мысль в применении к продукту другого рода творческой деятельности — кинофильму, известный режиссер немого кино Л. В. Кулешов в виде эксперимента смонтировал один и тот же кадр, изображавший бесстрастное лицо актера, с тремя очень разными по эмоциональному содержанию кадрами: играющий ребенок, накрытый стол, покойница. Все участники эксперимента единодушно приписали первому, единому для всех кадру, три разных значения, полностью основанных на монтажном соединении с каждым из последующих, — умиление, сосредоточенность, горе.

Развитие темы, столкновение разных тем — все это отражено, в первую очередь, в чередовании и смене событий, составляющих основу авторского повествования. Их объединяет единая — авторская — точка зрения, которая многообразно актуализируется всеми ранее рассмотренными способами. Повествующий автор неслучайно называется в английской терминологии the omniscient (omnipotent) author — всезнающий и всемогущий автор. Действительно, уже с самого начала ему известны и середина, и конец¹. Он не задает вопросов (как это может иметь место в рассуждении), не оценивает объекты (как это происходит в описании), и оказывает-ся, что по способам оформления мысли повествование — это наименее вариативная композиционно-речевая форма. Соотношение форм мысли (выделенных в пятидесятых годах А. С. Ахмановым) и рассмотренных нами КРФ выглядит следующим образом:

Формы мысли	КРФ	Рассуждение	Описание	Повествование
суждение		+	+	+
вопрос		+	—	—
умозаключение		+	—	—
(оценочное) понятие		+	+	—

Все композиционно-речевые формы собственно авторской речи отражают точку зрения автора, которая выражена в них, как уже говорилось, с разной степенью эксплицированности.

¹ Бывает, правда, и наоборот: в одном из своих интервью Ч. Айтматов отметил: «Мне всегда хорошо ясен финал замысла, к которому я обращаюсь. Я знаю, чем должна завершиться история повествования, к работе над которой я еще только приступаю. Начало и середина где-то плавают, а конец продуман настолько, что могу сесть и написать последнюю главу. Конеч служит мне камертоном, помогающим настроить соответственно все произведение. Если я вижу финал, то у меня возникает уверенность, что вещь может получиться». См.: Известия. № 77. — 1981.

Выявление авторской позиции весьма затрудняется в случаях, когда художник отказывается от явного присутствия в произведении и передает изложение другому лицу, перепоручает повествование вымышленному рассказчику.

§ 2. Перепорученная речь

А. Боршаговский пишет: «В повести „Стеклянные бусы“ я как бы смотрю на жизнь алеутов и русских острова Беринга глазами семиклассницы Маши, тринадцатилетней девочки, которую обострительство забросило на далекий остров». Здесь, как и в огромном количестве других произведений на разных языках, автор заявляет о перепоручении своей роли непосредственному участнику или свидетелю событий. Это придает повествованию особую достоверность, так как как предполагает изложение и осмысление происходящего изнутри, с точки зрения очевидца¹.

Введение фигуры рассказчика, заменяющего собственно автора, известное литературе с давних времен, особенно широко распространено в художественной прозе, начиная со второй половины XIX в. Рассказчик создает и поддерживает аутентичность изображаемого, это его основная функция. В современной англоязычной литературе автор нередко избирает данный тип повествования в тех случаях, когда волнующие его проблемы недостаточно четко сформулированы для него самого, когда он наблюдает конфликт, но не знает, как его разрешить. Уход от ответов обеспечивает рассказчик. Ведь всезнание от него не требуется. Это автор — omniscient and omnipotent narrator, верховный судия своих героев, это он все обо всем знает наперед, а рассказчик, естественно, ограничен возможностями своих личных контактов и своего личного наблюдения. Так же как и каждый прочий очевидец каких-либо конфликтов, он знает только то, что видит сам или что ему рассказывают, может быть с искажением истины, другие. Внутренние механизмы всех действий, всех поступков всех героев ему недоступны. Поэтому проблема оказывается поставленной, но не разрешенной.

Рассказчик может выполнять свои функции явно, от своего имени — вести повествование от первого лица; или скрыто, когда мы догадываемся о его существовании прежде всего из специфически организованной языковой ткани произведения и из смещенной точки зрения на события. В зависимости от культурного уровня рассказчика и его опыта повествование может развиваться более или менее гладко, с большим или меньшим соблюдением норм литературного языка, или, наоборот, с подчинением сниженно-разговорной, диалектной стихии, т. е. выбор рассказчика определяет основные стилистические характеристики подобного повествования, его тип.

¹ Боршаговский А. Лит. газета. — 1963. — № 6. — С. 4.

Терминологической четкости в определении имеющихся типов перепорученного повествования в отечественной и зарубежной филологии нет. В русском научном обиходе весьма прочно утвердились термины **повествование от 1-го лица** и **сказ**. Значение и применение первого ясно из самого обозначения. Вторым был введен на рубеже 20-х годов и обстоятельно описан В. Шкловским на материале повести Н. В. Гоголя «Шинель». С той поры под сказом большинство исследователей понимает повествование, максимально приближенное к нормам устной разговорной речи, с широким введением сниженных элементов, нарушением орфоэпических и грамматических общелитературных нормативов, нарушением синтаксической четкости.

В качестве принципа организации сказового изложения русской формальной школой выдвигалось «о с т р а н е н и е» — деавтоматизация, придание высказыванию необычности («странности») ¹. Однако ни принцип, ни описанное на его основе явление не охватывают всего многообразия типов перепорученного изложения.

Поскольку сказовое повествование разворачивается как в третьем, так и в первом лице, границы употребления двух названных выше терминов оказываются смазанными, так как в повествование от 1-го лица необходимо включить и сказ. С другой стороны, есть большое количество произведений, в которых повествование полностью или частично перепоручено рассказчику, но ведется в 3-м лице и без широкого использования сниженно-разговорной речи. Как классифицировать их?

Интегральный признак, объединяющим их, является введение чужой точки зрения, организующей и «мир денотатов», и композиционно-языковую материю произведения. Главное — это перепоручение повествования вымышленному лицу, перевод восприятия и освоения отображаемой действительности в чужое сознание, в чужую систему правил и оценок для достижения большей достоверности получаемого изображения. При этом повествователь включается в художественный мир произведения как его неотъемлемая составная часть, в отличие от собственно автора, всегда занимающего позицию над персонажами творимого мира. Рассказ от 1-го лица придает изложению особую достоверность и интимность: рассказчик впускает нас в свой внутренний мир ². При рассказе от 3-го лица мы больше уверены в объективности рассказчика, лично не заинтересованного в определенном исходе событий.

¹ Ср. с переводом: "the device of making things strange, the device of the impeded form"; то же — нем. "Verfremdung" — термин, широко использовавшийся Б. Брехтом.

² Ср. эмоциональное признание О. Мандельштама: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодную сырую воду». См.: Мандельштам О. Египетская марка. — Л., 1928. — С. 67.

С другой стороны, манера изложения чрезвычайно важна не только для оформления образа рассказчика, но и для изложения в целом: литературно грамотный и образованный человек тоньше разбирается в деталях и нюансах подмеченных им отношений и подробнее о них повествует. Его рассказ всегда психологически более насыщен и тоньше разработан, чем ориентированное на устную речь повествование человека некультурного и малограмотного. Помимо этого, первый всегда более отдален во времени и пространстве от описываемых событий, чем второй. Он ближе к изложению мемуарного характера (например, взрослый герой вспоминает свое детство и юность, как в произведениях Т. Капоте «Луговая арфа», Ш. Энна Грау «Хранители очага», Х. Ли «Убить пересмешника»).

В связи с изложенным, можно предложить следующую классификацию, в которой различаются две формы перепорученной речи: ориентированная на нормы устной и ориентированная на нормы письменной речи, — и два типа повествования: от 1-го и от 3-го лица. Пересечение их характеристик и дает реальную картину перепорученного (сказового) изложения:

Выражение субъекта речи	Перепорученное изложение	
	повествование от 1-го лица (субъективированное)	повествование от 3-го лица (несубъективированное)
Ориентированное на устную речь (разговорный, некодифицированный сказ)	<i>M. Twain. Huckleberry Finn.</i> <i>D. J. Salinger. The Catcher in the Rye</i>	<i>E. Caldwell. Tobacco Road.</i> <i>Sh. Anderson. Stories.</i>
Ориентированное на письменную речь (литературно-нормированный кодифицированный сказ)	<i>Sc. Fitzgerald. The Great Gatsby.</i> <i>R. P. Warren. All the King's Men.</i>	<i>J. Heller. Good as Gold.</i> <i>E. Vaugh. Vile Bodies.</i>

Наиболее распространенными типами сказового изложения являются субъективированные, как устно, так и письменно ориентированные. Они носят заимствованное из немецкого языка обозначение „ich-Erzählung“. Наличие формально заявленного адресанта — «я» рассказчика — недвусмысленно перекладывает на него ответственность за все оценки и мнения, выражаемые в произведении. Если в роли повествователя выступает ребенок или человек, не искушенный в делах, о которых идет речь, т. е. так называемый «наивный» герой, автор получает возможность представить события в новом, неожиданном «остраненном» ракурсе. Так, с точки зрения деревенского ребенка описан Л. Н. Толстым совет в фильмах в романе «Война и мир», с точки зрения лошади — не только история графа Серпуховского, но и система частной собственности в повести «Холстомер».

Переход на точку зрения животного дает автору совершенно неожиданную точку наблюдения и изображения. От имени старого кота Мардера написал цикл рассказов польский писатель К. Филипович; заставил свою собаку критиковать недостатки Л. Лиходеев в книге «Мир глазами собаки»; со своей стороны видит охотника лисица в одноименном стихотворении С. Есенина, и именно через ее восприятие показан и последний, смертельный выстрел: «Из кустов косматый ветер взвыл / и рассыпал звонистую дробь». Аналогично представлены — через восприятие льва и буйвола — сцены охоты в рассказе Э. Хемингуэя «Недолгое счастье Френсиса Макомбера». Свидетелями человеческих зверств становятся потрепанные журавли в одном и волки в другом произведении Чингиза Айтматова; рассказывает о своем хозяине осел («нас ведут волостые ноги») в поэме А. Блока «Соловьиный сад». Все эти и подобные случаи перепорученного повествования легко определяются как таковые.

Несколько сложнее отделить автора от рассказчика, когда последний не заявлен ни первым лицом, ни разговорностью языка. Ориентированное на нормы письменной литературной речи, несубъективированное перепорученное повествование (кодифицированный сказ) от 3-го лица заставляет с особой тщательностью искать сигналы собственно авторской точки зрения в тексте.

Во всех типах сказового изложения эксплицитные оценки принадлежат рассказчику. Авторская точка зрения выявляется из композиционного соположения контрастных фрагментов, иронии, гиперболы, повторов, актуализации синсемантических слов, из заголовка и т. д.

Позиция автора может при этом полностью совпадать с позицией рассказчика. Это — одна из главных особенностей перепорученное повествование (например, романы Ск. Фицджеральда «Великий Гэтсби», С. Моэма «Луна и грош», Х. Ли «Убить пересмешника»). При разном авторском повествовании точки зрения рассказчика и автора не совпадают (см. «Очень короткий рассказ» Э. Хемингуэя, «Избранник народа» и «Под вечер в субботу» Э. Колдуэлла, «Мак-Американ» Дж. Рида).

Совпадение позиций автора и рассказчика может привести к ложному выводу о совпадении их образов, что, к сожалению, нередко имеет место при рассмотрении однонаправленного кодифицированного сказа¹. Ориентированное на нормы литературной письменной речи, такое повествование почти ничем стилистически

¹ Это вызывает справедливые и резкие возражения художников. «Я надеюсь, что, даже когда я пишу роман от первого лица, вы не считаете меня ответственным за мнение повествователя, ни за мнения людей, о которых он рассказывает», — писал Э. Хемингуэй по поводу «Фиесты». Ср. также протест В. Брюсова: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков». См.: Брюсов В. Избр. соч. — М., 1955. — Т. II. — С. 543.

Глава II. Персонажная речь

Центральным элементом денотатной структуры художественного произведения является конфликт, а он задается избранными автором персонажами. Именно они, отдельные характеры и личности, являются тем индивидуальным, конкретным, через которое постигается универсальное, общее. Они выступают носителями или противниками авторских идей, выразителями духа времени. В этом их сила и источник огромного общественного значения искусства. Для создания такого образа художник использует реальные характеристики реальных людей, «переплавляя» их в своем сознании в характер-тип, характер-обобщение.

Яркость созданного образа воздействует на читателей, приобщая их к пониманию персонажа, делая его примером для подражания. Взятый из действительности, образ возвращается в нее усиленный и обогащенный, претворяя подмененную автором тенденцию общественного развития в его активно действующее начало. Так, сила социалистического реализма заключается прежде всего в силе положительного героя и его примера, который извлекается из реальности.

Общий чрезвычайно мрачный тон новейшей англоязычной литературы проистекает из невозможности для художника найти в окружающей действительности материал для создания положительного героя. Есть добрые, милые, честные люди, но их безжалостно перемалывает гигантский Молох, они почти всегда беспомощны в жестоком мире. И писатель, отчаявшись найти стабильные ценности и идеалы, воплощает в своих произведениях мир без них. Читатель, воспринимая такую картину из книг писателя, еще более утверждается в своей потерянности. Неумолимый закон обрательной связи усиливает атмосферу пессимизма в обществе, снова обеспечивая художника наблюдениями, не способствующими созданию положительного героя, героического образа. Не случайно английские и американские критики и литературоведы тщательно избегают термина hero для обозначения центрального действующего лица, предпочитая менее обязывающее обозначение protagonist. Чтобы заслужить наименование героя, нужно им быть, рассуждают филологи. А большинство положительных персонажей современной англоязычной литературы — скорее жертвы, чем герои.

Выбор центральных персонажей и их расстановка, таким образом, — самый ответственный момент в процессе создания произведения. Ибо от их достоверности зависит достоверность конфликта, в который они вступают; от их общественной значимости — идейно воздействующая сила искусства.

О том, какие возможности имеет автор в собственном и перепроцессном изложении для характеристики действующего лица через его поступки, внешность, жилище, и говорилось в предыдущей главе. Какими же средствами располагает сам персонаж?

не отличается от собственно авторского. Исходя из этого, а также из возможного сходства отдельных черт личности и биографии автора и рассказчика, вымышленный литературный персонаж идентифицируется с создателем произведения. Процесс отождествления продолжается и за пределами произведения, и реальному автору приписывают мнения и действия его героя-рассказчика. Так создалась легенда об Э. Хемингуэе — мужественно и молчаливо страдающем воине, охотнике, рыболове, до сих пор имеющая хождение на родине писателя и за ее пределами, даже после выхода в свет капитального жизнеописания Хемингуэя, осужденного К. Бейкером в 1969 г., где мы увидели легкую ранимость и незащищенность великого писателя. Так живет легенда о Н. Мейлере, о которой он сам не без грусти говорит: «Я научился принимать свою легенду и существовать с ней. Ты живешь с духом, более реальным для окружающих, чем ты сам; ты с кем-нибудь — всегда часть треугольника»¹. Подобная идентификация тем более неправа, в меру потому, что «искусство не требует признания его произведений за действительность»², как бы велико ни было сходство между объектом и его отображением.

Что же касается сходства жизненного материала и его творческого осмысления, то к нему стремятся все художники. И большую роль в придании достоверности художественному вымыслу играет сказ — последовательное и непрерывное введение чужой точки зрения. Последняя может также появляться в произведении эпизодически, не подчиняя себе всего повествования, но сосуществуя с авторской. Наличие, помимо авторского, еще чье-нибудь мнения о предмете изображения позволяет представить этот предмет с разных сторон. Использование нескольких точек зрения делает произведение многоголосым, полифоническим. Мнения и оценки, сходные с авторскими, как правило, принадлежат положительным персонажам. Чуждые позиции осуждаются автором либо через прямую конфронтацию персонажей, либо через движение отрицательного образа к явному или скрытому нарушению принятых обществом гражданских, моральных и этических норм.

Точка зрения автора и — шире — его образ всегда подчиняют себе, следовательно, всю структуру произведения, независимо от того, оформлено ли оно собственно авторской или перепроцессной речью, ибо все его развитие и существование подчинено формированию и доказательству авторского концепта.

Последний, однако, реализуется отнюдь не только в авторском изложении, но проявляется и через выбор персонажей и их речь. Обратимся к ней.

¹ Mailer N. Existential Eggrands. — N. Y., 1979. — P. 43.
² Ленин В. И. Философские тетради // Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 53.

То, что персонаж заявляет от своего имени, является его самохарактеристикой. Вне зависимости от смыслового содержания реплики, она многоаспектно характеризует говорящего, выявляя его образованность, общую культуру, социальный статус, профессиональную принадлежность и пр. Все реплики одного персонажа, как уже говорилось, составляют его речевую партию. Отдельная реплика, как правило, является составной частью диалогического единства — двух (и более) реплик, тесно спаянных между собой формально-содержательными связями.

Диалогическая часть художественного произведения, диалог, однозначно вычленяется из сплошного текста благодаря обязательной пунктуационно-графической выделенности. Его главная функция состоит в отображении непосредственного общения людей, населяющих художественный мир, — персонажей. Естественно в связи с этим, что диалог прозы и драмы является аналогом устной разговорной речи и в значительной степени подчиняется законам развития последней.

Устная разговорная речь отличается обязательной эмоциональной окрашенностью¹, которая проявляется и в выборе соответствующих морфем (например, уменьшительно-ласкательных суффиксов), и в выборе слов и конструкций, и, прежде всего, в интонационном рисунке фразы. Происходит это в речи спонтанно, автоматически, на основании предыдущего коммуникативного опыта носителей языка. Обязательства развития конкретной ситуации торопят говорящего, не оставляя времени на обдумывание и сознательный отбор средств выражения, на полную оформления высказываемой мысли². Ясность ситуации для ее непосредственных участников обеспечивает их необходимыми гарантиями понимания и в случаях крайнего усечения фразы до одного слова, даже синсемантического. (Такого, например, как «Так». Произнесенное с интонацией незавершенности и растянутым гласным — «Та-ак...», оно эквивалентно неодобрительному или разочарованному подталкивающему высказыванию.) При этом в речь попадают слова, лежащие на поверхности, хранящиеся в оперативной памяти, вновь и вновь возвращающиеся в обиход, что сообщает им определенную контекстуальную универсальность, обычно свойственную словам широкой семантики. Ср., например, русское «Порядок», повсеместно используемое в сниженной речи для положительной

¹ Подчеркнуто нейтральное высказывание свидетельствует здесь не об отсутствии эмоций, а об их негативном характере. Ср., например: «...Это твоя жена. Станислав, и ни одного дурного слова о ней ты от меня не услышишь». Отдай должное тебе: трудно деликатнее выразить неприязнь к супруге племянника» (Р. Керев. Победитель).

² Неслучайно, по данным американских исследователей, спонтанные ответы в теле- и радиointервью в 80—85% всех случаев начинаются асемантичным «well» — оно дает отвечающему какое-то время для поиска нужных слов.

квалификации самых разнообразных и весьма емких ситуаций. Или побудительное английское «Come on» и русское «Давай», не говоря уже о таких универсальных заместителях как «штука», «вещь», «stuff», «thing» и пр.

Лексический состав диалога поэтому насыщается единицами общеразговорного стилистического пласта, полисемичными словами. Это позволяет использовать сравнительно небольшой набор словарных единиц для описания самых разнообразных ситуаций. Вот, например, как употребляется глагол to pop в диалоге романа Ст. Бартоу «Спроси меня завтра» (Ask Me Tomorrow): «We hadn't anything fixed up. I just thought I'd pop round... Just pop your coat on... She's popped up the road to the shops... Would you like me to pop downstairs and make you a cup of cocoa? ... His eyes stare as if they'll pop out of his head... Just pop into the scullery and get me something... There's a fish and chip shop up on the main road. I thought you might show your gratitude by popping up for some».

Широта контекстуальных употреблений глагола не является необозримой и не должна наводить на мысль о полном произволе, царящем в разговорной речи, о том, что ситуативность позволяет совершать любые замещения. Во-первых, приведенные выше контекстуальные значения — забежать (в гости), накинуть (пальто), выскочить (в магазин), сбежать (на кухню) и пр. объединяются общим компонентом — «одноразовое, короткое, стремительное действие». Во-вторых, подобные замещения происходят неоднократно и приобретают разговорно-узуальный характер, что обеспечивает их однозначное понимание в процессе восприятия речи. Попадая в диалог, они приобретают дополнительную функцию. Как все элементы художественного диалога, они представляют собой не только средство выражения, но и средство изображения, т. е. не просто выражают мысли и эмоции говорящего, но и служат сигналом переключения изложения в иную речевую стихию, свидетельствуют о достоверности воспроизводимой картины звучащей живой речи персонажа.

Сохранить достоверность звучащей речи в художественном произведении невозможно без сохранения основных ее характеристик: эмоциональности, спонтанности, ситуативности, контактности и т. д. Поэтому и лексический состав, и синтаксическая организация этого типа изложения существенно отличаются от авторского. Автор для изображения эмоции прибегает к ее описанию, использует непосредственную номинацию испытываемых героем ощущений, например: «Он трусливо радовался». Герой выражает свои эмоции, не используя слова, называющие их (такие, как «горе», «радость», «гнев», «страдать», «восхищаться», и т. п.), а отражая их в своем высказывании косвенно. Для этого в реплику вводятся восклицательные слова, междометия, вулгаризмы, пошлости. Меняется коммуникативный тип предложения. Появляются восклицательные, вопросительные конструкции. Резко возрастает роль пунктуации. Сокращается длина предложения, упрощается

структура, широко распространяется эллипсис. Так как высказывание каждого собеседника начинается с новой строки, падает протяженность абзаца. Чередуя короткие реплики зрительно нагружает страницу, оставляя правую ее часть заполненной лишь частично. Вот, например, разговор братьев Трасс, героев романа Дж. Стейнбека «К востоку от рая» ("East of Eden"), встретившихся после долгой разлуки.

"Our father is dead."

"I know. How long ago did he die?"

"'Bout a month."

"What of?"

"Pneumonia."

"Buried here?"

"No. In Washington."

Гипертрофированное стремление к сохранению эффекта аутентичности звучащей разговорной речи приводит ряд авторов к излишнему выпячиванию ее отдельных характеристик. Эффект создается обратный, диалог выглядит аффектированным и искусственным. Вот характерный образец из романа «Смертельный поцелуй» пресловутого автора «жестких» романов ("tough novels about tough guys") Микки Спиллейна:

"You up on current events around here?"

"Partly. No details."

I squinted at him, then: "You make him?"

"Not yet."

"Where to for coffee?"

"Down the block. A coupla blocks away."

"She have many visitors?"

Данный диалог настолько ситуативно привязан, что даже читателю, знакомому с событиями, трудно быстро и однозначно расшифровать многочисленные стяжения и опущения. Реплики не связаны логически. Эффект «жесткости» поддерживается не только усечением фраз, но и введением ненормативных грамматических форм и конструкций. Последнее неправильно в данном случае, ибо беседа происходит между двумя, в общем, образованными людьми.

Вообще же нарушение орфоэпических и грамматических норм литературного языка, характерное для определенных слоев общества, чрезвычайно широко используется в художественном диалоге. Несколько отрицательных форм при одной субъектно-предикатной паре, универсальная стянутая форма ain't, заменяющая все вспомогательные и связочные глаголы (do, be, have, shall, will) во всех формах в отрицательных конструкциях, рассогласование субъекта и предиката в числе, прямой порядок слов в вопросе и т. д. — все это активно действующие средства создания дополнительной информации о персонаже. Действительно, "I ain't so young as I used to was" (S. Maugham. Cakes and Ale), или "I ain't got no money. They has all the money" (E. Caldwell. Trouble in July), или

ставшее сентенцией утверждение матушки Джоуд из романа Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» "It don't take no nerve to do somethin' when there ain't nothin' else you can do" — все это квалифицируется и социальный, и образовательный статус говорящего без специальных авторских разъяснений.

Аналогичную роль индикатора социально-общественной принадлежности персонажа играет графон, о котором речь уже шла в первой части пособия. Стремление как можно более точно передать истинное звучание живой речи, с одной стороны, и отсутствие полного соответствия между фонемным составом языка и его графической репрезентацией, с другой стороны, приводит к использованию одинаковых графем для передачи разного звучания и, наоборот, — разного графического оформления одних и тех же звуковых сочетаний. Так, например, вопрос "did you see him?" у Дж. Керуака представлен как "didja see him?", у С. Льюиса — "didjou see him?", у Дж. Джонса — "didju see him?". Или вопрос "don't you?" у Дж. Сэлинджера выглядит как "don'tcha?", у С. Чаплина — "don'tcher?", а у И. Шоу "don'tchyou?".

В основе подавляющего большинства графонов лежит ассимиляция. Повторение одних и тех же речевых формул, клише, конструкций с искаженным написанием ведет к определенной стандартизации графона в художественном диалоге. Такие графоны, как, например, "sommatt" (somewhat), "dunno" (don't know), "wouldju" (would you), "won'tcha" (won't you), и аналогичные стали почти обязательным признаком диалога современной прозы и не несут на себе ни печати авторской индивидуальности, ни индивидуальной характеристики конкретного персонажа.

С XVI века после появления пьес Б. Джонсона графон широко используется для передачи нарушений орфоэпической нормы. Так, например, отсутствие назализации при произнесении -ing-форм — типа "comin'", "goin'", потеря начального "h" (the dropping of "itches") и возмещение его в словах, начинающихся с гласного — типа "is" = his "ave" = have, "hart" = art, "haxe" = axe; взаимозаменяемость $v \leftrightarrow w$ — типа "vith" = with, "ve" = we, "weyu" = wey — все это стало основой речевого образа кокни в английском художественном диалоге.

Передача особенностей произношения кокни квалифицирует и социальную и территориальную принадлежность героя. Эту же функцию выполняет графон в так называемом региональном романе. Вот как отражена, например, норма ланкаширского диалектного произношения в Англии и средне-западного в США — широкие гласные:

"An' Ah can't stay long 'cos Ah'm getting night train back to Manchester," he told us (J. B. Priestley); "Ah'm makin' an awful mistake, but Ah'll see ya," Wilson said. "What ya got, boy?" (N. Mailer).

Широкое распространение получили стандартизованные графоны в современной литературе о черных американцах. "Black

English" фонетически насыщает все афро-американские диалоги независимо от расовой принадлежности автора. Графоны "Gawd" (God), "Lawd" (Lord), "yaww!" (you will), "awright" (all right), "allus" (always), "git" (get), "lissen" (listen) одинаково присутствуют и в прозе белых авторов — Э. Колдуэлла, К. Маккаллера, Ш. Энн Грау, и черных — Р. Райта, Дж. Болдуина, Ал. Хейли.

Графон успешно используется также для сообщения читателю информации о том, что говорящий — иностранец и говорит по-английски с явно выраженным акцентом. Вот, например, реплики немцев, оглушающих звонкие и озвончающих глухие согласные в соответствии с произносительными нормами своего родного языка:

"The conserge sayss he *hass* a multitude of *osser sinks* to do" (I. Shaw); "He's an *Oggsford* man... I understand you're looking for a *business gonnegion*" (Sc. Fitzgerald); "*Goot, goot, goot!* Und here's *der liddle Ariel!*" (A. Huxley); "He's still *plind drunk*, the *ploudy Limey chentleman*" (E. O'Neil).

Без специальных авторских комментариев, таким образом, только из фоно-графического оформления речи персонажа можно составить представление о социальном, территориальном и национальном статусе персонажа.

Графон, как правило, имеет место в речи необразованных или малообразованных героев, становясь косвенным свидетельством их культурного уровня. При этом помимо постоянных графонов в их речь вводятся окказиональные, более не повторяющиеся единицы, назначение которых — передать недостаточную осведомленность персонажа в предмете разговора, а также полное отсутствие графического образа слова в его языковой памяти, что связано с его неграмотностью: слово входит в обиход говорящего со слуха либо в уже нарушенной ранее форме, либо с нарушениями, которые он привносит сам. В качестве примера можно привести диалог героев повести А. Куприна «Белый пудель», откуда явствует, что отсутствующий правильный «пачпорт» (паспорт) препятствует возвращению украденной у них дрессированной собаки, которая, держа в зубах «чилиндру» (цилиндр), обходила зрителей на задних лапах после представления перед «шамашечим» (сумасшедшим) Трилли.

Окказиональный графон передает нечеткость произношения пьяного, шепелявый лепет детей, манерную аффектацию речи. Во всех подобных случаях, помимо характеристики персонажа, как правило, создается юмористический эффект. Вот, например, знаменитый лорд Маттонхед из романа Ч. Дикенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» описывает выезд: "And a little seat in *ja'wont* with an *iwon wail* for the *dawiew*"¹. Аристократическая ма-
нерность произношения отражена во всех репликах незадачливого

лорда. Она становится его визитной карточкой. Достаточно Диккенсу ввести в диалог реплику, и читателю немедленно, без авторского комментария, ясно, кто включился в беседу. Диккенс — во-обще мастер индивидуализации речи персонажей. Каждое действующее лицо отмечено у него какой-то характерной особенностью речи: проходивец Джингль (The Pickwick Papers) сокращает свои фразы до одного слова, велеречивый мистер Микобер (David Copperfield), наоборот, склонен к длинным периодам.

Для того чтобы стать знаком персонажа, особенность его речи многократно повторяется в его речевой партии, сообщая последней и семиотическую функцию. Например, старый эскимос из рассказа Ю. Рытхэу «Вэкт и Агнес» любит напевать слышанную по радио «Степь да степь кругом»: «Сепь, да сепь курком! / Ут-та лек лисит!» Появление этого двуступия — сигнал появления персонажа.

Запуганный и побаивающийся своей величественной супруги мистер Снэгсби из романа Ч. Дикенса «Холодный дом» постоянно называет ее "my little woman", что еще более подчеркивает его истинное положение в доме. Столь же характерны и другие герои Дикенса. Так, удивительно глупый и столь же удивительно самонадеянный мистер Барнакл Младший из романа «Крошка Доррит» занимает солидное положение в «Министерстве околичностей». Будучи не в состоянии высказать какую-либо мысль в ее логическом развитии, он постоянно прибегает к словесным «подпоркам»: "I say, look here". Не слишком большой интеллект Берт Вустера, герой П. Г. Вудхауза, свои реплики привычно начинает спасительным "I say, old boy...", дающим ему возможность хоть как-то протянуть время и оформить высказывание. Робкий герой Н. В. Голя Акакий Акакиевич никак не может сформулировать свою мысль и постоянно пользуется синсемантическими заполнителями пауз: «Этакое-то дело этакое... Я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... Так вот как! Наконец, вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак... Так этак-то! Вот какое уж, точно, никак неожиданное того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!»

Построение и произнесение фразы, таким образом, обладает характерологическими функциями, ибо отражает индивидуальные и общественно обусловленные качества персонажа. Здесь же, через сквозной индивидуальный повтор, формируется и семиотическая функция. Ею располагает не каждая речевая партия, и от лексического значения «сигнальных», рекуррентных единиц она не зависит.

Лексическое наполнение речи персонажа в целом играет первостепенную роль, ибо состав словаря говорящего обусловлен не только темой диалога, но существенно зависит и от личности говорящего, и от ситуации общения. Р. Кверк приводит наблюдения А. Берджеса о пересказе знаменитого монолога Гамлета рабочим Ливерпульских доков: "Is it more good to have pains in your ass worrying about it or to get stuck into what's getting you worried and

¹ Это очень удачно передано в русском переводе: «кагета с гешеткой для кучки впегеди».

get it out of the way and seen off?" Подчеркивая важность всех компонентов коммуникативной ситуации (отношений между коммуникантами, их личностных характеристик, места, времени, условий протекания акта общения), Кверк приводит еще один пример: один из членов клуба, в ответ на вежливую просьбу швейцара "Patrons are requested to ascend to the next floor", обращается к спутникам "Up you go, chaps!"¹

Следовательно, лексика речевой партии характерологична по своему составу. При функционировании она становится многоаспектно характерологичной, ибо квалифицирует и персонажа-адресанта, и персонажа-адресата, и ситуацию их разговора. Последнюю самым непосредственным и прямым образом отражает, как ему и положено по его онтологической природе, стилистическое значение. Поэтому в диалоге обнаруживаются все группы стилистически окрашенной разговорной лексики как стандартного, так и сниженного характера. Первые составляют большинство и используются в речи всех без исключения персонажей. Среди вторых следует выделить — в связи с их повышенной экспрессивностью — две группы: вулгаризмы и сленг.

Понятие вулгаризма исторически чрезвычайно изменчиво. Морально-этические нормы общества меняются, с ними меняется и представление о дозволенности и недопустимости определенных выражений. Еще в начале века в англоязычной литературе такие слова, как "damn", "damned", либо заменялись эвфемистическими "darn", "darned", либо усекались до начальной буквы. Восстановившая репутацию своей героини, Т. Драйзер в романе «Гений» даже прибегает к специальному объяснению: A woman-artist is in a d — of a position anyway, using the letter "d" only to indicate the word "devil". В тридцатые годы герой романа Дж. Голсуорси "The End of the Chapter" извинялся за резкость выражений в присутствии прекрасного пола: "There we were, in the hell of a country — pardon me! — a country of raw metal... and there's no such God-darned — pardon me! — mistake as that". А уже в пятидесятые годы героиня романа Д. Кьюсак в сердцах говорила: "All those medical bastards should go through the ops they put other people through. Then they wouldn't talk so much bloody nonsense or be so damnably smug".

В последние два-три десятилетия речевые табу исчезли вообще. "Permissive society" — общество вседозволенности разрешает всем словам независимо от их морально-этического ранга появляться во всех видах устной и письменной речи, прежде всего, естественно, в художественном диалоге. Сегодня, по-видимому, невозможно назвать западного автора, диалоги произведений которого были бы абсолютно свободны от вулгарных слов. Отражая положение дел в своем обществе, изображая современного героя,

¹ См.: Quirk R. Style and Communication in the English Language. — L., 1983. — Pp. 30—31.

писатель не может уйти и от наблюдаемых фактов повседневной речи, и они попадают в произведение.

В связи с повсеместным использованием вулгаризмов представителями самых различных слоев общества возникает вопрос о правомерности дальнейшей квалификации этих слов. Действительно, если «вулгаризмы — это грубые, не принятые в литературе слова...» (См.: В. Квятковский. Словарь поэтических терминов), определение и определяемое уже не соответствуют друг другу. За пределами дозволенной лексики не осталось практически ничего. Правда, частотность употребления разных грубых слов различна, но это скорее вопрос степени расширения сферы использования слова, чем вопрос о принципиальном отнесении его к единицам, общественно отвергаемым.

Изменились и функции вулгаризмов. Многократное и беспорядочное употребление лишило их того сильного эмоционального заряда, которым эти слова обладали. Не случайно поэтому цели вулгаризмов в сценах высокоэмоциональных: одного слова уже недостаточно для выражения резко отрицательного отношения героя к происходящему. Наряду с ослаблением эмоционального значения, имеет место и ослабление отрицательного оценочного компонента. Образуется своего рода бесконечная спираль: активный приток вулгаризмов в речь снижает их воздействие, что вызывает увеличение используемого количества бранных и грубых слов для покрытия того же эмоционального дефицита. Новое обесценивание эмоциональной единицы в связи с такой перенасыщенностью речи вызывает ее очередную инфляцию, и процесс повторяется снова. В современном диалоге довольно часто беседа вполне мирно разговаривающих людей уснащена отборными выражениями, которые еще четверть века назад недвусмысленно и справедливо определялись как вулгаризмы.

Количественный и качественный состав вулгаризмов в значительной степени зависит от тематики произведения: военные, молодежные, негритянские романы представляют своих героев особенно откровенно. Изверившись в идеалах своего общества, они отказываются от всех его устоев, в том числе и моральных. Резкость их речи — один из наиболее доступных способов проявления этого протеста и неприятия. Так вулгаризм приобретает новую функцию — функцию намеренного эпатирования общественного вкуса, общественных устоев в целом.

Принципиально неограниченный характер носит и использование в художественном диалоге **сленга** — большого пласта просторечной лексики, границы и состав которой чрезвычайно изменчивы и непрочны. Высокая эмоциональность сленговых единиц, с одной стороны, обеспечивает их легкое проникновение в разговорную речь, с другой — способствует их быстрому обесцениванию и устареванию. Сленг постоянно обновляется. Диалог, привлекающий самые последние, самые новые единицы сленга, еще не вошедшие в широкий речевой уzus, грозит преждевременная смерть: через два

десятилетия эти слова становятся непонятными вообще или понятными лишь кругу лиц определенного возраста, еще вспоминающих словарь своей молодости¹.

Однако в сленге есть свое ядро, значительно менее подверженное влиянию времени. Из его запасов и черпает художественный диалог свои основные заимствования. Введение сленга в диалог отнюдь не означает его полного переключения только на просторечную лексику. Несколько единиц бывает вполне достаточно для придания всему высказыванию необходимого оттенка фамильярности, грубоватости, определенной примитивности вкусов и суждений, низкой культуры общения. Вот, например, история появления Холли Голлайтли, героини романа Т. Капоте «Завтрак у Тиффани»: "I'm the first one saw her. Out at Santa Anita. She's hanging around the track every day. I'm interested: professionally. I find out she's some jock's regular, she's living with the shrimp". Общее впечатление речи малоразвитой, сниженно-разговорной создается здесь целым комплексом средств: усечением синтаксических конструкций, изменением глагольного времени, а также некоторыми словами профессионального жаргона и сленга.

Для сленга характерно не только специфическое использование словообразовательных моделей для формирования новых единиц, но и семантические сдвиги в уже имеющихся. Появление последних в художественном диалоге не обязательно связано с нарушением грамматических норм и свидетельствует не столько о недостаточном образовательном уровне говорящего (как в вышеприведенном случае), сколько о подчеркнутой грубоватой (или грубой) небрежности. "Nix on that", said Roy. "I don't need a shyster quack to shoot me full of confidence juice. I want to go through on my own steam" — это возражения талантливого бейсболиста Роя, героя романа Б. Маламуда «Самородок», на визит в команду психологика, который должен вселить в игроков уверенность в победе.

Из изложенного видно, что **идиолект** любого говорящего включает три типа элементов: общие для всего языкового коллектива; характерные для определенной группы говорящих (объединенных по социальному, профессиональному, возрастному, образовательному и другим признакам); и, наконец, сугубо индивидуальные. Можно считать, таким образом, что речевая партия каждого персонажа состоит из трех ярусов. В основе ее лежат элементы общеразговорные, характерные для разговорной речи в целом, менее всего зависящие от индивидуальности действующего лица. Над ними надстраивается ярус социально-групповых, профессиональных, групповых и других элементов, определяющий общественное лицо персонажа. И наконец, третий ярус отражает неповторимую индивидуальность речевой системы конкретного лица.

¹ Такая ситуация имела место, например, с рядом произведений известного писателя, знатока бродвейского сленга Д. Раннона.

Иными словами, речевую партию персонажа можно схематически изобразить следующим образом:

Ярус	Состав, назначение
III	индивидуализирующий
II	групповой
I	общеразговорный

В качестве примеров наполнения первого яруса можно привести использование слов широкой семантики и полисемичных, стандартно-разговорной лексики, разговорных клише, эллиптическое усечение фразы, уменьшение ее длины, простоту ее структуры, резкое сокращение употребления абсолютных и причастных оборотов, стянутые глагольно-местоименные и глагольно-отрицательные формы. Во второй ярус войдет стилистически окрашенная лексика, нарушения грамматической и орфоэпической нормы, стандартизованный, постоянный графон. В третий — индивидуальный, сквозной (семiotический) повтор; индивидуально-ассоциативным значением. Последнее следует пояснить.

Исходя из теории речевых актов, можно утверждать, что помимо лексического значения, общего для всего языкового коллектива, зафиксированного словарем, слово в отдельном идиолекте располагает неким семантическим остатком, который приписывается ему говорящим в связи с собственными, сугубо индивидуальными ассоциациями. Л. Н. Толстой пишет в повести «Детство»: «У нас с Володией установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: *излом* означало тщеславие, желание показать, что у меня есть деньги, *шиска* (причем надо было соединить пальцы и сделать особое ударение на оба «ш») означало что-то свежее, здоровое, изысканное, но не шегольское».

Основания для закрепления индивидуальных ассоциаций за словом варьируются необычайно широко, начиная от случайного фонетического сходства и кончая закрепленностью за определенной ситуацией. Например, отправляясь от чисто звукового подобия слов «космос» и «космы», старушка из рассказа И. Ефимова «Смотрите, кто пришел!» говорит: «Пожалуйста, не говорите «космонавты», лучше «звездоплаватели». Я почему-то не люблю слово «космос». Оно какое-то волосатое».

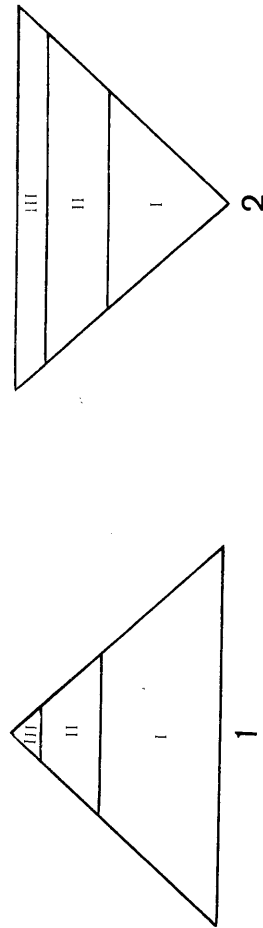
Обратите внимание на то, что происхождение индивидуально-ассоциативного значения в обиходных примерах неясно даже самим говорящим. Но и в случаях, когда источник известен, провоцируемое им значение понятно только самому говорящему или узкому кругу лиц, причастных к рождению ситуативного смысла. Поэтому все индивидуально-ассоциативные значения требуют расшифровки. Так, Дж. Болдуин в автобиографическом произведении «No Name in the Street» вспоминает смерть отца и поиски

траурной одежды для семьи: "This is a good idea," I heard my mother say. She was staring at a wad of black velvet, which she held in her hand. We can guess how old I must have been from the fact that for years afterwards I thought that an 'idea' was a piece of black velvet".

За нейтральным словом в идиоме нередко закрепляется эмоциональное, оценочное значение. Вспомним рассмотренные выше слова-фавориты.

Возвращаясь к построению речевой партии персонажа, в которой слова с индивидуально-ассоциативным значением входят в третий, индивидуализирующий ярус структуры, отметим количественное неравноправие ярусов. Мы «чувствуем» разговорность диалогов современной прозы и отмечаем их книжно-литературный характер в прозе прошлого века. При этом нельзя не обратить внимание на яркую индивидуальность речевых характеристик, например, Ч. Диккенса, М. Твена, Л. Толстого. Следовательно, в современной прозе первый, общеразговорный, слой является наиболее репрезентативным. В произведениях критического реализма прошлого века, наоборот, основное внимание уделялось разработке последнего, индивидуализирующего пласта. Графически эти две тенденции в создании речевой характеристики героя можно представить следующим образом:

III — индивидуально II — групповой I — общеразговорный



В первом случае художественный диалог приближается к аутентичной устной речи. Во втором он больше подчинен законам развития литературной письменной речи. В обоих случаях, однако, в поле зрения автора попадают социальные и общественно значимые групповые факторы, влияющие на речь героя. Последнее обстоятельство особенно важно для изображения характера в целом, ибо именно в процессе речи выражаются позиции личности.

С середины 20-х годов нашего века в англоязычной литературе происходит все более активная диалогизация прозы. У таких писателей, как Э. Хемингуэй, Т. Капоте, Дж. Сэлинджер, Д. Паркер, Фл. О'Коннор, М. Спарк, Дж. О'Хара, Э. Колдуэлл, С. Чаплин, и многих других диалог нередко составляет половину и более всего объема произведения. При этом постоянно проявляется тенденция

к скруплезному сохранению особенностей устной речи. Вся диалогическая часть произведения, таким образом, приобретает ярко выраженный разговорный колорит. При высоком удельном весе диалога это сообщает всему произведению тон непринужденности, неофициальности, доступности изложения.

Следует также учесть повсеместное использование многообразных форм перепорученного повествования. Здесь речь повествователя и его диалогическая партия сливаются в одно целое, отражают единое сознание через одну речевую систему. Разница проявляется лишь в том, что в диалоге рассказчик обращается к своему собеседнику, в повествовательной части — непосредственно к читателю. Читатель уравнивается в правах с действующим лицом, все рассказываемое приобретает особую достоверность, достоверность и убедительность.

Таким образом, диалог как тип изложения художественного прозаического произведения многофункционален. Его главное назначение — создать самохарактеристику персонажа. При помощи его организации, к характерологической функции прибавляется семиотическая. Помимо этого диалог вводит чужую точку зрения (сколько персонажей, столько точек зрения), чужую оценочную позицию, что создает полифоничность произведения и осуществляет формирование концепта через конфликт позиций. Диалог также способствует созданию эффекта объективности и достоверности событий, так как автор предположительно устраняется из их описания и оценки, передавая эту функцию говорящему персонажу.

Персонажная речь, однако, не ограничивается внешней, введенной в диалог, формой. Она существует и в непронзенной форме внутренней речи, к которой мы и переходим.

§ 2. Внутренняя речь

Во все времена развития и существования литературы художников интересовало не только то, что герой делает и говорит, но и что он думает. Даже в самых ранних фольклорных произведениях формула «И подумал он...» достаточно привычна.

Только обращение к мыслям человека раскрывает пружину его действий и речей, их причину и истинное назначение. Максима Талейрана «Язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли» нередко находит свое подтверждение в речевом поведении лиц и литературных персонажей. Автору необходимо проникнуть во «внутреннюю кухню» героя, определяющую все аспекты его деятельности. Как всезнающий вершитель судеб героя, писатель открывает ее читателю сравнительно легко, пересказывая своими словами то, что думает персонаж. Голос и, соответственно, личность последнего в такой передаче приглушены.

Иное дело, когда автор полностью, как в диалоге, уходит, предоставляя герою самому излагать свои размышления. Создается эффект их достоверности, непосредственности участия чита-

теля в мыслительном процессе, т. е. причастности к эмоционально-психологической, внутренней жизни персонажа. Отражающая ее **внутренняя речь** входит в произведение как составляющая речевой партии персонажа, наряду с диалогической (внешней, произнесенной). Последняя играет существенную роль в движении сюжета. Первая непосредственного участия в развитии событий не принимает, но сосредоточивает в себе их мотивировку, вскрывает их причинно-следственные связи и истинные отношения, обнажает их сущность.

Внутренняя речь производна от внешней. Как полагают нейрофизиологи, она возникла на сравнительно высоком уровне эволюционного развития человека, как результат его естественного стремления познать и объяснить себе мир¹. Все главные характеристики внутренней речи проистекают из ее основополагающего свойства: в отличие от внешней речи внутренняя не рассчитана на участие в коммуникативном акте, она не направлена адресату для передачи ему какой-либо информации, а носит самонаправленный характер. Отправитель и получатель речи, таким образом, совмещены в одном лице. Если внешняя речь условно может быть представлена в виде стрелы, направленной от адресанта к адресату: $A_1 \rightarrow A_2$, то внутренняя речь представляет собой замкнутую кривую: $A_{1,2}$. Самонаправленность внутренней речи делает ее абсолютно понятной для получателя (ибо он же является отправителем) даже в предельно свернутом виде. Помимо усеченности внутренней речи отличается чрезвычайной ассоциативностью разветвления. Произвольный, часто случайный характер ассоциаций, сближающих далекие и разнородные явления, и свернутый характер сообщения не являются помехой для понимания, ибо воспринимающий и передающий — одно и то же лицо.

Иное дело — художественный аналог внутренней речи. Здесь важно не только ввести читателя в чужой внутренний мир, но сделать его понятным для постороннего, на что внутренняя речь по самой природе своей не рассчитана. Мы до сих пор не знаем, «какими единицами» мы думаем, как конкретно соотносится речь и мысль. Психологи многократно подчеркивают, что внутренняя речь не есть речь минус звук. Л. С. Выготский говорит о «первичном слове — образе, картине, умственном рисунке понятия, маленьком повествовании о нем» и считает, что при записи оно неузнаваемо и непонятно. А. Н. Жинкин тоже утверждает, что мы мыслим «свертками, свернутыми образами», которые разворачиваются при выходе во внешнюю речь. О «свернутых умозаключениях, выполняемых без словесного воспроизведения» говорит и А. Н. Соколов.

¹ Это своеобразно отражается в развитии внутренней речи у детей: маленькие дети не знают ее, она развивается постепенно, только следом за внешней речью.

Эти и подобные высказывания свидетельствуют о малой расчлененности внутренней речи. Следовательно, художник, пытающийся ее воспроизвести, либо должен поступиться истиной и представить размышления своего героя в привычной для нас лексико-синтаксической форме, либо передать характер естественной внутренней речи через максимальную свернутость ее художественного аналога. В первом случае читателю будет все понятно, но очень препарированное образование не отразит специфику внутренней речи. Во втором она подвергнется меньшим смещениям, но будет существенно затруднено читательское восприятие.

Полное или почти полное невмешательство автора в поток внутренней речи героя приводит к художественному явлению, получившему название **потока сознания** (stream of consciousness). Термин впервые появился в 1890 г. в работе У. Джеймса «Принципы психологии» и обозначал поток внутренних переживаний человека. К литературному отражению этого явления термин был применен много позже, в 1922 году, в критике, связанной с публикацией романа Дж. Джойса «Улисс» («Ulysses»). Дж. Джойс, правда, по его собственным словам, не изобрел этот художественный прием, а заимствовал его из романа французского писателя Э. Дожардена «Les Lauriers sont coupés» (1887 г.), опубликованного на английском языке под заголовком «We'll to the Woods No More». Сам Дожарден называл использованную им художественную форму внутренним монологом (interior monologue). Впоследствии в использовании двух терминов было много путаницы: они употреблялись как абсолютные или как гипо-гиперонимические синонимы, причем в разных работах родовое и видовое понятие закреплялось то за потоком сознания, то за внутренним монологом. Представляется целесообразным в качестве общего термина, объединяющего все разновидности прямого художественного изображения мыслительной деятельности персонажа, использовать «внутреннюю речь». При этом каждый из выше приведенных терминов закрепляется за явлением, имеющим собственную содержательную специфику и языковое оформление.

Если в основу классификации разновидностей внутренней речи, функционирующих в художественной литературе, положить критерии расчлененности и объема, крайнюю позицию займет поток сознания — наименее расчлененный и наиболее объемный.

Техника потока сознания сложна и для писателя и для читателя. Первому необходимо создать эффект ассоциативно развивающегося причудливого сплетения сознательного и подсознательного, рационального и иррационального, реальности и домысла. Второму необходимо отыскать в этой замысловатой вязи какие-то логические опоры, связать их с внешними событиями, определить отношения между ними. Чтение произведения превращается в решение задачи со многими неизвестными, где заведомо невозможен исчерпывающий ответ.

Индивидуальность мыслительного процесса каждого персонажа, индивидуальность отображающего его автора — все это приводит к многообразию средств, используемых для создания эффекта ассоциативного потока. Ниже следуют примеры, демонстрирующие разную технику: Фолкнер в романе "Light in August" помещает сбивчивые воспоминания героя о сиротском доме в один абзац, открывающий главу. Помогаящий читателю авторский ввод в ситуацию отсутствует. И синтаксис, и лексика отличаются повышенной сложностью. Многочисленные повторы (сквозные, кольцевые, контактные) призваны обеспечить целостность фрагмента, содержательные связи внутри которого сильно ослаблены: "Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders, knows remembers believes a corridor in a beg long garbled cold echoing building of dark red brick sootbleakened by more chimneys than its own, set in grassless cinderstrewnpacked compound surrounded by smoking factory purlieus and enclosed by a ten foot steel-and-wire fence like a penitentiary of a zoo, where in random erratic surges, with sparrowlike childtrembling, orphans in identical and uniform blue denim in and out of remembering but in knowing constant as the bleak walls the bleak windows where in rain soot from the yearly adjacent chimneys streaked like black tears".

Томас Вульф в романе "Look Homeward, Angel" подробно вводит в ситуацию: Юджин Гэнт после долгого отсутствия в родных местах возвращается и идет на могилу брата Бена. Поток сознания неравномерно разбит на абзацы. Его начало отличается сильной метрической упорядоченностью, которая скрепляет и объясняет случайность ассоциируемых понятий. Во второй половине фрагмента появляется сквозная фраза, которая постоянно возвращается к герою и графически выделяется автором. Сверхутроность представлений и разорванность связей между ними отражены в синтаксисе и пунктуации: "Wind pressed the boughs, the withered leaves were shaking. A star was shaking. A light was waking. Wind was quaking. The star was far. The night, the light. The light was bright. A chant, a song, the slow dance of the little things within him. The star over the town, the light over the hill, the sod over Ben, night all over. His mind fumbled with little things. Over us all is some thing. Star night, earth, light... a light... O lost!... a stone... a leaf... a door... O ghost!... a light... a song... a light... a light... a light swings over the hill... over us all... a star shines over the town... over us all... a light."

We shall not come again. We never shall come back again. But over us all over us all... is — something.

A light swings over the hill. (We shall not come again.) And over the town a star. (Over us all, over us all that shall not come again.) And over the day the dark. But over the darkness — what?

We shall not come again. We never shall come back again. Over the dawn a lark. (That shall not come again.) And wind and music far. O lost! (It shall not come again.) And over your mouth the earth. O ghost! But over the darkness — what!

Роман Дж. Джойса «Улисс» демонстрирует поток сознания во всех его проявлениях — от одного абзаца, состоящего из одно-двусловных предложений до финала в 45 страниц, графически отделенного чертой от предыдущего изложения, технически представляющего собой одно предложение (нет точек или заменяющих их знаков) и один абзац. Кажущаяся тесная спаянность соседних клаузов поддерживается союзной связью и повторами. Обращает на себя внимание специфическая орфография, введение неожиданных "yes", "o".

"...if ever he got anything really serious the matter with him its much better for them go into a hospital where everything is clean but I suppose Id have to bring it into him for a month yes and then wed have a hospital nurse next thing on the carpet have him staying there till they throw him out or a nun maybe like the smutty photo he has shes as much a nun as Im not yes because theyre so weak and pulling when theyre sick they want a woman to get well if his nose bleeds youd think it was O tragic and that dying-looking one off the south circular when he sprained his foot at the choir party at the sugarloaf Mountain the day I wore that dress Miss Stack bringing him flowers the worst old ones she could find at the bottom of the basket anything at all to get into a mans bedroom..."

Здесь можно лишь приблизительно наметить отдельные узлы синтаксических связей соседних единиц и установить их место и значимость в общем потоке. Не случайно произведение, в большей или меньшей мере прибегающие к изображению потока сознания, обрастают многочисленными расшифровывающими их комментариями, во много раз превышающими их собственный объем. (Ср., например, литературоведческие произведения, посвященные романам «Улисс», «Шум и ярость», «Взгляни на дом свой, ангел».)

Крупнейший европейский экспериментатор в этой области формы Дж. Джойс попытался показать поток не только бодрствующего, но и затухающего сознания засыпающего человека. Если в первом случае читателю было трудно (чаще всего, невозможно) установить основы связи соседствующих отрезков текста при понимании отдельных слов, его составляющих, во втором оказалось невозможно осмыслить даже отдельные слова. Как объяснил это сам Джойс, в романе «Улисс» он попытался представить процесс формирования мысли, в романе «Поминки по Финнегану» (Finnegan's Wake), своим последним произведением, — процесс формирования слова. Вот, например, конец III части последнего: "That's his last tryon to march through the grand tryomphal arch. His reignbolt's shot. Never again! How do you

that like, Mista Chimierpiece! You got nice yum plemiums. Pray- paid my promishles. Agreed, Wu Welshe he was chogfull to beasate on earn as in hiving of foxold conningnesses but who, hey honney, for all values of his latters, integer integerrimost was the format of the firm?"

«Выдуманные несуществующие слова, вереницы наугад расставленных букв, в которых после смерти автора трудно разобрать, что было результатом его отбора, а что опечаткой, туманное содержание, которое невозможно ни перевести, ни пере- сказать,— все это делает произведение Джойса занимательным литературным экспериментом, документом декомпозиции опреде- ленного общества и симптомом распада определенной системы, но в то же самое время и крайней точкой в развитии определенного литературного жанра. Дальше этим путем идти невозможно»¹.

Действительно, перед нами предел изображения внутренней речи, еще только формирующейся, смазанной, расплывчатой и похожей на запись, сделанную с использованием чужого, не- понятного кода. Такие экстремальные случаи нечасты.

Основной формой, в которой представлена внутренняя речь, является **внутренний монолог**. Именно здесь открывается духов- ный, моральный, идейный облик героя в истинном виде. Насдине с собой герой размышляет, вспоминает, анализирует, планирует. Отсутствие свидетелей и собеседников обеспечивает абсолютную искренность персонажа. Читатель получает представление о герое «из первых рук», заглянув в его внутренний мир. Правда, психо- логи давно установили, что собственная версия человека о себе далеко не всегда самая достоверная и сам, внутри, человек и слышит, и видит себя не таким, каким его слышат и видят другие. Однако, даже если человек заблуждается, важно выяснить ис- тинные мотивы, им руководящие, ибо именно в них могут лежать основания для осуждения или оправдания его поведения.

Внутренний монолог вошел в литературу еще в XVIII в., по форме полностью соответствуя обозначаемому его термину. Сначала это было пространное монологическое высказывание, имевшее все отличительные качества письменной речи: сложный синтаксис, книжную лексику. Признаком, отличавшим его от про- износимых монологов, была авторская ремарка "he thought", "he thought to himself", "he pondered" и т. д.

Эволюция этого типа художественного отображения внутрен- ней речи шла в основном по линии усиления ассоциативного характера его развертывания и некоторого уменьшения книжно- письменного влияния. В литературе конца XIX—XX вв. внутренний монолог обычно представляет собой значительный отрезок тек- ста — от одного развернутого абзаца до двух и более страниц. Поводом к цепи размышлений героя всегда служит событие

¹ Кош Э. К черту Кафку! // Современная литературная критика европ- ских социалистических стран. — Вып. 1. — М., 1975. — С. 244.

внешней жизни. Отталкиваясь от него, герой по ассоциации об- ращается к какому-то моменту в прошлом (реже в будущем), сходному с данным событием или его частью. Далее внутренняя речь развивается по ассоциативным законам, вовлекая в монолог все новые тематические узлы. Связь между ними осуществля- ется при помощи повторов-скреп, слов-заместителей, синонимич- еских повторов, фонетического сходства слов.

Внутренний монолог останавливает движение сюжета: герой размышляет, и действие замирает, чтобы вернуться в активную фазу на той же точке, на которой оно было прервано введением внутреннего монолога. В качестве примера можно привести сле- дующий эпизод из романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол»: Роберт Джордан и Мария, счастливые в открытом ими мире любви, идут по лесу. Мысль Джордана постепенно возвращается к главной задаче — взрыву моста. Поводом к переключению его мыслей от настоящего к прошлому и будущему служит вопрос Марии, заметившей изменение выражения его лица:

"You are thinking about something else now?"

"Yes. My work."

Вслед за репликой разворачивается гигантский — на 10 стра- ниц — внутренний монолог. В него вошли размышления о ком- мунистах, гражданской войне, человеке на войне, праве на личное счастье, праве распоряжаться судьбой других, о конденсации всей возможной семидесятилетней жизни в семьдесят часов, о несправедливости судьбы — найти счастье и обладать им столь недолго, о том, что значит Мария в его жизни, о своем месте и положении в Испании и т. д. А на выходе из внутреннего монолога через 10 страниц, скрупулезно восстанавливается прерванная ситуация:

"What was it you were saying?"

"I was saying that you must not worry about your work."

Весь монолог, таким образом, оказывается в рамке из повто- ряющегося "work": разговор героев прерывается в определенной точке и возвращается к ней после внутреннего монолога. Послед- ний приостановил развитие действия.

Внутренние монологи влияют на ход сюжета, объясняют его, но непосредственного участия в нем не принимают. Нужны ли они вообще? Действительно, если их изъять из текста, хронология и последовательность событий внешнего плана не нарушится. Значит, можно обойтись без них? Однако с их изъятием нару- шится или потеряется причинно-следственная связь внешних собы- тий, обеднеет или полностью разрушится характер героя, исчезнет целостность художественной структуры произведения. Не все авторы используют именно эту форму раскрытия внутреннего мира персонажа, но там, где она есть, она принимает на себя важнейшие функции создания психологической глубины произведения, свя- зующего звена между внешним, событийным, и внутренним, причинным, планом. Внутренний монолог способствует созданию

психологически сложного и в то же время достоверного и жизненного характера.

Иные функции выполняет еще один вид художественно-ображенной внутренней речи, связанной с внутренней реакцией персонажа. Если монолог — это относительно пространственные мысленные рассуждения героя, связанные с важнейшими моментами его жизни, то **малые вкрапления внутренней речи**, о которых пойдет речь, служат для выражения мгновенной (обычно эмоциональной) реакции участника событий на происходящее. Внутренняя реакция пунктуационно выделяется скобками, тире, точкой из диалога или авторского повествования, что даже зрительно вычленяет ее из коммуникативно направленного текста. Отражая эмоциональное восприятие события героем, малые вкрапления внутренней речи имеют в своем составе эмоционально и/или стилистически окрашенные едичицы: «В одной руке, на отлете, он держал шляпу, в другой — трость и, смеясь вольно — *сукин сын*, — говорил с царем...» В описательный отрезок текста из романа А. Толстого «Петр Первый» вводится внутренняя реакция Василия Волкова, выраженная энергично, бранно, возмущенно.

Вот пример из романа Дж. Апдайка «Кролик разбогател». Герой смотрит на своего повзрослевшего сына. В описании включается его внутренняя реакция: "...the small straight nose and a cowl in one eyebrow that sends a little fan of hairs the wrong way and seems to express a doubt. *Amazing, genes.*"

Являясь составной частью речевой партии персонажа, и малые вкрапления внутренней речи, и большие монологи включают индивидуальные повторы, излюбленные слова и выражения. Однако протяженность внутреннего монолога, его несколько отвлеченный от непосредственного действия характер, наличие в нем раздумий, обобщений — все это ограничивает введение разговорных элементов и повышает вероятность использования элементов книжно-литературных. По лексическому составу, таким образом, внутренние монологи представляют собой наиболее книжную часть словаря всей речевой партии героя, тогда как малые вкрапления обогащают состав эмоционально окрашенных и сниженно-разговорных лексических единиц.

Еще один вид внутренней речи представлен **аутодиалогом**, разговором с самим собой. Семантическое наполнение его весьма устойчиво: это борьба эмоционального и рационального, выраженная двумя внутренними голосами. Каждая сторона вводит в конфликт свои аргументы: чувства, предчувствия, интуиция выступают против трезвой рассудительности и последовательной логики. Каждая сторона наделяется своим голосом. По выражению М. М. Бахтина, «самосознание диалогизируется».

В подавляющем большинстве случаев аутодиалог представляет собой вопросно-ответную систему, в которой вопросы диктуются повышенной эмоциональной настроенностью действующего лица, а ответы носят разъяснительный, успокаивающий, направ-

ляющий, рассудительный характер, свойственный логическому мышлению. Таким образом, внутренняя борьба, сопровождающая, по-видимому, принятие каждого (и особенно — жизненно важного) решения, оформляется языковыми средствами так, как если бы два оппонента вели открытый, произносимый диалог.

При достаточной протяженности внутреннего монолога на каком-то этапе своего развития он, как правило, переходит в аутодиалог, где герой в споре с самим собой пытается разрешить мучающие его сомнения. Один голос аутодиалога всегда выражает желания героя, на пути исполнения которых имеются препятствия морально-этического, психологического, социального, реже — объективно-физического характера. Чем эмоциональнее персонаж, тем больше вероятности в победе этого голоса и тем больше вероятность драматического исхода действий, предпринятых в результате этой победы. И наоборот, победа голоса, представляющего рассудочное начало, свидетельствует о сильной воле героя и приводит к действиям общественно справедливым, оканчивающимся победой персонажа, пусть даже только нравственной.

Внутренняя речь во всех ее проявлениях: малых вкраплениях, монологах, аутодиалогах, а также поток сознания — все это характерные приметы психологической прозы, особенно прозы последнего столетия. Являясь составной частью речевой партии героя, этот тип речи отличается от внешне проявленного высказывания и по форме, и по содержанию, и по графической пунктуационной репрезентации в тексте. Сложность, обобщающий, философский характер внутреннего монолога требуют усложнения словаря и синтаксиса; спонтанность и эмоциональность внутренней реакции — их упрощения. Фрагментарность и ассоциативность потока сознания ведут к резким перепадам длины предложения, нарушению его структуры, смещению лексического состава.

В тексте различные виды внутренней речи выделяются по-разному. Наиболее явно вычленяются малые вкрапления, которые, как говорилось выше, отделяются от соседних отрезков изложения скобками, тире, реже — запятыми. Необходимость столь явственной актуализации поддается незначительной протяженностью малого вкрапления: если оно специально не отделено от собственно диалога или авторского повествования, при недостаточном внимательном или небрежном чтении можно упустить переход к внутренней речи, принять короткий ее отрезок за продолжение предыдущего типа изложения, что нарушит логику развития характера и сюжета.

Внутренний монолог и аутодиалог обязательно отграничиваются от прочих типов изложения только с одной стороны — на выходе из внутренней речи во внешнее повествование. Последнее всегда начинает новый абзац, в который вводятся специальные лексические сигналы, подчеркивающие состоявшийся переход во внешнее действие: "At that moment...", "Just then...", "At this very moment..." и т. д. Помимо подчеркнутого возвращения во внешний

Основные характеристики внутренней речи можно схематично представить следующим образом (см. схему на с. 170).

Удельный вес и значение внутренней речи в произведении определяются замыслом автора и находятся в очевидном соответствии с прочими компонентами художественной структуры. Так, все виды перепорученного повествования не имеют в своем составе чужой внутренней речи. Это вполне понятно: рассказчик — свидетель или участник событий может достоверно представить только свою точку зрения. Внутренний мир прочих персонажей тоже может быть изображен только через его восприятие и оценку, т. е. не изнутри, а через интерпретатора, что полностью снимает специфику и функции внутренней речи.

Значительное место в современной психологической прозе занимают размышления и сомнения самого повествователя. Здесь мы встречаемся с изображением и анализом его собственных тончайших переживаний. Ср., например, романы М. Дрэбл "Walterfall", "Jerusalem the Golden"; Дж. К. Оутс "them", "Expensive People"; Н. Мейлера — "An American Dream"; У. Голдинга — "The Pyramid" и др. В их число входят произведения, использующие настоящее время глагола и 2-е лицо личного местоимения: «Братец не спускает с тебя глаз. Что примечательного нашел он в твоей распахнутой физиономии? (...) Признательно улыбаешься... Кланяешься...» — так написан роман Р. Киреева «Победитель». Аналогично организовано изложение романа К. Фуэнтеса «Аура». Вот его начало: "You're reading the advertisement: an offer like this isn't made every day. You read it and reread it. It seems to be addressed to you and nobody else..."

По форме и по содержанию подобные фрагменты смыкаются с внутренней речью, но рассматривать их как таковую неправильно: внутренняя речь коммуникативно не направлена, она всегда эгоцентрична. Любой же вид перепорученного повествования — это рассказ кому-то: слушателю, читателю (настоящему или будущему). Оно коммуникативно направлено, и изображение интимных движений сознания и подосознания предпринимается с объясняющей целью. Показывая потаенные уголки своего внутреннего мира, рассказчик играет роль гида, который не просто указывает на расположенные по пути следования достопримечательности, но поясняет их назначение и связь друг с другом.

Внутренняя речь, таким образом, — это достояние собственно авторской психологической прозы. Именно здесь, когда автор стремится правдиво изобразить внутренний мир персонажа, он делает это не со своей позиции всезнающего верховного судии, но передает слово самому герою. Последний не расценивается на аудиторию, и его самораскрытие носит открытый характер¹.

¹ Естественность подобного самообнажения обеспечивает эффект достоверности создаваемого художником характера и в том случае, когда внешний поведением и внутренним миром героя существует резкая диспропорция. Иначе воспринимается подобное несоответствие в субъективированном повествовании.

план, такие начала еще раз свидетельствуют о консервации художественного времени на период внутренней речи. Чтобы вывести героя из размышлений, нужны какие-то события, активно воздействующие на него. Таким образом, правая граница внутренней речи и переход к иному типу изложения четко определяются сменой абзацев и специальным лексическим сигналом.

Левая граница внутреннего монолога, т. е. вхождение во внутреннюю речь, практически повсеместно размыта. Даже вводная ремарка ("he thought", "he said to himself") появляется не перед первой фразой монолога, а позже, по ее завершении. Переход к внутренней речи, таким образом, осуществляется незаметно. Осознание читателем того, что он находится в стихии чужого внутреннего мира, приходит ретроспективно, уже в процессе его познания. Подобное введение снимает могущий возникнуть эффект искусственности проникновения в чужое сознание, обеспечивает естественность перехода в иной тип изложения.

Вид внутренней речи	Лексический состав	Смысловое содержание	Протяженность	Выделяемость из соседних типов изложения
Внутренний монолог	преимущественно литературно-книжный	ретроспективная оценка настоящего в связи с развернутыми реминисценциями, планы на будущее	абзац и более	заявленный ремаркой ввод соответствует с диалогом и авторским повествованием в одном абзаце: выход заканчивает абзац
Аутодиалог	смешанный	отражение конфликта рационального и эмоционального при оформлении ответственного решения	в пределах абзаца	с обеих сторон включается во внутренний монолог
Вкрапление (Внутренняя реакция)	преимущественно эмоционально-разговорный	спонтанная эмоциональная реакция на только что состоявшееся событие внешнего плана	в пределах короткой фразы	выделяется пунктуационно и/или графически
Поток сознания	смешанный	отражение неконтролируемой работы сознания с включением под-сознания	от полустраницы до нескольких страниц (часто без расчленения на абзацы)	аналогично с внутренним монологом, но преимущественно без заглавного авторского ввода

Произнесенная и внутренняя речь взаимно дополняют друг друга, создавая единую речевую партию персонажа, характеризую его через его собственное сознание и речевую систему. Эти функции выполняются всеми отрезками партии героя вне зависимости от их дистрибуции в тексте и протяженности, что в равной степени включает оба типа изложения в создании и укреплении связности текста и его антропоцентрической направленности.

Глава III. Несобственно-прямая речь. Способы изложения

§ 1. Несобственно-прямая речь. Образ персонажа

Рассмотрим отрывок из «Войны и мира», где Андрей Болконский, увлеченный за собой в атаку батальон, приближается к вражеской батарее, на которой суетятся двое французских солдат: «Князь Андрей не видел, чем это кончилось. Как бы со всего размаха крепкою палкой кто-то из ближайших солдат, как ему показалось, ударил его в голову. Немного это было больно, а главное, неприятно, потому, что боль эта развлекала его и мешала ему видеть то, что он смотрел. «Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются», — подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взятый или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками».

Толстой описывает ранение Болконского и его ощущения не со своей, авторской позиции, но с точки зрения самого героя. При этом официально, как это имеет место во внутренней речи и в диалоге, слово действующему лицу не передается: грамматическое время, третье лицо единственного числа личного местоимения, притяжательные местоимения, основной состав словаря — все это остается таким же, каким было в собственно авторском повествовании. Но в изложение вводятся лексические единицы, характерные для речевой партии героя («немного это было больно», «ничего уже», «все-таки»), учащается разговорная инверсия, увеличивается количество указательных местоимений — ситуативных заместителей описания целой сцены и т. д. Иными словами, изложение переводится в план героя, но автор при этом постоянно присутствует и морфологически оформляет его высказывания сам.

А вот визит Вронского в театр: «Вронский вошел в середину партера и, остановившись, стал оглядываться. Нынче меньше, чем когда-нибудь, обратил он внимание на знакомую привычную обстановку, на сцену, на этот шум, на все это знакомое, интересное пестрое стадо зрителей в битком набитом театре.

Те же, как всегда, были по ложам какие-то дамы с какими-то

офицерами в задах лож; те же, бог знает кто, разноцветные женщины, и мундиры, и сюртуки; та же грязная толпа в райке, и во всей этой толпе, в ложах и первых рядах были человек сорок *настоящих* мужчин и женщин».

Здесь тоже Толстой не передает речеведение герою полностью, сохраняет авторский книжный развернутый синтаксис, третье лицо обозначения персонажа («он обратил»). При этом, однако, автор нигде от своего имени не характеризует впечатление Вронского. Мы же, прочитав отрывок, знаем, во-первых, что оно отрицательное, и, во-вторых, что оно не пересказано Толстым, а изложено самим героем. Откуда? Из слов, которые могут быть сказаны только человеком, находящимся в месте описания: «этот шум», «это знакомое...», «в этой толпе»; из разговорного употребления неопределенных местоимений, приобретающих значение отрицательной оценки: «какие-то дамы», «какие-то офицеры»; из эмоционально-восклицательного, собственного только разговорной речи «бог знает»; из презрительно-оценочного «стада», противопоставленного «настоящим» мужчинам и женщинам», выделенных курсивом для передачи удара и интонации персонажа.

В обоих приведенных случаях мы столкнулись с типичным для Толстого приемом скопления речи по разным субъектным сферам, как отметил В. В. Виноградов. И исследователи, и сами писатели неоднократно подчеркивали, что язык автора вбирает в себя речь и мышление персонажей. С. Залыгин, например, пишет: «Степан Чаузов в повести «На Иртыше» и Ефрем Мещеряков в романе «Соленая падь» и профессор Вершинин из другого романа — «Тропы Алтая» — буквально заставляли меня писать о них тем языком, который они считали приемлемым для себя».

Происходит контаминация голосов автора и героя. Точка зрения последнего доминирует, хотя сигналы его речевого присутствия всегда по количеству уступают авторскому тексту и могут быть сведены к одному-двум цитатным словам персонажа или разговорной конструкции.

Подобное переклещивание изложения в план героя без изменения формального обозначения субъекта речи впервые было описано в 1919 г. и получило название «Uneigentliche erlebte Rede» (дословно это можно перевести как несобственно-пережитая речь). Через десять лет В. Н. Волошинов рассматривал его как **несобственно-прямую речь** (НПР).

При наличии значительных расхождений в классификации видов несобственно-прямой речи и определении ее места в прозе XIX—XX вв. все исследователи соглашались с тем, что основная ее функция — изображение ситуации изнутри, с позиций лица, ее непосредственно переживающего, а ее языковое выражение представляет собой сплав речи персонажа и речи автора. Конкретное назначение и содержание разнооформленной несобственно-прямой речи позволяет говорить о нескольких ее видах. Так, оба приведенных выше примера из Толстого представляют собой, по

сути дела, продолжение повествования, но с включением субъекта действия, т. е. этот вид НПР — **несобственно-авторское повествование** (образом непосредственного восприятия называет его М. А. Шлыкова).

В отличие от внутренней речи, оно не замораживает движение сюжета, но является его органической частью. Динамика внешнего действия не нарушается — изменяется угол зрения его описания. «Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней с пьяным, и со счастливым и с несчастным. Это можно сделать только работая над языком-примитивом, но не над языком, уже проведенным через жест автора», — писал Л. Н. Толстой. Язык, не «проведенный через жест автора», намеренно приближается к речевой системе персонажа, через восприятие которого изображается событие. Описанное таким образом, оно становится не только сюжетным звеном, но и источником косвенной характеристики персонажа — его мировосприятия, эмоционально-психологического состояния в момент совершения события, его субъективного отношения к последнему и т. п.

Второй вид НПР — **косвенно-прямая речь**, или произнесенная НПР, представляет собой повторное воспроизведение (иногда мысленное) ранее звучащей речи: «Angela, who was taking in every detail of Eugene's old friend, replied in what seemed an affected tone that no, she wasn't used to studio life; she was just from the country — you know» (*The Dreiser. The Genius*). Перед нами смешение элементов косвенной речи (союз "that", местоимение третьего лица "she") и прямой (отрицание "no", непосредственное обращение к собеседнику "you know", усиливающее "just").

Еще пример: «And Daniel said, Yes, he knew he had a uncle down home who died like that» (*J. Baldwin. If Beale Street Could Talk*). Здесь полностью сохранена реплика Дэниэла: нормативная форма артикля; возможное только в непосредственном ответе на вопрос "Yes"; начало его реплики с большой буквы после запятой, отделяющей ее от вводящей авторской ремарки. Есть все признаки прямой речи, кроме двух: 1) реплика подчиняется согласованию времен; 2) говорящий обозначен местоимением 3-го лица (Ср. в прямой речи: «And Daniel said: Yes, I know...»). Но авторская цель достигнута: оставаясь в изложении, он не сам пересказывает речь персонажа, а создает впечатление ее непосредственного звучания. Воспроизводимая звучащая речь сохраняет основные лексические и синтаксические особенности диалога. Отсюда ее насыщенность разговорными элементами, заполнителями пауз типа "well", "er", сниженной и эмоциональной лексики, нарушениями грамматической и орфоэпической нормы, вопросительными и восклицательными предложениями и т. п.

Косвенно-прямая речь (произнесенная НПР) представляет

собой очень экономный способ характеристики персонажа — автор выбирает из предположительно состоявшегося диалога реплику, наиболее полно соответствующую его задачам, давая остатальную ситуацию в своем пересказе. Эта единственная воспроизведенная реплика играет роль настраивающего камертона, который обеспечивает восприятие последующего изложения в этом же ключе, как будто бы с точки зрения персонажа.

Третий вид НПР — **изображенная речь (внутренняя НПР)** имеет много общего с внутренней речью, но в связи с тем, что автор не дает слова субъекту речи, «передавая мысли и чувства, она фактически является и авторской интерпретацией этих мыслей». Действительно, вводя изображенную речь, автор чрезвычайно экономно показывает и внутренний мир героя, и свое к нему отношение: «Лиза лежала на нарах, в темноте. Рядом с ней на подушке спал Грудной и дышал ей в лицо теплым сопом. Ничего не было страшно. Она знала, что мчится вместе с другими под дружественные оклики зениток, куда-то вперед, где будет трудно, но интересно. Она пойдет работать, будет учительницей, и будет у нее много детей — своих и чужих. А потом кончится война, они вернутся в Москву, и Сережа — непременно, непременно! — будет с ними. И она лежала и видела в темноте будущее — конец войны» (*И. Грекова. Первый налет*). Для оформления мыслей героини широко используется лексика и синтаксис, характерные для разговорной речи вообще, для ее личности и настроения в частности. При этом автор сохраняет для обозначения персонажа третье лицо единственного числа глагола и местоимения и перемежает ход ее мыслей собственными наблюдениями.

Провести четкую границу между авторским голосом и голосом персонажа в несобственно-прямой речи иногда чрезвычайно трудно. Они бывают столь тесно переплетены, что при малой протяженности собственно авторской фразы в массиве изображенной речи она может полностью слиться с общим лично-доверительным тоном изложения. Тем не менее морфологическое оформление изображенной речи и «прорывы» авторского голоса создают определенную дистанцию между внутренним миром героя и читателем. Это незримое присутствие третьего лица, автора, придает данной форме высказывания заданный, сознательно организованный характер. Несмотря на использование художником внутренней речи, НПР от персонажа, ее все же следует объединить с типами изложения, непосредственно заявляющими его точку зрения, — диалогической и внутренней речью. Следовательно, позиция героя, его самораскрытие получают в тексте большее количественное выражение, чем авторская речь, что хорошо согласуется с центральным положением персонажа во всей образной системе произведения.

¹ Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. — М., 1958. — С. 209.

Контаминированный, синтетический характер НГР позволяет проследить определенный изоморфизм между нею и прочими типами изложения. Так, по своим функциям, смысловому содержанию, лексическому наполнению и синтаксической организации изобразительная НГР соотносится с внутренней речью, произнесенная (косвенно-прямая) речь — с диалогом, несобственно-авторское повествование — с авторским изложением.

В прозаических произведениях достаточной протяженности, как правило, обнаруживаются все типы изложения и их разновидности. Однако можно увидеть и определенную тенденцию в современной прозе: использование внутренней речи и изображения НГР носит взаимоисключающий характер, и последние явно и значительно преобладают над первой. Безусловное сокращение внутренних монологов объясняется, в первую очередь, чрезвычайным широким распространением перепорученного повествования, которое по самой природе своей исключает необходимость (для повествователя) и возможность (для прочих персонажей) введения коммуникативно ненаправленной свернутой внутренней речи. Помимо этого, внутренний монолог — явная, открытая, эксплицитно заявленная автором форма изображения внутреннего мира героя. Современная же проза все больше тяготеет к недосказанности, к такой организации текста, где читателю приходится самому домысливать ситуации и характеры, по-своему дополнять и расшифровывать образы произведения, активно участвовать в творческом процессе.

* * *

Чувственная наглядность и индивидуальность художественного образа — это первый план произведения, доступный нам в непосредственном наблюдении. Здесь представлены конкретные объемы и явления, действуют конкретные люди со своими, только им присущими мыслями и эмоциями. Они вступают в конфликт с такими же конкретными людьми и живут своей индивидуальной жизнью. Однако единичный факт или явление представляет собой частный случай реализации общей системы. Точно так же каждый герой является представителем своей социальной, профессиональной, идеологической группы, и столкновение двух разных индивидуумов выступает как частное проявление социального, профессионального, идеологического конфликта.

Обобщенный смысл, заключенный в художественных образах произведения, составляет его глубинный план. Допуская известное огрубление, можно сказать, что первый, внешний план, СФИ произведения формирует его сюжет; второй, глубинный, СКИ — проблематику. Оба неразрывно связаны в единое целое и только в единстве своем представляют художественное произведение. Глубокий общественный конфликт может выражаться через бесконечное число конкретных проявлений. Так, конфликт нового, передового для своей эпохи мировоззрения со старым, обреченным,

но еще сильным общественным порядком составляет сущность и «Гамлета», и пьесы «Горе от ума», и романа «Отцы и дети». Основной шекспировского сюжета является семейная трагедия, пьесы Грибоедова — история несостоявшейся любви и женитьбы, романа Тургенева — личные неудачи, неустроенность и нелепая смерть героя.

Конкретный характер, в котором находят свое отражение черты эпохи, становится типическим образом.

Образность истинно художественного произведения отличается сбалансированностью индивидуальных и типических характеристик. Образы персонажей, событий, природы приобретают достоверность и живичность благодаря конкретным, индивидуальным свойствам. Случается, что писатель целиком отдает свое внимание именно последним. Обобщающее звучание образа при этом тускнеет или исчезает вовсе. Образ мельчает, превращается в набор отдельных, не привязанных к единому стержню, разрозненных качеств. Ему суждена короткая жизнь, потому что он не несет ожидаемой информации читателю. Читая, мы все время сравниваем раскрывающиеся перед нами образы с собой, с окружающими. Через образ предстает перед нами не только опыт автора, но и наш собственный в каких-то новых отношениях. Что-то мы вслед за автором принимаем, что-то отвергаем. Именно в этом — в силе положительного примера, зовущего за собой последователей, а также в активном разоблачении уродливых проявлений действительности — кроется великая воспитательная сила искусства. Если же автору не в чем убеждать читателя, произведение теряет свой глубинный план, превращается в одномерное сюжетное построение.

К сожалению, имеет место и обратное явление: в своем стремлении отразить жизненно важный общественный конфликт писатель пренебрегает индивидуализацией его воплощения. Образы персонажей при этом также теряют свою объемность, становятся плоскими, ибо обладают лишь одной, обобщающей стороной. Конкретность сюжета заменяется выстроенной автором абстрактной схемой. Лишившись предметной наглядности, произведение не может выполнять и своей воспитательной функции: поступки и судьбы персонажей лишены жизненной достоверности, в их существование нельзя поверить — значит, реальному читателю их нельзя сравнить с собой. Двудинное художественного образа, следовательно, — неотъемлемое условие существования данного образа в произведении.

Жизнеспособность образа немаловажна вне соответствия его поведения и поступков его характеру. Персонаж действует согласно внутренней логике развития своего характера. История литературы знает огромное количество случаев, когда автор сам признает свое неправомерное поведение своих героев, неожиданность их поступков для себя самого.

Джон Фаулз прямо в тексте романа «Женщина французского

лейтенанта» пишет: "A genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning) is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live. When Charles left Sarah on her cliff-edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not; he gratuitously turned and went down to the Dairry".

Пушкин в письме к Вяземскому сетовал на то, «какую шутку выкинула» с ним Татьяна — взяла да вышла замуж. А. Толстой писал «Сестры» как самостоятельное произведение, но, по собственному свидетельству, «не мог оставить своих героев на бездорожье и должен был идти с ними в их судьбу». Василий Теркин, по замыслу А. Твардовского, после главы «Генерал» должен был уйти в Смоленск, к партизанам, но остался в своей части. Остап Бендер был задуман авторами как второстепенный персонаж, но, как потом писал Е. Петров, постепенно он вырос, «начал лезть из всех глав, и мы с Ильфом на него сердились». Вынуждены были вновь и вновь обращаться к своим знаменитым детективам — Шерлоку Холмсу, Комиссару Мегрэ, Аввакуму Захову — А. Конан Дойль, Жорж Сименон, Андрей Гуляшки, хотя каждый автор не раз заявлял, что больше работать с героем не будет. Конан Дойль вынужден был даже воскресить непревзойденного сыщика после его гибели на дне Рейхенбахского водопада, ибо читатели не поверили в то, что великий сыщик мог что-нибудь упустить, чего-нибудь не предусмотреть.

Внутренняя логика развития характера персонажа, таким образом, захватывает и читателя, делает возможным прогнозирование поведения героя. Если прогноз не оправдывается, образ персонажа теряет свою убедительность. Л. В. Чернец в монографии о литературных жанрах приводит несогласие читателей (критиков и писателей) с отдельными чертами поведения героев тех произведений, которые они, в общем, воспринимали очень положительно. Так, Белинский находил неестественным перерождение Александра Адуева в эпилоге «Обыкновенной истории» Гончарова; Добролюбов считал натяжкой сватовство Бородинки к Дуне в пьесе А. Н. Островского «Не в свои сани не садись»; Аполлон Григорьев настаивал, что Паншину из Тургеневского «Дворянского гнезда» как чиновнику больше бы подошло «заказное увлечение Бегловым, чем романсами»; Вяземский видел непозитичность в том, что Алехо водил медведя, а Л. Толстой сожалел об отдельных «фальшивых нотах» в обрисовке характера героини «Жизни» Г. де Мопассана.

В этих и подобных случаях мы имеем дело с рассогласованием отдельных звеньев разных типов изложения: заявленное в речевой партии не подтверждается в авторском повествовании и наоборот. Целостность, достоверность, убедительность образа персонажа, следовательно, создается только системным взаимодействием всех типов изложения и познается он во всей своей полноте и значимости только ретроспективно, ибо образ персонажа не локализован

в единственном, четко отграниченном участке текста, но рождается постепенно, пронизывает всю ткань произведения. Развитие, перемещение, группировка образов и составляют художественное эстетическую структуру произведения. При этом образ персонажа как эстетическая категория, как результат художественных усилий автора оценивается иначе, чем представляемый им человеческий тип: «Литературные герои дороги нам не чертами характера, а той силой воплощения, какую сумел вложить в них автор. Поэтому из литературных героев мне очень близки Родион Раскольников и Поприщин или, к примеру, Остап Бендер и Кавалеров, хотя, встречаясь с такими людьми в жизни, я бы не испытывал ничего, кроме неприязни и даже враждебности» (Ю. Трифонов. Продолжительные уроки). Это же имел в виду В. И. Качалов, говоря: «Комический персонаж должен вызывать своеобразное чувство любования, так, чтобы можно было воскликнуть: «Просто прелесть, какая гадость!»¹.

Значит, перед художником стоит многотрудная задача довести до эстетического совершенства все создаваемые им образы. Только тогда и персонажи, и стягивающий их в единый узел конфликт смогут убедительно реализовать авторский концепт, доказать читателю справедливость той идеи, ради которой, собственно, и создается художественное произведение. В этом едином процессе, взаимодополняя друг друга, резко различаясь по средствам выражения и отдельным функциям, участвуют все типы изложения. Их удельный вес в каждом произведении, характер взаимодействия, языковая и функциональная специфика непосредственно связаны со **способом изложения**, т. е. открытым, эксплицитным, или скрытым, имплицитным, способом выражения авторской точки зрения и формирования концепта.

§ 2. Способы изложения. Образ автора

Основное, главное в произведении — его идея — реализуется через множественные авторские оценки, которые могут быть прямо заявлены автором в оценке речей, мыслей, действий персонажа или явно не выражены, хотя и обязательно и неизбежно присутствуют в тексте. Первый способ выражения эмоционально-оценочных позиций называется **эксплицитным**, второй — **имплицитным**. В мировой литературе наблюдается стойкая тенденция к росту второго, что некоторые критики связывают с ухудшением читательского интеллектуального потенциала в эпоху бурного научно-технического развития. Например, В. И. Ивашева пишет: «Писатель как бы ориентируется на умного (подчеркнуто автором. — В. К.) читателя, способного понять его без подсказки, даже не ищущего в повествовании строгой логической последовательности... Все более углубляется подтекст, все более лаконичным становится прямой

¹ Цит. по: **Волькенштейн В.** Драматургия. — М., 1960. — С. 171.

рассказ»¹. По-видимому, справедливо будет сказать, что «чисто» эксплицитного или имплицитного художественного произведения нет. В каждом есть элементы обоих способов изложения². При этом, однако, правомерно говорить о преобладании одного из них у разных авторов и в разных произведениях.

Эксплицитная манера изложения существенно облегчает роль интерпретатора. Автор сам недвусмысленно оценивает персонажей, явно поддерживает одну сторону в конфликте, сам всем воздает по заслугам. Эксплицитная литература всегда открыто дидактична. Автор не только не старается скрыть морально-этический урок, заложенный в произведении, но, наоборот, выдвигает его, открыто приглашает читателя разделить его точку зрения. Во избежание ошибки читателя автор многократно, разными способами, повторяет свои оценки. В эксплицитной литературе в связи с этим в ряде случаев имеет место упрощение и героя, и конфликта, превращение его в рупор авторских идей³.

Иное дело — эмоционально-оценочно-сдержанное, имплицитное изложение: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства», писал Ф. Энгельс в конце 80-х годов М. Гарнесс. «Когда хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее», советовал А. П. Чехов собратьям по перу. Скрытый смысл сообщения оказывается нередко более важным, чем явно выраженный. Для его обозначения в отечественной филологической литературе существует два основных термина: *исконный* — «подтекст» и *заимствованный* — «импликация» (*implication* — подразумевание). Мы будем пользоваться обоими как синонимами, хотя в ряде работ между ними проводится граница количественная (подтекст, как считают, объемнее, включает больше, чем импликация) или качественная (импликация уравни-

вается с presupпозицией — общим фондом предположительных знаний коммуникантов).

Есть значительный разрыв и в определении понятия. Некоторые авторы толкуют подтекст (импликацию) настолько расширительно, что, по сути дела, он теряет собственную специфику: «Создавать образы — значит создавать и подтекст... Собственно говоря, подтекст есть в каждом художественном произведении» (Д. Захаров). Другая крайность — резкое сокращение объема обозначаемого понятия, что приводит к уравниванию подтекста и контекстуального значения слова и даже появлению термина «подконтекст значения» (Т. А. Дегтерева). Между этими крайними точками зрения располагается ряд промежуточных, подчеркивающих какую-либо особенность подтекста. Несмотря на существующие различия, большинство исследователей соглашается с тем, что в основе этого феномена лежит придание высказыванию дополнительного, особого смысла, не вытекающего непосредственно из линейно реализуемых значений единиц текста. Однако дополнительный смысл несет и символ, и деталь, и аллегория, и троп. В чем же специфика подтекста, отличающая его от прочих способов создания дополнительной смкости и глубины художественного текста?

Первым к определению сущности подтекста обратился М. Метерлинка, широко использовавший его в своем творчестве. Анализируя драму и концентрацию в ней жизненных конфликтов, он писал, что в драматическом произведении «было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога... Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно, и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяет качество и не подающуюся выражению значительность произведения». Метерлинка подчеркивает наличие двух параллельно текущих смысловых потоков в художественном произведении, и это — основная определяющая характеристика подтекста¹.

Подтекст (импликация) — это способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и / или эмоционально-психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего. Текст организуется таким образом, что контекстуальные значения разворачиваются в сообщении реализуются дважды: эксплицитно, через линейные связи цепочки микроконтекстов, и имплицитно, через отдаленные, дистантные связи единиц всего текста. В имплицитной смысловой линии чрезвычайно ярко проявляется системность и взаимозависимость всех компонентов текста, ибо именно сравнение и противопоставление весьма разнородных, разноразмерных

¹ Метерлинка М. Сокровище смиренных / Полн. собр. соч. — Петроград, 1915. — Т. III. — С. 72.

¹ Ивашева В. В. Почерк новой эпохи // Вопросы литературы. — 1975. — № 9. — С. 108.

² В. Г. Белинский в рецензии на новый перевод романа Голдсмита "The Vicar of Wakefield" А. Огинским в 1847 г. писал: «Я уже давно не верю в разделение поэтических произведений на субъективные и объективные; а прочитав новый перевод «Векфильдского священника», убедился совершенно в основательности моего суждения. Все произведения поэзии больше или меньше субъективны, т. е. все они высказывают внутренний мир автора, который напрасно бы старался утаить свои задушевные мысли и чувства. Чисто объективного поэтического представления жизни — такого, где бы поэт не подавал собственного голоса в делах людей, где бы умирал его мнения, где бы он отгадывал не только некоторые черты характера поэта, но и создавал по этим чертам ясное, цельное представление всего характера». См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Петроград, 1917. — Т. II. — С. 46—47.

³ Преувеличенная откровенность оценок может носить заданный характер. Например, сознательная гиперболизация авторской положительной оценки, имеющая своей целью достижение противоположного эффекта, всегда имеет место в гротеске, сатире.

явлений приводит к осознанию наличия второго, скрытого, под-
текстного смысла сообщения.

Для адекватного восприятия информации, заложенной в под-
тексте, СПИ, необходимо наличие по крайней мере двух условий.
Это достаточно высокое развитие личного тезауруса читателя и
концентрация его внимания на объекте чтения. Рассеянное внима-
ние может упустить надлинейные связи элементов, низкий культур-
ный уровень станет препятствием к обнаружению и расшифровке
этой связи. Поэтому при имплицитной манере письма автор зави-
сит от читателя в еще большей степени, чем это имеет место при
открытом, эксплицитном изложении. От читателя зависит глубина
проникновения в подтекст, осознание всех его проявлений или
только частичное восприятие имплицитного содержания. Если
линейно реализуемый смысл обозначить сплошной, а имплицитно-
мый — прерывистой чертой, можно представить три варианта вос-
приятия читателем художественного произведения:

1. $A_1 \xrightarrow{\text{=====}} A_2$ Оба плана восприняты читателем в своей
полноте и целостности.

2. $A_1 \xrightarrow{\text{=====}} A_2$ Подтекст утерян в процессе передачи сооб-
щения, произведение предстает в искажен-
ном виде, лишено важнейшей составной
части своей художественной системы.

3. $A_1 \xrightarrow{\text{=====}} A_2$ Подтекст не вписан автором в текст и оши-
бочно домывается читателем, в худо-
жественную систему произведения насиль-
ственно введены посторонние элементы,
искажающие или полностью разрушаю-
щие ее.

Чрезвычайно сильная зависимость обнаружения подтекста от
воспринимающего субъекта, значительная вариативность глубины
снимаемого имплицитного смыслового слоя породили мнение о
полной эфемерности СПИ. Подобное утверждение, однако, являет-
ся серьезным заблуждением, ибо СПИ материально закреплена в
тексте, только способы этого закрепления специфичны и требуют
особой тщательности при восприятии и анализе.

Признанными мастерами подтекста в англоязычной литературе
справедливо считаются Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Э. Колдуэлл,
Фл. О'Коннор, К. Мэнсфилд, М. Старк.

В качестве примера имплицитированного письма можно взять
уже упоминавшийся, многократно печатавшийся у нас на англий-
ском и русском языках рассказ У. Фолкнера "That Evening Sun".
Вот его первый абзац: "Monday is no different from any other week-
day in Jefferson now. The streets are paved now, and the telephone
and electric companies are cutting down more and more of the shade
trees — the water oaks, the maples and locusts and elms — to make
room for iron poles bearing clusters of bloated and ghostly and
bloodless grapes..."

Мы только вступаем в повествование, перед нами экспозиция
рассказа, но сколько сведений о рассказчике помещено в подтекст!
Из слова "now", завершающего первое предложение и начинаю-
щего второе, мы узнаем, что повествователь давно живет в Джеф-
ферсоне и может сравнить времена нынешние с временами были-
ми. Перемены, происходящие в городке: улицы замощены, все
шире распространяется электро- и телефонная сеть, — носят безус-
ловно прогрессивный характер. Однако рассказчик с сожалением
говорит о срубленных деревьях, используя положительно окрашен-
ное определение "shade trees" и со знанием дела перечисляя их
породы. Не нравятся ему и нововведения — освещение улиц
гроздьями распухших, призрачных, бескровных виноградин и т. п.
В выборе определений к этим новшествам проявляется характер и
отношение рассказчика к описываемому: он наблюдатель и обра-
зован, он старожил Джеферсона, и он весь в прошлом.

Имплицитная манера повествования сохраняется в рассказе на
всем его протяжении. Его содержание и идейная направленность
не укладываются в СФИ, линейную информацию о нескольких
обычных днях из жизни семьи Компсонов. Сюжетные события
наблюдаются и изображаются девяностилетним Квентином, старшим
сыном Компсонов, еще не умеющим оценить значимость отдельных
факторов и их взаимосвязь. И автор оставляет в тексте сигналы
подтекста — вехи для внимательного читателя, помогающие вос-
принять идейно-смысловое и эмоциональное содержание рассказа
во всей его глубине. Так, объяснение причины трагедии негритянки
Нэнси заключено в многократно повторенной и несколько варь-
рующей фразе: "I ain't nothing but a nigger, Nancy is a nigger,
Jesus is a nigger". Там, где автор опасается, что читатель может
пропустить сообщение, важное для раскрытия помещенного в под-
текст концепта, он вводит переспрашивающую реплику сестрен-
ки рассказчика Кэдди. Занятые своими важными разговорами,
взрослые не слышат слов девочки. Вопрос повисает в воздухе, но он
задан, читатель на него обратил внимание. Цель автора дости-
нута — восприятие активизировано, смысловые нагрузки сохране-
ны, цепочка переспросов Кэдди актуализирует узловое положение
имплицитруемой ситуации.

Вообще, при внешней простоте состава и организации речевая
партия Кэдди, делящаяся на реплики-переспросы и реплики, под-
драживающие самого маленького братишку — Джейсона, много-
функциональна. Помимо указанной выше, она выполняет отчетли-
во проведенную характерологическую функцию: Кэдди только семь
лет, но она живая и сообразительная, постоянно с любопытством
прислушивается ко всем разговорам, пытается разобраться в слож-
ностях мира взрослых. Она энергична, задириста и успевает и
вставить свой голос в разговор взрослых, и поддразнить малень-
кого брата. Ее действиями руководит не сострадание к негритянке,
а неумное любопытство, она весьма агрессивна. Даже не зная
дальнейшей истории семьи Компсонов, только исходя из речевой

К. С. Станиславский вспоминает, как настаивал А. П. Чехов на крупном внимании к ремарке о внешности дяди Вани: «У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные!...» И тут дело было не в галстуке, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с подобными правит Россией. Вот затаенный смысл ремарки о галстуке. То же подчеркнул кивалось Станиславским на репетициях финала «Вишневого сада»: Варя с нетерпением ждет предложения Лопухина, убеждается в крушении своих надежд, а говорит о саде, продаже, отъезде.

Как уже говорилось, восприятие этого скрытого, имплицитного смысла возможно только при внимательном отношении читателя к тексту и его соответствующей подготовке.

Имплицитная манера письма представляет собой естественный этап в развитии способов художественного изложения. Она тесно связана с психологической прозой, проследившей, объяснявшей и показавшей динамику движения человеческой души. Взаимозависимость и взаимозависимость, системность средств художественного выражения в произведении еще раз отчетливо проявляются при рассмотрении избираемой автором манеры письма, которая представлена во всех типах изложения, на всем протяжении текста, и сама служит средством объединения всех элементов текста в единое целое.

По своим функциям и способам материального воплощения в тексте импликация неоднородна. В ней следует различать по меньшей мере два вида: **импликацию предшествования**, о которой уже шла речь, и **импликацию одновременности, симультанную**.

Первую более справедливо было бы назвать «затекстом», ибо основное ее назначение — создание впечатления о наличии предшествующего тексту опыта, общего для писателя и читателя. Инициальное употребление определенного артикля, личных и указательных местоимений, наречий типа "now", "even" и др. — вот главные средства организации затекста. Этот вид импликации не изменяет общей эмоционально-смысловой направленности текста, чрезвычайно увеличивает его содержательную емкость и организует «начало с середины». Здесь очень интенсивно используется актуализация синсемантичных слов.

Второй вид импликации — собственно подтекст — создает эмоционально-психологическую глубину текста, при этом полностью или частично изменяя линейно реализуемое смысловое содержание произведения. Параллельность развития двух содержательных ярусов текста позволяет обозначить данный вид импликации как симультанную. Основными способами ее создания являются диссонтанная реализация значения, контрастное композиционное сопо-

¹ См.: Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания // Собр. соч. — Т. 5. — М., 1958. — С. 338.

характеристики Кэди, можно с уверенностью сказать, что это жизнеспособный тип, не обремененный излишним грузом сентиментальных привязанностей, трезво-практичный, жадный до жизни и уверенно захватывающий свое место в ней.

Пунктиром, через случайное замечание Квентина, намечены отношения взрослых Компсонов между собой и с обслуживающими их неграми. Речевые характеристики Джейсона и Кэди, никак не комментируемые рассказчиком, сами по себе создают ярко индивидуализированные характеры. Только через диалог определяется личность мужа Нэнси Джизуса и подоплека его семейной трагедии. Небольшой рассказ объемом в один печатный лист не только представил целую галерею живых и законченных образов, силой обстоятельств включенных в трагический конфликт. Он показал разлад, жизненную неприиспособленность и несостоятельность белых хозяев, их зависимость от своих черных слуг, унижительное, рабское положение последних, нарастающий в них протест. СКИ рассказа выводит нас на острейшие проблемы Юга — расовую дискриминацию, деградацию и упадок белой аристократии, жизнестойкость черных американцев и примитивную стихийность их первых протестов.

Подтекст, таким образом, не просто расширяет и углубляет смысл произведения; за счет объединения СФИ и СПИ он его и изменяет, и в этом можно усмотреть основополагающую характеристику подтекста. Дело в том, что увеличение смыслового объема языковой единицы в художественном тексте — явление закономерное и для эксплицитного и для имплицитного письма. Усматривать подтекст в каждом случае художественной актуализации языкового знака неразумно. Актуализация — это использование потенций, заложенных в единице языка, но не обнаруживающихся в ней до создания для нее определенных условий функционирования. Актуализация может носить эпизодический характер, проявляться на разных языковых уровнях, иметь локализованный эффект и разнонаправленные функции, вступать в конкуренцию. Иными словами, актуализация языковой единицы связана с микроконтекстом и увеличивает ее емкость в каждом отдельном отрезке текста. Подтекст — это явление макроконтекстуальное, требующее для своей полной реализации целого текста. Подтекст, реализуемый материальными единицами одного отрезка текста, расширявается только в связи и при сопоставлении с другим отрезком. При этом имплицитное значение языковой единицы не совпадает с ее эксплицитным значением, но отличается самостоятельным смыслом, автономным от того, что реализуется линейно. Так, например, внешний план содержания рассказа Э. Хемингуэя "Big Two-Hearted River", СФИ, — это подготовка героя к ловле форели. Внутренний, концептуальный, создаваемый подтекстом план — горечь, разочарование, одиночество человека. СФИ рассказа «Кошка под дождем» — дождливый день на курорте; упрямая в подтекст СКИ — то же одиночество, хоть и вдвоем.

ложение семантически несовместимых отрезков текста, специфическая организация диалога со смещением логических и / или эмоциональных акцентов.

Завершая рассмотрение импликации (подтекста), еще раз подчеркнем, что так же, как информация, развивающаяся линейно (СФИ), скрытый смысл произведения (СПИ) тоже интенционен, сознательно заложен автором в текст. В отличие от аллегории и символа, подтекст не заменяет подразумеваемое значение, а добавляется к нему.

Сходное явление суммирования СФИ и СПИ, характерное для импликации в художественной речи, наблюдается в обиходной речи и может быть обозначено как **логико-синтаксическое стяжение**: причинно-следственное предложение стягивается до простого, во внешнюю речь выходит только причина, следствие подразумевается. Например, «У меня заболел малыш», «Родителей нет дома», означает «...поэтому я не могу с вами поехать», «...поэтому можно включить громкую музыку». В свернутую часть, как и в подтекст, уходит главный смысл высказывания. Как и в подтексте, он варьируется в зависимости от адресата. Однако в подтексте это варьирование носит объемно-количественный характер, направление разветвления СПИ для всех адресатов сохраняется. В стяжении смена адресата качественно меняет подразумеваемый смысл: «У меня заболел малыш, поэтому мне нужны лекарства; поэтому я не спала ночь; поэтому я не пригостила обед и т. д.». То же: «Родителей нет дома, поэтому вашу записку передать некому; поэтому дверь я открыть не могу; поэтому позвоните попозже». Расшифровка второй части, следовательно, варьируется со сменой ситуации. Более того, само стяжение возможно в связи с повторяющейся определенной ситуацией, которая разрешает адресанту свернуть фразу, сэкономить речевые усилия, а адресату однозначно развернуть ее, суммировать сказанное и подразумевать.

Таким образом, **подтекст (импликация)** — это содержание, пунктирно реализуемое в языковой материи текста, создающее смысловую глубину художественного произведения, развивающееся в дополнение (и / или изменение) к линейно развернутой информации, выступающее одним из основных способов формирования концепта.

Решающим фактором в избрании имплицитного или эксплицитного способа речеведения является индивидуальность художника, так же как и во всех прочих актах выбора, осуществляемых в процессе создания произведения. Независимо от доминирующего в произведении способа выражения авторской идейно-эстетической позиции, его точка зрения всегда определяет выбор и расстановку образов, конфликты между ними, направляет движение сюжета, формирует концепт произведения. Прочитав книгу, мы представляем себе не только образы персонажей, но и образ самого автора.

Образ автора — это сквозной образ произведения, его главный связующий элемент, который способствует объединению в еди-

ное целое отдельных частей, пронизывает его единым сознанием, единым мировоззрением, единым мироощущением¹. Л. Н. Толстой писал в предисловии к сочинениям Мопассана: «Люди, мало чувствующие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывает жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»².

Очень важно помнить, что автор как конкретная реальная личность со своей биографией, собственным характером, слабостями и достоинствами и автор, представленный в образе автора, отнюдь не тождественны. Образ автора, в отличие от личности писателя, входит наравне с образами персонажей в художественную структуру произведения. Как каждый образ, это обязательное отвлечение от биографической реальности. Образ автора всегда несколько идеализирован. Это скорее то, к чему стремится данный конкретный художник, а не то, что он представляет собой на самом деле³, ведь творчество — это процесс познания и роста художника, путь самосовершенствования. Если читатель в процессе чтения сравнивает себя с образом персонажа, то можно, по аналогии, предположить, что писатель делает то же с образом автора. Такое постоянное взаимодействие творца и его творения в значительной степени влияет на эволюцию художника.

Образ автора, точка зрения и концепт — взаимосвязанные, но не идентичные понятия. Между ними устанавливаются иерархические отношения: формирование концепта — идеи определенного произведения — обусловлено точкой зрения, представляющей образ автора. Наиболее широким понятием, эволюционирующим на протяжении творческой деятельности писателя является образ автора, составляющий, по сути дела, ядро индивидуально-художественного стиля. Точка зрения автора, меняющаяся в связи с жизненными обстоятельствами, откладывается в образе автора, приводит к его эволюции, что обязательно сказывается в композиционно-языковой материи произведения. Одна точка зрения одного автора может сформировать и формирует ряд концептов, каждый из которых локализуется в отдельном, своем, тексте.

¹ Понятие образа автора было предложено В. В. Виноградовым в начале 20-х годов и позднее разрабатывалось им в целом ряде статей и монографий.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1951. — Т. 30. — С. 18—19.

³ В этой связи интересно привести замечание известного публициста В. Амлинского. Отвечая на вопрос, насколько он «домысливает» героев своей документальной прозы, он, в частности, говорит: «Даже в автобиографии человек отчасти создает свою собственную личность, делает ее такой, какой хотел бы видеть, даже в дневниках есть некоторый элемент самосоздания». См.: Лит. газета. — 1985. — № 33. — С. 7.

Таким образом, можно выстроить цепочку понятий сужающегося объема. Она начинается самым всеобъемлющим, включающим все аспекты и этапы литературного процесса понятием творческой индивидуальности художника. Наиболее осязаемо последняя проявляется в индивидуальном художественном стиле, в качестве ядра которого выступает образ автора, реализуемый авторской точкой зрения. Она в свою очередь обуславливает развитие концепта конкретного произведения.

Отсюда следует, что для вынесения суждения о творческой индивидуальности автора следует начинать с того, что зафиксировано в произведении при помощи многочисленных средств актуализации, действующих на разных уровнях художественной структуры, а именно — с выявления концепта. Он и является той доминантой, поиски и обнаружение которой позволяют читателю подойти к адекватной интерпретации текста. Процесс интерпретации — это продвижение от широкого основания пирамиды к ее вершине: отыскивая локальные случаи актуализации, обязательно выявляя приписанную им автором оценочность, через их обобщение мы приходим к познанию концепта, формированию которого и посвящено художественное произведение.

Заключение

Творческая индивидуальность художника неотделима от современных ему социальных и общественных условий, а результат его творческих усилий, художественное произведение, создается под влиянием сложного единства субъективных и объективных факторов.

Творческая индивидуальность художника воспитывается обществом и воспринимает общество. На этой тесной двусторонней неразрывной связи основана жизненность искусства, его общественный смысл. В искусстве нет явлений, обладающих имманентной ценностью. Произведение создается не ради развития данной области искусства, но для передачи идей, мыслей, переживаний художника, т. е. всегда **коммуникативно направлено**. Если же оно никакой информации адресату не несет, значит, оно превращается в акт самовыражения автора, интересный и доступный только ему самому и не имеющий права называться художественным произведением, ибо в нем отсутствуют основополагающие параметры последнего.

В этом невероятно сложном коммуникативном акте язык — единственная материя, данная не только адресанту-писателю для воплощения результатов его видения и познания мира, но и адресату-читателю для их адекватного восприятия и интерпретации.

Интерпретация — это поиски и обнаружение объективных причин художественного воздействия произведения искусства. Она осуществляется только ретроспективно, когда осмысливается уже

состоявшийся и завершенный прием передаваемой автором многообразной информации. Интерпретация по ходу восприятия произведения тоже имеет место, но она носит скорее прогнозирующий, чем утверждающий характер, ибо текст не завершен, следовательно, перспектива произведения не реализована и составные художественной структуры не встали на свои места в общей системе произведения.

Итак, для получения надежных данных в интерпретации текста следует исходить из целого текста. Возвращаясь к нему, при втором, аналитическом, рассмотрении следует постоянно иметь в виду, что магистральное направление процесса интерпретации — это адекватное восприятие авторской оценки персонажа, без чего раскрытие концепта невозможно. Если изложение носит преимущественно имплицитный характер и открытые заявления автора отсутствуют, его точка зрения по поводу персонажа извлекается из совпадения / несовпадения произнесенной или внутренней самохарактеристики героя с чужим мнением о нем, заявленным в прочих речевых партиях: с его поведением и общим обликом, отраженным в авторской речи. По роли и оценке персонажа в конфликте, по манере, способу, развернутости его представления можно судить о расстановке сил в произведении, что вплотную подводит нас к выявлению концепта — доминантного понятия художественной структуры. Последняя сложна и многоярусна, и в задачи интерпретации текста может не входить рассмотрение в ее средств актуализации, обеспечивающих дополнительную информационно-эстетическую глубину и емкость произведения. Но интерпретация должна ответить на вопрос, какую идею утверждает автор, какой нравственный импульс несет его прагматическая установка, и доказать справедливость своих выводов исходя из материальной данности текста.

Интерпретация — это обогащение собственного мира путем постижения чужого способа познания действительности, это постоянное обновление идей, мыслей и переживаний людей, которых уже нет, но которые продолжают служить человечеству. Интерпретация текста — это практическое доказательство единства формы и содержания, вне которого произведение искусства не существует.

- Ленин В. И. О литературе и искусстве. — М., 1976.
 Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971.
 Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.
 Интерпретация художественного текста в языковом вузе. — Л., 1983.
 Кухаренко В. А. Лингвистическое исследование английской художественной речи. — Одесса, 1973.
 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
 Одинцов В. В. Стилистика текста. — М., 1980.
 Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970.
 Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. — Саратов, 1975.
 Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. — Воронеж, 1984.
 Falk E. Types of Thematic Structure. — The Univ. of Chicago, 1972.
 Language of Fiction/Ed. by D. Lodge. — N. Y., 1968.

Предисловие	3
Введение	4
Часть первая. УРОВНИ АКТУАЛИЗАЦИИ (ВЫДВИЖЕНИЯ) ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	15
Глава I. Фоно-графический и морфемный уровни	—
§ 1. Фоно-графический уровень	23
§ 2. Морфемный уровень	29
Глава II. Лексический уровень	31
§ 1. Синсемантическая лексика	40
§ 2. Автосемантическая лексика	40
Глава III. Синтаксический уровень	55
Часть вторая. УРОВЕНЬ ЦЕЛОГО ТЕКСТА	68
Глава I. Текст как коммуникативная единица	—
§ 1. Основные категории художественного текста	70
§ 2. Парадигматика и синтагматика художественного текста	79
Глава II. Актуализация на уровне текста	90
§ 1. Заголовки	—
§ 2. Имя собственное	101
§ 3. Художественная деталь	110
§ 4. Сильная позиция	120
Часть третья. ТИПЫ, ФОРМЫ, СПОСОБЫ ИЗЛОЖЕНИЯ, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	133
Глава I. Авторская речь	—
§ 1. Собственно авторское изложение. Композиционно-речевые формы	144
§ 2. Перепорученная речь	149
Глава II. Персонажная речь	150
§ 1. Диалогическая речь	161
§ 2. Внутренняя речь	172
Глава III. Несобственно-прямая речь. Способы изложения	—
§ 1. Несобственно-прямая речь. Образ персонажа	179
§ 2. Способы изложения. Образ автора	188
Заключение	190
Рекомендуемая литература	—