

### 3.3. Категория времени

«Понимание художественной литературы предполагает умение читателя не только воспринимать текст как сумму значений составляющих его единиц, но и распознавать «двойственную» природу языковой единицы в художественном тексте, ее способность наполняться новым «поэтическим» содержанием» [106, с. 8]. Одной из текстовых категорий, способствующих созданию художественных образов и отражающих эволюцию художественного мышления писателя, является категория времени, теснейшим образом связанная с художественным творчеством.

В художественном произведении время рассматривается с нескольких точек зрения: 1) как отражение философских представлений писателя; 2) как длительность (сюжета, текста, восприятия); 3) как вид структурно-функциональных отношений в тексте (временная связь событий, повествователя, автора, героев и т. д.) [99, с. 160] – и в двух аспектах: время грамматическое и время художественное. Назначение художественного времени – сюжетное развитие (замедление или ускорение), а также эмоциональное воздействие на читателя. Поэтому авторское время, время повествователя, время персонажа, время читателя и т. д. как проявление «художественного времени» и грамматическое время как форма существования художественного времени – основные категории именно художественного текста.

По замечанию Д.С. Лихачева, «художественное время – это явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание в литературном произведении» [145, с. 214]. И далее: «Художественное время – неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественного действия невозможно вне временных отношений. Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении» [там же, с. 234].

Художественное время, качественно отличаясь от объективного времени, характеризуется набором субъективных факторов, связанных с личным восприятием, ощущением времени: оно может «ускоряться», «замедляться», поворачиваться «вспять», а в определенный период и совсем «остановиться». Художественное время – это сложное взаимодействие, переплетение времени художественных образов, это «некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами» [229, с.15]. Каждый образ в художественном произведении переживает одно и то же событие по-разному. Поэтому «движение» времени зависит от тех связей – причинно-следственных, условных, ассоциативных, которые мы устанавливаем между событиями – частями текста. «Время в художественном произведении – это... соотношенность событий» [146, с. 217].

Художественное произведение разворачивается во времени, и потому оно имеет экспликацию. Его одномерность (одна линия повествования) или многомерность (действия развиваются параллельно, не укладываясь в последовательность), связанные с временной ориентацией повествования (рассчитанной на опыт рассказчика или персонажа), определяют особенности перцептуального, или эмотивного, времени как результата эмоционального восприятия действительности [229]. Повествование от 1-го лица, или субъективированное повествование, в котором образ автора и образ рассказчика в большинстве случаев противопоставить довольно сложно, ориентирует на временной опыт повествователя, а следовательно, автора, так как «повествователь – это роль, которую играет сам автор» [94, с. 182]. При повествовании от 3-го лица, или объективированном повествовании, временная ориентация отсутствует. В результате складываются привативные бинарные оппозиции одномерности/многомерности, с одной стороны, и объективное время/художественное и перцептуальное время – с другой [229]. Художественное и перцептуальное время – стилистически маркированные члены оппозиции. Однако художественное время не тождественно перцептуальному или индивидуальному времени. Художественное время – это в свою очередь оппозиция конечности/бесконечности, индивидуальное время имеет начало и конец [229]. Таким образом, художественное произведение, моделируя объективную действительность, обращено к читателю, оно должно воздействовать на его чувства, приглашая к соучастию в разворачивании действия. Поэтому категория времени в художественном произведении приобретает трехчастную структуру, совмещая в себе свойства реального (физического), концептуального и перцептуального времени [109].

Вопросы отражения категории времени в художественных произведениях и в различных типах речи активно рассматриваются в современных филологических исследованиях [6, 36, 52, 83, 85]. Цель настоящего раздела – проанализировать временные отношения как текстообразующие и текстосвязующие на уровне интегративных, или системных отношений БИ, которые в наибольшей степени определяют своеобразие и динамику как сюжетного развития, так и динамику характеристик художественных образов. «Именно интегративные связи существенны для понимания качественного своеобразия функционирования видовременных форм в художественном тексте, так как на каждом из вышележащих уровней... языковые средства выступают в новом качестве» [229, с. 40–41]. Более того, уровень интегративных отношений БИ в целом способствует адекватной интерпретации структурных значимостей в художественном тексте, сложных взаимозависимостей частей текста, являющихся условием его успешного понимания.

Художественное время – это единство прерывности и непрерывности, динамики и статичности, ретроспекции и проспекции, логической последовательности и нарушения хронологии событий [229]. И поскольку

основная функция художественного времени – сюжетная, а также эмотивная, предполагающая намеренное воздействие на читательское восприятие, попытаемся установить, каким образом языковые средства участвуют в организации временной перспективы художественного текста, апеллирующей к эмоциональной сфере читателя, и какие стилистические функции выполняют те или иные временные грамматические категории, участвующие в процессе смыслообразования.

В качестве понятийной категории, опирающейся на различные средства языкового выражения времени, мы будем рассматривать темпоральность [42], так как именно глагольное время соотносит объективное и художественное время во внеязыковой ситуации, то есть категория времени выступает морфологическим ядром темпоральности. «Однако объективное время отражается в языке не только в системе временных форм глагола, но и за пределами этой системы» [102, с. 297]. Поэтому основная цель анализа – определить семантический и стилистический потенциал категории времени на уровне дистантных связей БИ и способы выражения временных отношений у различных авторов.

В повести Ю. Нагибина «Переулки моего детства» время автора и время рассказчика находятся в отношениях взаимообусловленности. Повествование от 1-го лица, имеющее форму воспоминаний, четко ориентирует на временные рамки произведения – детство рассказчика. Эпический претерит в наиболее общем смысле охватывающий все разновидности действия, не выражает в повести реального прошлого, так как не связан с конкретным моментом речи; точнее видовременные формы полностью выключены из реальной временной системы [273]. Употребление имперфектных значений глагольных форм в сочетании с перфектными значениями способствует созданию аспектуально-темпоральных значений повторяющегося, постоянного или длительного действия как результат обусловленности времени одного действия временем другого, хотя установить хронологическую последовательность событий при этом сложно, так как повесть характеризуется равномерностью художественного времени.

В рассказах «Песни», «Друг дома», «Страшное», «Милые шутки жизни», «Не в ту сторону» основным средством выражения аспектуально-темпорального значения является имперфект как показатель действия длительного, локализованного/нелокализованного во времени. Например: *У каждого человека есть свой угол; я еще способен к жизни, слезам, творчеству* («Дом № 7»); *Я думал о жизни, ожидающей меня* («Песни»); *Надо дело делать; бог внял моим молитвам* («Друг дома»); *И не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел с золотым нимбом, а старый печатник.., его благая весть – благая ложь – спасла нас* («Страшное»); *зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне* («Милые шутки жизни»); *Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* («Не в ту сторону»); *Наша ответственность друг перед другом*

куда больше, чем мы позволяем себе думать («Мой первый друг, мой друг бесценный») и др.

С одной стороны – статичность, отсутствие плотности действия в результате использования в основном имперфектных значений глаголов, а с другой – глаголы в перфектном значении, указывающие на динамичность повествования, создают своеобразную многозначность интерпретации временных отношений БИ: каждую ядерную структуру можно рассматривать как ретро- или проспективную по отношению к предыдущей или последующей. Причем все рассказы характеризуются преломлением временной упорядоченности, что позволяет установить их временную соотнесенность с 1-м БИ («Дом № 7»): *Работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь остаться честным в собственных глазах.* Ядерные структуры объединяются в единый временной период: действия недифференцированного типа, совмещающиеся в одном и том же периоде времени при неактуальности различия одновременности/ разновременности, но осложненные семантикой обусловленности, зависимости одного действия от другого, где ядро 1-го БИ («Дом № 7») – условие, ядра остальных БИ – следствие. Ядерные структуры БИ образуют своего рода временную микросистему – художественное настоящее автора и рассказчика неакциональной семантики, имеющее семы постоянности, вневременности. Временные системы автора и повествователя совпадают, поскольку действия носят обобщенный характер.

Грамматическое время полностью зависит от художественного, в результате настоящее время не имеет соотнесенности с моментом речи и на уровне системных отношений в художественном тексте мыслится как абсолютное время, соотносительное с моментом речи

1-го БИ. Временная система повести ориентирует на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события. Поэтому имперфектные значения глагольных действий в ядрах некоторых БИ не указывают на отнесенность к прошлому, а устанавливают аспектуально-темпоральные значения либо постоянного, либо повторяющегося действия. Инфинитив как выражение желания у Ю. Нагибина активно включается в систему косвенного наклонения, указывая на субъективное отношение автора к сообщению, и, следовательно, в систему временных отношений, максимально приближенных к настоящему длительному: *ни деревья, ни тайна, ни мечта – не может сравниться в очаровании с человеком; Надо оставлять какой-то след в душах* и др. «Значение настоящего есть значение на парадигматической и синтагматической осях. Как только эти формы включаются в текст, на их значение наслаивается значение прошедшего. Эти значения не отменяют друг друга, а взаимосоотносятся. Пересечение различных значений в одной форме играет важную роль в семантической организации временной структуры произведения» [229, с. 50].

Субституция временных отношений в повести Нагибина, ориентирующих на опыт рассказчика, отражает многомерность художественного времени, не укладываемого в единую последовательность. И эта многомерность проявляется прежде всего в употреблении имперфектных значений, отражающих время повествователя, и настоящего повествовательного персонажей рассказов. В результате все рассказы воспринимаются в единой временной плоскости как выражение множественности событий, связанных сквозным образом – образом рассказчика. Прошедшее несовершенное как элемент подсистемы образа повествователя ориентирует на определенный момент речи, точнее, на момент речи «прежде чем», являющийся своего рода точкой отсчета событий, которая устанавливается в рассказе «Ливень» (13-й БИ). Автор впервые в повести соотносит образ рассказчика с реальным историческим событием: *Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны.*

При установлении интегративных связей ядер БИ обращает на себя внимание совокупность грамматических средств, участвующих в выражении соотносительных временных отношений. В рассказе «Меломаны» (12-й БИ) в один синтаксический комплекс объединены предикативы, будущее совершенное глаголов и инфинитивные структуры с модальными значениями согласия, категоричности, убежденности: «Ну, ладно» – вздохнул Слава и сделал тот шаг, что не даст нам больше увидаться с мам. «Надо, – сказал он когда-то под окнами Золотишника, – иначе нам не петь». Та же категоричность действия заключена и в ядерной структуре 1-го БИ: *Это надо твердо знать.* Общим временным планом, не ограниченным рамками настоящего, эти структуры вовлекают во временные отношения ядра всех остальных рассказов. Более того, происходит столкновение функционально-семантической категории персональности и категории темпоральности. Прошедшее, настоящее и будущее воспринимаются в едином контексте: память прошлого – основа памяти будущего.

Или в рассказе «Ливень»: *Счастье?.. но счастье все-таки было, и не с молодого дуря и не сослепу. Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны, но мы держались, как жители гор, сизмальства ведающие свою предназначенность долговому веку. И это правда. Правда целого поколения.* Автор апеллирует к личному опыту читателя, переводя конкретный субъект действия в план обобщенного: *народ моего детства* – так обозначает рассказчик обобщенный субъект повести.

Таким образом, семантический потенциал временных отношений в повести «Переулки моего детства» можно определить следующим образом: прошедшее несовершенное с аспектуально-темпоральными семами длительности, повторяемости действия, локализованного во времени; настоящее вневременное, постоянное неакциональной семантики; граммема вида при употреблении изъявительного наклонения имперфектных глаголов; предикативы,

полипредикативные комплексы (на чисто синтаксической основе – *Я думал о жизни, ожидающей меня*), где имперфект употребляется в несобственной функции, то есть в функции настоящего длительного, максимально приближенного к моменту речи и не ограниченного планом настоящего; присоединительные конструкции с темпоральным значением вневременности – все это в единой временной системе повести определяет переносное употребление глагольного времени. В результате грамматический момент речи не совпадает с моментом внеязыковым в ядерных структурах БИ, которые являются своего рода предложениями в обобщенном значении.

Каждый рассказ повести – это маленький эпизод из жизни автора. Условно соотнесенный с определенным моментом речи, или внеязыковой ситуацией – «прежде чем», и объединенный сквозным персонажем («»), временной план отражает авторские ценности – субъективно-художественное осмысление им определенных жизненных событий. Переводя план прошедшего длительного в план настоящего постоянного, вневременного, осложненного семантикой причинной обусловленности, автор обращается к личному опыту читателя. В связи с временной экспозицией ядерных структур БИ форма местоимения обнаруживает многозначность, в результате действие мыслится как всеобщее. Этим определяется экспрессивность настоящего постоянного как выражение перцептуального времени.

Стилистический потенциал видовременных отношений в повести Ю. Нагибина – это создание двойной временной перспективы в результате использования таких функционально-смысловых типов речи, как повествование и рассуждение: прошедшее подтверждающее участвует в повествовательной форме изложения как выражение последовательности развития действия, динамики временного процесса, настоящее постоянное – как утверждение общих истин. Такие коннотации грамматических значений видовременных форм складываются как результат привативной оппозиции конкретность/абстрактность, где прошедшее несовершенное – конкретное действие, а настоящее – обобщенное действие, причем время автора и время повествователя совпадает.

Особенностью художественных произведений И. Бунина является одномерность художественного времени и упорядоченность событий. Рассматривая систему временных отношений в прозе писателя, отмечаем, прежде всего, особенности повествования: субъективированное (от 1-го лица) повествование («Антоновские яблоки», «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Костер», «Море богов» и др.) и объективированное (от 3-го лица) повествование («Танька», «На хуторе», «Господин из Сан-Франциско», «Древний человек», «Грамматика любви» и др.). В повествовании от 3-го лица (повествователь ауториальный) ориентации на временной опыт рассказчика нет. Основная глагольная форма – прошедшее время, которое моделирует последовательность действий с аспектуально-темпоральными значениями длительности, повторяемости, например: («Господин из Сан-Франциско») *Господин из Сан-*

*Франциско... ехал в Старый Свет; он надеялся наслаждаться солнцем; Вставали рано; медленно и неприветливо светало; с удовольствием читали газету и спокойно ждали второго завтрака и т. д.* Временной план образа персонажа, представленный имперфектными значениями глагольных форм, симметричен временным планам образа рассказчика и образа парохода. Такой грамматический параллелизм, устанавливая отношения тождества между ТЛ, создает впечатление «остановившегося» и даже «застывшего» времени. Прошедшее описательное становится у Бунина своего рода фоном.

По мере развития сюжетного времени, связанного с неожиданной смертью героя, совершенные значения предикатов вносят сему некоторого движения как выражение возможности обновления жизни, как маленькую надежду на будущее: *когда побелело за окном; влажный ветер зашуршал рваной листвой банана; Когда поднялось и раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо.., когда пошли на работу каменщики...* и т. д. Но затем повествователь опять возвращается к имперфектным значениям прошедшего описательного: *утро было свежее; хмель скоро улетучивается и скоро возвращается беззаботность к человеку. На острове снова воцарились мир и покой.*

Динамизм, связанный с изменением функционального содержания грамматических структур, определяется и особенностями формы синтаксических единиц. Использование периода меняет не только ритм повествования, но и настроение; появляется дополнительный смысл: возвращение к имперфектным значениям, использование прошедшего описательного приводит к появлению неожиданных ассоциаций: лексемы *хмель, мир, покой* становятся символом морали общества, символом ничемной жизни одних и жизни «низов» парохода, напоминающей мрачную и горячую преисподнюю. Контраст грамматических форм имперфекта и перфекта оказывает иррадиирующее влияние на отношения ТЛ: как результат эмоционального восприятия грамматического времени складываются определенные коннотации: неизбежность полного исчезновения бессмысленного существования.

По этому поводу Р. Якобсон писал, что морфологические и синтаксические категории могут с успехом соперничать с художественной ролью словесных тропов [291]. Противопоставленность грамматических категорий становится важнейшим средством композиции художественного произведения. Образ плывущего среди бушующих океанских волн парохода с непохожими своей судьбой людьми на нем становится символом мира бездушия, лжи и пошлости; образ парохода содержит скрытый смысл, вызывает дополнительные ассоциации, что придает ему суггестивность [118]. Построенный на антитезе, данный художественный образ определяет и контрастное выражение субъектов: в одном случае субъект олицетворяется с пароходом как выражением бессмысленно-уродливой жизни, в другом – в качестве субъекта выступает команда корабля, обслуживающая богатую публику: *Пароход... был похож на громадный отель со всеми удобствами: ...вставали рано.., пили кофе, шоколад, какао; затем садились*

в ванны, делали гимнастику; ...посвящались отдыху и т. д. – мерзли от стужи и шалели от непосильного внимания вахтенные – глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени – а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма и т. д. «Выбор формы, – указывает З.Я. Тураева, – определяется не только грамматической семантикой, но и коннотациями, которые она приобретает в контексте» [229, с. 165]. Временной план парохота, соотносительный с грамматическим временем повествователя и персонажей, обрамляет рассказ. В результате симметрии грамматических форм при выражении художественного времени прием обрамления способствует созданию «застывшего» времени.

В рассказе «Легкое дыхание» повествование от 3-го лица определяет временные планы «до того как» и «после того как» рассказчика и временной план героини «до того как». Открывает рассказ временной план повествователя в форме настоящего с аспектуально-темпоральными значениями постоянного действия акциональной семантики: *Апрель. Дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста. В самый же крест вделан... фарфоровый медальон, а в медальоне – ...портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами* и т. д. Затем временной план меняется. Время «до того как», передаваемое формами имперфекта глаголов со значением процесса, усиленное повторяющимся отрицательным местоимением, устанавливает значение потерянности действия времени повествователя, которое характеризуется эмоциональностью.

Структура предложений в ТЛ рассказчика отражает и время автора: употребление эмоциональной частицы *как*, содержащей легкую иронию, контрастные отношения, усиленные повторяющимися частицами *ни* как выражением восторга и сочинительным союзом *и* как выражением неодобрения, – все это «замедляет» время повествователя, расширяя его образ до образа автора. Время как бы останавливается, создавая иллюзию безмятежности, но локализованность его во времени – «до того как» – осложняет время повествователя семантикой обреченности. Синтаксический параллелизм, сравнительные обороты, «останавливающие» ход повествования, приводят к нагнетанию экспрессии, рождаются противоречивые коннотации: с одной стороны, восторженное отношение автора к героине, а с другой – ощущение близкой трагедии, которое подготавливается приемом конвергенции – изменением плана повествователя, введением перфекта: *Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья. Изобразительный синтаксис при описании природы, которая становится объектом авторской оценки, создает контраст временных планов: автора – повествователя, автора – персонажа: *Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце.., неизменно погожее,**

*лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце... Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой.*

Варьируя грамматическую форму языковых единиц, автор создает прием экспрессивно-смысловой акцентуализации. Такие «акцентные» взлеты» [288, с. 213] способствуют созданию дополнительных смыслов. Их экспрессивно-изобразительная функция зависит от логико-синтаксических отношений, которые складываются между частями текста. Так, временной план повествователя, дистантно меняясь по мере развития сюжетного времени, выстраивает то отношения пересечения (эквиполентные оппозиции), то отношения контраста. Причем при установлении контрарных отношений меняется функциональное содержание грамматических структур, отражающее экспрессивную насыщенность временного плана: перфектное значение глаголов с аспектуальными семами результативности, локализованной во времени, становится простой констатацией факта, не содержащей оценки ни повествователя, ни автора.

Следующий временной план «после того как», контрастируя с предыдущим, создает иллюзию «остановившегося» времени. На смену прошедшему результативному приходит настоящее постоянное, опять рождая ассоциации безмятежности, покоя, лирической грусти и устанавливая отношения тождества с временным планом начала рассказа: *Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице... направляется маленькая женщина в трауре... Она переходит по шоссе грязную площадь... и привычно идет по главной аллее <...> она садится на ветру.., она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого вешка и т. д.* Дистантное варьирование временных планов, прием обрамления, а также экспрессивный синтаксис отражают авторский взгляд, внешний по отношению к изображаемому, на воспроизводимую им художественную действительность.

В субъективированном повествовании художественное время характеризуется большим разнообразием, так как временной континуум изображаемых явлений действительности позволяет отразить варьирование временных отношений на уровне всех существующих в языковой системе форм грамматического времени. Например, в рассказах «Золотое дно», «Антоновские яблоки», «Древний человек» и др. основной временной план повествователя – настоящее длительное, повторяющееся, в рассказах «Поздней ночью», «Туман», «Тишина», «Заря всю ночь» и др. – прошедшее результативное и прошедшее повторяющееся. При дистантной соотнесенности временных планов событий устанавливаются ассоциативные отношения либо одновременности, либо последовательности действия. При ориентации повествования на 1-е лицо грамматические формы настоящего и прошедшего времени имеют неакциональную семантику – вневременность.

Рассказы, где повествование ведется от 1-го лица, события представлены в четкой хронологической последовательности. Но по употреблению грамматического времени их можно условно разделить на две группы: 1) обрамление

предикатами в перфектном значении с аспектуально-темпоральной семой результативности, где основной временной план – прошедшее повествовательное («Море богов», «Худая трава», «Маленький роман» и др.), и 2) обрамление текста предикатами в имперфектном значении с аспектуально-темпоральными семами длительного действия («Костер», «Заря всю ночь», «Поздней ночью», «Крик» и др.). В связи с этим перфект становится формой выражения повествования, а имперфект – формой выражения описания. «Структурную основу повествовательных контекстов составляет сцепление видовременных форм глагольных сказуемых, при котором соотношением этих форм выражается последовательность действия или событий» [260, с. 207]. «...качественно-описательный оттенок значения в форме прошедшего времени несовершенного вида выступает настолько рельефно, что она становится основным средством описательной характеристики свойств какого-нибудь лица или предмета» [60, с.561].

В рассказе «Маленький роман» временной план повествования совпадает с внеязыковым моментом речи: «после того как». Поэтому актуальность глагольного действия определяет семантический потенциал категории времени, точнее, определяет функции выражения временной локализованности, различные модальные оттенки и пр. Контаминируя видовременные формы глагольных предикатов, автор способствует созданию модальной экспрессии – выражению состояния безмятежности и даже счастья: *солнце скрылось; дачи были озарены и весело горели стеклами; заливался граммофон; мы очутились на солнце; с неба посыпался легкий, быстрый, сухой шорох, а на взгорье налево пала легкая, чуть дымящаяся радуга* и т. п. По мере развития сюжетного времени тональность повествования меняется. Смысл «настроения» определяется, в первую очередь, экспрессивным синтаксисом: однородные синтаксические структуры, распространенные предложения усиливают актуализацию глагольных предикатов: *Бесконечная, изрытая равнина спустившихся облаков – целая страна белых рыхлых холмов – развернулась перед моими глазами. Вместо бездонных стремнин и скал, вместо прибрежий и заливов... простиралась подо мною эта равнина... И вся сила моей души, вся печаль и радость о той, другой, которую я любил тогда, и безотчетная радость весны, молодости – все ушло туда* и т. д. Такая актуализация акциональной семантики глагольных форм при характеристике природы несет определенную оценочно-квалифицирующую информацию о состоянии персонажа. Более того, природа у Бунина – это тоже художественный образ, отражающий вневременное или вечное. Поэтому употребление настоящего или прошедшего повторяющегося, длительного, нелокализованного во времени становится грамматической формой исторических воспоминаний писателя.

Таким образом, семантический потенциал категории времени у И. Бунина составляют в повествовании от 1-го лица дистантные грамматические формы прошедшего локализованного во времени и настоящего времени акциональной/неакциональной семантики с семами постоянного или

вневременного действия. Более того, семантическое содержание категории времени у Бунина составляют различные модальные значения, экспрессивный синтаксис, актуализирующий стилистические функции глагольных предикатов. Ядерные структуры характеризуются таксисными отношениями дифференциального типа, которые моделируются однородными предикативными рядами, а также структурой сложных предложений. При объективированном повествовании имперфектные значения глагольных форм дистантных ядерных структур, формирующие описания, имеют семы длительного, повторяющегося действия, перфектные значения глаголов, которые используются в повествовании, – семы результативности или последовательности действий, локализованных во времени.

Стилистический потенциал видовременных дистантных отношений составляют прошедшее описательное, передающее действие длительное, прошедшее повествовательное повторяющееся и настоящее повествовательное как выражение постоянного действия акциональной семантики или вневременного действия неакциональной семантики.

Система временных отношений ядерных структур БИ в произведениях М. Лермонтова делится на 2 группы: 1) глагольное выражение аспектуально-темпоральных значений категории времени и 2) неглагольные типы аспектуальности, которые представлены лексическим уровнем, предложениями с именными сказуемыми и порядком слов. Временные отношения первой группы связаны с косвенными наклонениями глагола, которые устанавливаются из их функционального содержания и имеют семы предполагаемого, желаемого, требуемого действия, осложненного субъективной модальностью. Например, в повести «Княгиня Лиговская». (ТЛ чиновника Красинского) *Нет! Никогда! Никогда, никогда я вам этого не прошу* (1-й БИ) – *Разве, когда он сидел здесь против вас, ...разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть* (2-й БИ) – *он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами.., и множество мыслей теснилось в голове его* (5-й БИ) и т. д.

Предикаты отношений ядер БИ при их семантическом варьировании могут выступать в несобственных морфологических функциях: например, инфинитив в значении настоящего вневременного и в значении будущего, сохраняя при этом семы основных временных отношений. Более того, время персонажей и время повествователя у Лермонтова не совпадает, что проявляется в особенностях перцептуального времени, времени читателя. В результате столкновения различных временных планов (повествователя, персонажа, читателя) появляются коннотации напряженности, драматизма ситуаций. Элементы контекста, способствующие развитию внеязыковой ситуации, маркируют тот или иной признак темпоральности: относительное/абсолютное время, последовательность/одновременность действий и т. д. Например: («Герой нашего времени») *Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя*

надеяться, ...он дурно кончит... нет проку в том, кто старых друзей забывает (оппозиция относительное/ абсолютное время) – Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки (оппозиция однократного/многократного действия).

Полисемия формы, в частности инфинитива, у Лермонтова выполняет различные функции, приобретая широкую грамму коннотативных значений. Например, в повести «Вадим» различные варианты формы инфинитива не только участвуют в создании временной перспективы, но и способствуют динамизму повествования – создают эффект напряженности: *лучше издохнуть с голода и жажды в какой-нибудь пустыне, чем... лизать руку, кидающую мне остатки пира* (3-й БИ) – *Его душа... хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее* (6-й БИ) – *ты способен обнять своею мыслию все сотворенное; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый* (7-й БИ) – *надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтоб так играть жизнью и смертью!* (9-й БИ) и т. д. Или в повести «Герой нашего времени»: *Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, разрушать заговоры, притворяться обманутым... – вот что я называю жизнью* (18-й БИ) – *Что ж! Умереть так умереть!* (21-й БИ) – *Мне, однако, приятно, что я могу плакать* (23-й БИ) и др.

При субъективированном повествовании, с опорой на личный субъективный план повествователя, или на «эпическое я» [82, с. 34] (например, в «Герое нашего времени»), морфологическим ядром категории времени становится взаимодействие глагольных форм, мотивированных местоимением 1-го лица, то есть в повествовании, представленном образом рассказчика, глагольные формы прошедшего, настоящего и будущего времени контаминируются. При объективированном повествовании, где рассказчик как бы дистанцируется от художественного действия («Вадим», «Княгиня Лиговская» и др.), преобладающей глагольной формой является эпический претерит, означающий «дистанцию между временем событий и временем их описания» [82, с. 37] с семантикой длительного, повторяющегося, последовательного действия. Такое повествование носит название «внесюжетного», или «эпически дистанцированного» [82, с. 46]. Особенности их дистантного проявления заключаются в том, что, входя одновременно в несколько пластов повествования (например, временные отношения автор – персонаж, персонаж – персонаж, повествователь – персонаж, автор – повествователь), ядерная структура блоков расширяет свои функциональные возможности, отражая интерпретационный уровень системных отношений БИ и ТЛ. Такое «выявление структурных закономерностей, сложных параллельных зависимостей, в значительной мере обусловленных интегративными отношениями, способствует пониманию текста» [229, с. 43].

Так, в повести «Герой нашего времени» ТЛ Печорина, взаимодействуя с другими ТЛ, устанавливает различные логико-синтаксические отношения, при

этом либо изменяя, либо дополняя соответствующие временные планы: (ТЛ Печорина) *Я за нее [Бэлу] жизнь отдам, – только мне с нею скучно* (2-й БИ) – (ТЛ Бэлы) *Она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу* (1-й БИ); *Я не раба его – я княжеская дочь!* (2-й БИ); [Бэла] *начала печалиться о том, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича* (3-й БИ); *Она хорошо сделала, что умерла* (4-й БИ). Временные отношения ТЛ находятся в позиции противоречия: настоящее постоянное в сочетании с будущим результативным в БИ Печорина и прошедшее несовершенное в сочетании с будущим результативным в БИ Бэлы создают значение нереального действия с собой невозможности его в будущем. И как результат таких коннотаций в 4-м БИ ТЛ Бэлы перфектное значение глагола осложняется субъективной авторской модальностью. Кроме того, временной объективный план (повествователя) и субъективный план (эпического «я») не совпадают, различны и функционально-смысловые типы речи: БИ Печорина – рассуждение, БИ Бэлы – описание и рассуждение как оценка изображаемого в плане сопоставления. Таким образом, между БИ устанавливаются сопоставительно-контрастные отношения при сходстве и различии аспектуально-темпоральных значений: в первом случае настоящее время моделирует значение постоянного действия неакциональной семантики, во втором случае именная часть ядра БИ также имеет сему настоящего постоянного; однако при ориентации на временной план повествователя настоящее время осложняется акциональной семантикой.

Еще пример: (ТЛ повествователя) *Я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки – (ТЛ Печорина) Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно.* Инфинитив в БИ героя моделирует ирреальное действие, безотносительное ко времени, осложняя его семантикой субъективной модальности. Временной план рассказчика представлен аспектуально-темпоральными семантиками результата будущего действия, которое воспринимается как свершившееся, несмотря на ирреальность и интерпретацию контекстного окружения ядра блока ТЛ Печорина: *И, может быть, я завтра умру! ...и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно... одни скажут: он был добрый мальчик, другие – мерзавец* и т. д. Такое значение можно рассматривать как следствие нарушения автором фабульной хронологии: о смерти Печорина читатель узнает еще до чтения его журнала. Объясняя авторский замысел романа, В.Г. Белинский писал: «...несмотря на его («Героя нашего времени») эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» [31, с. 146]. По словам Б.М. Эйхенбаума, нарушая хронологию повествования, автор постепенно вводит читателя в душевный мир героя [259]. И подтверждая мысль о том, что основным приемом художественного подтекста является со- противопоставление

элементов текста, два БИ образуют привативную оппозицию, указывая на отношения совместимых понятий, точнее, 2-й БИ, находясь в препозиции к 1-му, является его импликацией – уточнением, подтверждением. Таким образом, дистантные временные планы БИ находятся в отношениях взаимообусловленности, несмотря на хронологическую нарушенность сюжетного времени. Различие способов выражения временных отношений способствует общей эмоциональности текста, а нарушение последовательности событий преследует цель «проникнуть во внутренний мир персонажей на основании реконструкции их временного опыта...» [82, с. 13].

Большое значение для выявления категории времени в структуре художественного текста имеют авторские отступления, то есть части текста, представляющие непосредственное выражение авторских мыслей, чувств или авторской оценки. Как правило, это монолог-рассуждение, представляющий собой скрытый диалог [ср. 82], который предполагает экспликацию образа автора-повествователя, а также образа читателя и является стилистическим приемом «интимизации» [73, с. 59–60]. Лирические отступления носят вневременный характер и в системе временных ориентаций выполняют стилистическую функцию «замедления» повествования. Наблюдается переориентация на временной опыт персонифицированного рассказчика (на «я» лицо).

Некоторые исследователи относят авторские отступления к композиционным единицам текста с абсолютной экспрессивностью – либо логической, либо эмоциональной [174]. Стилистическая цель авторских отступлений у Лермонтова – «затормозить» читательское время, ослабить некоторую напряженность повествования. И в то же время авторские отступления, ориентирующие на временной опыт читателя, помогают четко разграничить образ автора и образ повествователя. Лексико-синтаксическая структура лирических отступлений как отражение образа автора, с одной стороны, а с другой – переориентация на временной опыт эпического «я» усложняют композиционную структуру произведения, нарушая темп и последовательность развития временных отношений. Например, авторские отступления в структуре повести «Вадим» можно рассматривать как элементы стилистического уточнения, разъяснения, то есть как средство синтактико-стилистической вводности, носящей парентетический характер [98, 200] и имеющей субъективно-модальную окрашенность.

Смена временного плана в авторских отступлениях – эпического претериального на презентный – способствует установлению глубоких смысловых связей между ТЛ. В повестях «Вадим», «Княгиня Лиговская» лирические отступления сопровождают все ТЛ персонажей, плавно включаясь в повествовательную структуру и становясь обобщением типических характеристик образов героев. Например: *«Друг мой!» – впервые существо земное так называло Вадима; он не мог разом обнять все это блаженство; как безумный схватил он себя за голову, чтобы увериться в том, что это не обман сновидения; улыбка*

остановилась на устах его – и душа его, обогащенная целым чувством, сделалась подобна времени, **который, получив миллион и не умея употребить его, прячет в железный сундук и стережет свое сокровище до конца жизни** («Вадим»); он знал, что заставить говорить об себе легко, но знал также, что свет два раза сряду не занимается одним и тем же лицом; ему нужны новые кумиры, новые моды, новые романы... **Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но увы! друзья мои! Зато как мало вы там и услышите** («Княгиня Лиговская»). «Презентные глагольные формы можно считать константным лингвистическим признаком авторских отступлений» [82, с. 78].

Таким образом, семантический потенциал категории времени у М. Лермонтова составляет взаимодействие временных планов художественных образов с временным планом авторских отступлений, окрашенных лингвистической модальностью, а потому временная система Лермонтова характеризуется многомерностью. Разнообразие способов временных отношений (косвенные наклонения глаголов, инфинитив, лексические средства, именная структура предложений, порядок слов) способствует возникновению большого спектра аспектуально-темпоральных значений: инфинитив в несобственных морфологических функциях как выражение настоящего вневременного и будущего со значениями желаемого, предполагаемого действия; претериальные формы в значении длительного, повторяющегося, последовательного и результативного действия, локализованного во времени; презент как выражение обобщенного действия – эти грамматические формы участвуют в выражении различных субъективно-модальных значений: от авторской симпатии до сарказма.

Стилистический потенциал категории времени у Лермонтова – прошедшее повествовательное как выражение последовательного, длительного действия, прошедшее описательное с семами однократного, результативного действия, локализованного во времени и настоящее рассуждения неакциональной семантики с обобщенным значением.

Временные отношения в произведениях А. Куприна построены как результат взаимодействия временных планов рассказчика и автора, независимо от того, объективировано или субъективировано повествование. И сразу же устанавливаются темпоральные семы видовременных форм глаголов и именных предикатов. Настоящее время, совмещая описательную и повествовательную функции, актуализирует значение последовательности действия акциональной семантики (например, в рассказах «Лесная глушь», «Allez!» и др.). Выступая препозицией по отношению к прошедшему повествовательному, презентный временной план формирует перцептуальное время, в котором четко проявляется и авторская позиция. Перцептуальное время передается системой таксисных отношений дифференцированного типа (одновременность действий) и полипредикативными комплексами, связанными временными отношениями

одновременности, последовательности действий. Например, в рассказе «Allez!»: *руки замирают, судорожно вцепившись в жесткую волну гривы, а глаза плотно сжимаются, ослепленные бешеным мельканием мутного круга; Она балансирует, едва переводя дух, на самом верху «живой пирамиды» из шестерых людей; И везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик; холод нетопленной арены цирка... и жгучая боль удара, внезапно заглушающая минутное колебание страха* и т. д. Или в рассказе «Лесная глушь»: *Вечер. Я иду по узкой... лесной дорожке, которая вьется среди хвойного молодняка; Время от времени Талимон сходит с тропинки, нагибается и шарит руками в буреломе. Он разыскивает лучину, которую еще утром нащипал для костра, и никак не может найти ее* и т. д.

В основе настоящего с аспектуально-темпоральными семантиками одновременности/разновременности действий у Куприна лежит функционально-семантическое поле таксиса – «единство, образуемое разнородными языковыми средствами... языка, объединенными семантикой временных отношений между действиями – компонентами полипредикативных комплексов в рамках целостного периода времени» [224, с.238]. Более того, у Куприна таксис зависимый, поскольку имеет место основная и второстепенная предикация. По мере развития действия временной план меняется, уступая место эпическому претериту как художественному времени, не отражающему эмпирического прошлого, но способствующему динамизму. Основным средством выражения темпоральности у Куприна становится глагольное время – прошедшее повествовательное и прошедшее описательное со значениями однократного, последовательного действия, что подтверждается лексической и функциональной структурой предложений: однородными рядами, сложными предложениями с союзной связью, порядком слов.

В системе дистантных вариаций временных планов БИ у Куприна наблюдаются таксисные временные отношения дифференцированного типа (одновременность/разновременность действий). В повести «Молох», характеризуя главного героя Боброва, автор подает его образ сначала в прошедшем длительном, но по мере развития событий временные отношения меняются, внося семы постоянного действия в настоящее, являющимся своеобразным результатом действия в прошлом: *С каждым днем в нем все больше нарастало отвращение. Его натура страдала (1-й БИ) – Он сам как будто бы испытывал часть их физических страданий (2-й БИ) – Мне гадко то, что я служу на заводе. Я считаю себя честным человеком (3-й БИ) – бываю минуты, когда я чувствую себя убийцей! (4-й БИ) – Как мне тяжело..., как мне больно... Невыносимо больно!.. Я невыразимо страдаю (5-й БИ)* и т. д. В корреляции с настоящим постоянным, длительным эпический претерит теряет свои сильные позиции, становясь мотивирующим условием для результата действия в настоящем. Такая же картина складывается и в романе «Колесо времени», где настоящее время акциональной

семантики становится сильным членом оппозиции настоящее/прошедшее и где настоящее воспринимается как результат прошлого действия.

Временные планы повествователя и персонажей у Куприна не совпадают. Более того, грамматическое время персонажей нейтрально по отношению к плотности действия, так как поданное в грамматически настоящем акциональной семантики, оно не отражает скорости развития действия, а маркирует только результат такого движения. ТЛ героев представлены либо их рассуждениями, либо описанием их состояния. Поэтому отсутствие глаголов движения, именной строй предложений накладывает временные планы друг на друга (временной план повествователя на временной план героя), совмещая представление об отнесенности действия к прошлому и значение настоящего постоянного или вневременного в широком смысле слова. В результате двойной экспозиции временных отношений складываются экспрессивные коннотации настоящего времени, которое становится выражением перцептуального, или эмотивного времени. «Употребление этой формы объясняется стремлением создать «иллюзию времени», придать образность и живость рассказу о прошлом» [229, с. 80– 81] («Колесо времени»).

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ