

5. Святые отцы и учителя церкви. – М., 2006.
6. Святые отцы Церкви и церковные писатели в трудах православных учёных. – М., 2009.
7. Успенский Б.А. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1994.

*И.П. Кудреватых*

## **ГРАММАТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ИХ ЭКСПЛИКАЦИЯ**

Проблема структуры текстовых категорий, в частности образа автора и образа повествователя, была поставлена в 20-е годы прошлого столетия Р.В. Виноградовым [2] и позже интенсивно разрабатывалась в его трудах и в работах его последователей. Решающее значение образа автора исследователь определяет следующим образом: «... это та цементирующая сила, которая связывает все стилиевые средства в цельную словесно-художественную систему. <...> это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [3: 97]. Речевая структура образа автора определяет стилистическое единство художественного произведения и определяет всю систему художественных образов. В художественном тексте способы совмещения различных авторских планов (повествователь, персонаж и др.) зависят от видов семантической сложности, в свою очередь связанной с оценкой изображаемого, с позицией писателя, это «образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе и отражает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его биографии» [4: 113]. Образ автора может быть сторонним наблюдателем (у М.Ю. Лермонтова), прямым участником действия (у Ю.М. Нагибина) или неперсонифицированным спутником повествователя («Записки охотника» И.С.Тургенева). При этом могут наблюдаться различные типы речевого сближения автора со своими героями: ситуационное, эмоционально-психическое, социальное, речевое [7]. Однако полного их слияния быть не может.

Образ автора выполняет текстоорганизующую и текстосвязующую функции, его небезпристрастная позиция наиболее четко прослеживается в прозаическом повествовании, где повествование ведется от 1-го лица. Авторское «я» либо «я» героев, в некоторых случаях сливаясь в единую повествовательную систему, устраняет дистанцию между взглядами автора и действующих героев. «Но если какое-нибудь из этого «я» соответственно оформляется грамматически, исчезает возможность столь же достоверно привлечь к изображению изнутри другие «я» [5: 55]. С другой стороны, авторское самоустранение дает возможность многочисленных субъективных интерпретаций содержательной структуры произведения, и иногда ошибочных. Проанализировать взаимодействие функционально-стилистических категорий «образ автора» и «образ повествователя» и способы их выражения попытаемся на уровне дис-

тантно расположенных блоков информации (БИ) в прозаических произведениях М.Ю. Лермонтова, А.И. Куприна, И.А. Бунина и Ю.М. Нагибина.

В прозе Лермонтова образ повествователя является стержневым, определяющим композиционную структуру всего текста. Наиболее четко он прослеживается в своеобразных отступлениях, являющихся своего рода комментарием, попутным замечанием при описании определенного события или персонажа. Расположенные дистантно, БИ со значением образа повествователя в отношении к персонажам составляют тематические линии (ТЛ), например, ТЛ главного героя Вадима из одноименной повести. Образ Вадима как воплощение народного гнева, народной стихии, отражающей события пугачевского восстания, построен на контрасте и эксплицируется определенными ядерными структурами: 1) *где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление* (гл. I); 2) *Люди, когда страдают, обыкновенно покорны, но если раз им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра* (гл. IV); 3) *Разве ангел и демон произошли не от одного начала?* (гл. VI); 4) *Любовь – везде любовь, то есть самозавление, сумасшествие, назовите как вам угодно* (гл. VIII) и т. д.

Ядерные структуры соответствующих БИ, впадая в определенные синтагматические и интегративно-парадигматические отношения, способствуют созданию стилистической экспрессии всего текста – *что может противустоять твердой воле человека?*, находящей свою экспликацию в 10-м БИ. 1-й, 2-й, 3-й и 9-й БИ связаны отношениями тождества, то есть образуют нулевую оппозицию. Их ситуации идентичны (контрастны): *мысли о величии земном и небесном – преступная добродетель* (1 БИ); *гордость за свое рабство – ягненок может превратиться в тигра* (2 БИ); *ангел – демон* (3 БИ); *святые – демоны* (9 БИ). Взаимодействие полярных тематических полей, их ассоциативная контаминация является условием создания поля напряжения: автор ставит вопросы, читатель ищет на них ответы.

1-й БИ, задающий тему данной ТЛ, является по отношению ко всем последующим блокам своего рода рефлектирующим, смысл которого эксплицируется синтаксическими конструкциями, характеризующими противоречивость внутреннего состояния героя: *часто Вадим оборачивался!* (его пока еще нежелает оставить в монастыре, вести жизнь тихую, незаметную. Но страсть отменить побеждает – он уходит из монастыря); *мысли мрачные и чудесные; где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление*. Самую тесную, ситуативную связь данный блок устанавливает с 10-м БИ (*Что может противустоять твердой воле человека!*). Стилистическая иррадиация блоков информации, вызванная их дистантными отношениями, при которых денотативные значения превалируют над сигнификативными, создает образ повествователя как беспристрастного источника информации, со своей индивидуально-авторской позицией, находящей выражение в сравнениях, выводах, обобщениях.

Блоки связаны между собой ассоциативно: в первом имплицитно задается тема воли человека как разрушающей силы, с одной стороны, и одновременно созидающей – с другой. Вначале Вадима манит к себе монастырь как воплощение вечности, величия и в то же время кратковременности и бесполезности жизни (*рождаются мысли мрачные и чудесные*). Повествователь проводит мысль о том, что монастырь – это памятник слабости человека, создавшего его в качестве обители нравственности, целомудрия, покоя, блаженства, в то время как под маской добродетели могут скрываться самые гнусные преступления, рождаются мысли самые зловещие. Таким образом, 1-й БИ содержит семантическую мотивацию 10-го БИ, в котором данная тема – воля человека как разрушающая сила – раскрывается полно и всеобъемлюще, причем опять-таки построенная на контрасте: «воля» природы и воля человека (*неугомонная волна день и ночь без устали хлещет и лижет гниющий берег... – ничто ее не может успокоить*). Но если в природе все уравновешено, то воля человека не подвластна порой самому человеку (*природа была тиха и торжественна... все было свято и чисто – а в груди Вадима какая буря!*).

4-й, 6-й и 7-й БИ также имплицитно проводят тему воли человека (*воля – это любовь, это демон, это добродетель и преступление*), то есть ассоциативная связь ситуаций складывается в результате соединения в одном синтагматическом ряду разнородных функционально-семантических полей, находящихся в контрарных отношениях. Эта контрарность усиливает стилистическую роль 10-го БИ, выдвигая его на позицию доминанты всего текста. Образ повествователя в данном блоке наиболее активен, в какой-то степени даже зловец, «голос» его звучит угрожающе: *Что может противустоять твердой воле человека?* С одной стороны, вопрос риторический: нет такой силы, но с другой... Ответ читатель находит в ТЛ Ольги. «Голос» рассказчика звучит здесь мягко, личностно, поскольку в основе лежит тема любви.

Темы Вадима и Ольги контрастны и определяют динамизм образа повествователя, который строится на различного рода оппозициях, составляющих сферу интервербальных структур в тексте. Эти структуры создают тот коммуникативно-демотивный фон, который воспринимается только на уровне целого текста. Например, 1-й БИ ТЛ Вадима (гл. II) (*где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление*) является препозицией к следующему контексту (гл. III): *есть люди, заражающие своим дыханием счастье других; все, что их любит и ненавидит, обречено погибели*. 9-й БИ (гл. XV) (*Святые плачут, когда демоны смеются*) пропозитивен авторскому отступлению в гл. VIII (*Часто самолюбие берет перевес, и божество падает перед смертным*).

Наиболее ярко образ повествователя представлен в повести М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени (журнал Печорина)», в которой рассказ ведется от 1-го лица. И это максимально приближает повествование к моменту речи, так как используется аорист – время эпистолярное. Повествовательная перспектива художественного текста ограниченная, или концентрическая, художе-

ственное изображение ведется с опорой на личный план нарратора. И поскольку в повести рассказчик персонифицирован, являясь одним из главных действующих героев, он объединяет все многообразие форм субъективированного описания. Но, по мнению Т. Г. Винокур, рассказ от 1-го лица «ограничивает повествование, то есть речь идет не о 1-м лице, а о личном, небеспристрастном отношении повествующего к изображенному» [5: 55]. С этим можно полностью согласиться, тем более что в предисловии к повести Лермонтов четко разъясняет свою позицию по отношению к Печорину. Примечательно, что там, где рассказ ведется от лица путешественника, образ повествователя сливается с образом автора и разделить их довольно сложно. Такая двуплановость образов (слияние двух «голосов» – автора и повествователя) объясняется художественной емкостью планов изображения, дающей возможность увидеть описываемое как бы со стороны и в то же время оценить его с точки зрения повествователя. Кроме того, статичность образа автора, сохраняющего отношение к Печорину на протяжении всего произведения, позволяет увидеть динамизм образа повествователя как одного из героев. В качестве доминанты лексико-семантического решения этого образа служит ориентация на выразительные возможности слов, объединенных значением «гоизм».

Возьмем новеллу А.И. Куприна «Allez!». Уже само название является доминантой, формирующей отношения между действующими лицами, которые эксплицируются синтаксической конструкцией *роковой крик, одинаковый для людей, для лошадей и для дрессированных собак*. Сталкиваются два плана повествования (два БИ) – ретроспективный и основной, и в этом заключается иллюкутивная функция всего текста. Причем первый, ретроспективный план подается рассказчиком в презентной временной плоскости (настоящее ретроспективное), что делает данный контекст более напряженным.

В 1-м БИ образ повествователя раскрывается через следующие дистантные структуры: *жгучая боль удара; минутное колебание страха; жестокий мужчина; гипнотизирующий взгляд; сильные безжалостные руки; глупо красивые лица; везде все тот же страх и тот же неизбежный, роковой крик*, – создающие функционально-семантическое поле на основе единого денотативного представления – *Allez!* (вперед марш – франц.), которое дублируется в блоке 4 раза.

Во 2-м БИ повествование переводится в план прошедшего времени, что, на первый взгляд, значительно снижает эмоциональную интенсивность информации. Основной временной формой выступает претерит, или грамматическое прошедшее, предшествующее моменту речи. Образ повествователя раскрывается через поступки героини новеллы Норы, которые рассказчик не оправдывает: *она пошла бы в огонь, если бы ему вздумалось приказать; она переносила это с тем же смирением, с каким принимает побои от своего хозяина ста-рая, умная и преданная собака; ее, как побитую и выгнанную собаку, опять потянуло к хозяину*. В данном блоке опять четы-

режды повторяется доминанта, но смысловая значимость ее, по сравнению с 1-м БИ, усиливается. Если в предыдущем БИ *Allez!* – логическая доминанта (*этот отрывистый повелительный возглас*), то во 2-м блоке – это уже доминанта эмоционально-смысловая: цирковое обращение, принятое для выражения приказа к выполнению упражнения, стало для Норы выражением воли хозяина. Слово в тексте приобретает новые семантико-синтаксические связи; в результате создается смысловая полифоничность, которая интенсифицирует существенные признаки денотата, в частности выражения *Allez!* Образ повествователя характеризуется динамизмом – от неодобрительно-презрительного до негодующего, трагического, и этот трагизм в полной мере выражается в последнем крике героини, так привычном для циркачки, но оборвавшим ее жизнь и избавившем от унижений.

Итак, образ повествователя – это отавторская, стилистическая категория, это система оценок, выводов, обобщений, которые делает читатель, опираясь на систему смыслов в каждом конкретном тексте. Смыслы, по Р. Баллу, – это «коннотации лексики. <...> [они] могут иметь форму ассоциаций, их можно представить в форме реляций, когда устанавливается определенное отношение между двумя частями текста, иногда очень удаленными друг от друга» [1: 427].

Образ автора – это система экспрессивных речевых средств. В ее речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения. Охарактеризовать данную категорию текста можно в результате анализа лексико-грамматических и стилистических средств художественного произведения. Так, основной стилистической фигурой в повести Лермонтова «Вадим» является антитеза, причем контрастность пронизывает всю повесть, основанную на исторических фактах. Автор как бы колеблется, определяя свое отношение к описываемому. Контрастна не только синтаксическая структура БИ, но и структура ТЛ: жестокость геноцидической воле Вадима противопоставлена любви, жалости, нежности его сестры. Автор бросает вызов обществу, которое уничтожило в простых людях святые добродетели, и этот гнев выражается в различных конструктивных афористического плана: *нищета – душа порока и преступлений; Благодарность! Слово, изобретенное для того, чтобы обманывать честных людей; безобразие не порок; святые плачут, когда демоны смеются* и др. Автор пытается найти оправдание жестокости Вадима и в то же время осуждает ее: *горе тому, кто наказал смех этот слезами; разве ангел и демоны произошли не от одного начала?; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; Он верил в бога – но также и в дьявола!* и др. В результате возникает смысловая осложненность данной стилистической категории. Автор воспринимает события в строгом соотношении причинно-следственных связей, и в качестве причины выступают авторские отступления.

Образ автора в повести М.Ю. Лермонтова очень выразителен, экспрессивен за счет употребления развернутых метафор и развернутых сравнений: *ржавчина грызет железо, а сердце восемнадцатилетней девушки так мяг-*

ко, так нежно, что каждое дыхание досады туманит его как стекло; твоё слабое сердце, как нить истлевшая, разорвалось; так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе..., сплетаются в фантастические хороводы, и замок..., чудный, как мечта поэта, растёт на голубом пространстве. Или: Борис Петрович был человек, ...то есть животное, которое ничем не хуже волка и др.

У А.И. Куприна образ автора обличающий, его описание предельно конкретно. 1-й БИ представляет ряд гипотактических предложений, которые организованы вокруг дистантно повторенного ядра (*Allez!*). Этим повторением автор подчеркивает жестокость и бесчеловечность, а также сострадание к обездоленному человеку, брошенному в мир нищеты и обреченному на мучительную борьбу за кусок хлеба, за право на жизнь. Во 2-м БИ происходит смысловое приращение, и доминанта получает иное содержание: автор разоблачает фальшивую мораль общества, и последнее *Allez!* звучит как авторский протест против насилия и унижения, т. е. слово у Куприна становится обобщающим символом. Образы автора и повествователя сливаются, так как под внешней сдержанностью авторского повествования скрываются интонации негодования, которые выражаются через единую систему денотатов: *тем-ное, бродячее детство; вонючие сигареты; жестокий взгляд; роковой крик; сытая публика; звериная страсть, как побитая и выгнанная собака*. Эти дистантные структуры составляют группу совпадающих по функции элементов, объединенных одинаковыми синтаксическими отношениями к доминанте – причинно-следственными. Они способствуют созданию заднего плана, или фона, на котором прозрачно выступает образ автора. Таким образом, у Лермонтова четко разграничиваются образ автора и образ повествователя, у Куприна границы между ними размыты.

Образ автора может быть статичным или динамичным, от чего зависит развитие других характеров, однако неизменность образа автора не предполагает неизменности позиции самого автора. Авторская речь и даже авторская позиция, выражаемая имплицитно, определяют стилистические особенности речи других образов, «указывает на ее социально-типические и индивидуальнo-характерологические функции» [6: 52]. Например, в рассказах И.А. Бунина и О.М. Нагибина образ автора статичен, его позиция по отношению к описываемому остается неизменной, в то время как у М.Ю. Лермонтова и у А.И. Куприна образ автора напряженный, его взгляд на происходящее меняется в связи с динамикой описываемого действия.

В рассказе И.А. Бунина «Антоновские яблоки» пропозициональным ядром БИ, указывающим на статический характер образа автора, являются лексемы *вспоминается и помню*. Форма настоящего повествовательного, или исторического, способствует активизации определенных жизненных периодов повествователя: *вспоминается мне ранняя погожая осень; помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад и – запах антоновских*

*яблок; Вспоминается мне урожайный год; помню я и старуху его; И помню, мне порою казалось на редкость заманчивым быть мужиком; крепостного права я не знал и не видел, но, помню... чувствовал его и т. д.* Автор как бы незримо присутствует в оценке описываемых событий, что проявляется в экспрессивно-эмоциональных конструкциях: *Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!; Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах!; хороша и та нищенская мелкопоместная жизнь!*

Основной временной план в произведениях Бунина либо настоящее повествовательное («Антоновские яблоки», «Золотое дно», «Древний человек», «Книга»), либо прошедшее описательное («Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», «Косцы» и др.). Оба временных плана, стирая смысловые дистанции между позицией автора и позицией повествователя, способствуют развертыванию различных форм экспрессивного синтаксиса, который становится отражением авторской оценки. Это препозиция обособленных обстоятельств, постпозиция одиночных определений, ряды экспрессивных однородных членов, анафорический повтор, иногда дистантный, например: *Прелесть ее (песни) была в откликах, в звучности березового леса. Прелесть ее была в том, что никак не была она сама по себе <...> Прелесть была в том, что это было как будто и не пение, а именно только вздохи, подъемы мелодий, здоровой, певучей груди («Косцы»);* обобщенная структура личных и безличных предложений с ярко выраженной прагматической направленностью и мн. др. Речь повествователя и речь персонажа четко разграничены, что не позволяет раздвигать пространственно-временные рамки изображения.

Прошедшее описательное у Бунина имеет, в основном, имперфектное значение, не ограниченное внутренним пределом, и потому воспринимается максимально приближенным к моменту речи. Его образительная и качественно-описательные функции служат созданию образа автора, созерцающего, но не преобразующего. Сам Бунин писал о себе: «Я жил, на всех и на все смотря со стороны, до конца ни с кем не соединяясь...». Поэтому образ автора у Бунина, в котором отразилась близость писателя к народу и земле, но не проявилась его активная жизненная позиция, проникнут, в отличие от образа автора у Куприна, лирическими мотивами, несмотря на поднимаемые им остросоциальные проблемы.

Рассматривая образ автора и образ повествователя в повести Ю.М. Нагибина «Переулки моего детства», обращает на себя внимание хронологическая последовательность событий, участником которых является сам автор. Поэтому провести границу между двумя образами довольно сложно. Однако установить их позицию по отношению к описываемому возможно. Функциональные содержания грамматических структур всех рассказов, объединяющие БИ единым смысловым планом – память, соотносятся как общее и частное. Образ автора как выражение общего наиболее четко проявляется в 1-м рассказе («Дом № 7»), где инфинитив, совмещающий объективно-субъек-

тивные характеристики, содержит обобщенное представление о «работе» памяти. Образ автора раскрывается в оценочных постпозитивных определениях (*Бывает механическая память, очень нужная и полезная; угол высоко-го дома № 7, золотистый от солнца*), в градационных рядах (*полная, един-ственная, исчерпывающая правда; трепет, надежда, восторг*), в оппозиции имперфектных и перфектных значений, характеризующихся обобщенностью. И как результат обобщений образ автора наиболее полно представ-лен в утверждении, окрашенном патетикой: *У каждого человека есть свой угол... Пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дал!, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству»* («Дом № 7»).

Образ автора у Нагибина наглядно проявляется и на уровне денотатов. В парадигме каузальных отношений объединены структуры конкретной и аб-страктной семантики (*светлый угол (дома) под крышей, плывущий по сини небес – ощущение счастья, испытывал счастье; угол дома плыл – вспоми-ная о пережитых мновениях счастья, светлый угол дома – делал меня сча-стливым, наития счастья; угол дома посреди неба, угол моего дома, угол дома в синеве – чувство счастья*), что позволяет наполнить последнюю фра-зу разными субъективными интерпретациями, например: память дана чело-веку, чтобы иногда возвращаться к родному углу.

В остальных рассказах повести четче проявляется образ повествователя, по-скольку нет условий для символического переосмысления денотативных значе-ний. Каждый рассказ повести – это маленький эпизод из жизни маленького чело-века, постигающего уроки жизни. Поэтому объективный порядок слов, диалогич-еская форма, повествовательный тип речи, иногда перемежающийся с рассу-ждениями рассказчика, являются характеристикой образа повествователя. Основ-ной глагольной формой, устанавливающей отношения на уровне предикатов, вы-ступает имперфект как показатель действия, не соотнесенного с моментом речи. Информативный синтаксис, приближенный к коммуникативно-обязательному, становится грамматическим признаком образа повествователя. Глагольный тип контекстов у Нагибина выполняет качественно-описательную функцию.

Эти характеристики образа повествователя особенно наглядно проявляют-ся при сравнении их с характеристиками образа автора: в каждом рассказе пове-сти содержится оценка события с точки зрения образа автора. Меняется времен-ной план, меняются субъектно-объектные отношения, меняется и стилистическая насыщенность повествования, приобретающего либо взвол-нованно-тревожные интонации (*Наша ответственность друг перед дру-гом куда больше, чем мы позволяем себе думать. В любой миг нас может призвать: и обреченный смерти, и обреченный выбору между добром и злом, и просто усталый человек, и герой перед подвигом, и малый ребен-ок, – это зов на помощь, но одновременно и на суд* («Мой первый друг, мой друг бесценный»)), либо грустно-лирические (*Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* («Не в ту сторону»)), либо

торжественно-патетические (*но счастье все-таки было... Мы знали., что решающая схватка с фашизмом неизбежна., но мы держались., сызмальства ведающие свою предназначенность долгому веку. И это правда. Правда целого поколения... («Ливень»*)).

Обобщенность субъекта действия в таких контекстах дистантно организует образ автора, представленный набором текстоорганизующих категорий мо-дальности, проспекции и ретроспекции, категориями предикативности авторского контекста в виде сентенций и релятивности контекстов повествователя, а также категорией континуума: значения глагола, его временные параметры перестают играть какую-либо существенную роль в рамках всей повести; образ автора воспринимается вне пространственно-временных отношений. Особенности изобразительного синтаксиса образа автора проявляются в парцелированных структурах, акцентирующих определенные смыслы, в перечислительных рядах однородных членов, в личных и безличных конструкциях с обобщенным значением.

Таким образом, функционально-семантические и стилистические категории «образ автора» и «образ повествователя» – это сложные и многоуровневые организации логико-грамматических и стилистических характеристик, направленные на установление отавторской позиции на изображаемое. Динамичность или статичность данных категорий, их эмоциональная насыщенность способствуют усложнению ассоциаций в общем смысловом движении. В результате складываются символические образы автора и повествователя, отражающие философское содержание художественного произведения, своего рода фон, на котором рельефнее проявляются художественно-характеризующие особенности образов персонажей.

#### **Библиографический список**

1. **Барт Р.** Итеранные работы Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. **Виноградов В.Л.** Язык художественного произведения // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1954. № 5. С. 4–26.
3. **Виноградов В.В.** Стилистика. Теория поэтической речи. – М.: АН СССР, 1963.
4. **Виноградов В.В.** О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971.
5. **Винокур Т.Г.** Первое лицо в драме и прозе Булгакова // Очерк по стилистике художественной речи. – М.: Наука, 1979. С. 50–65.
6. **О принципах и методах лингвистического исследования** / Под ред. О.С. Ахмановой. – М.: МГУ, 1966.
7. **Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза.** – М.: Наука, 1977.