

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 В. В. Виноградовым [1] и позже интенсивно разрабатывалась в его трудах и в работах его последователей. В современной филологической науке категория «образ автора» рассматривается довольно широко. Речевая структура этой текстовой категории определяет стилистическое единство художественного произведения и определяет всю систему его 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» [2, с. 113]. Образ автора может быть сторонним наблюдателем (у М. Лермонтова), прямым участником действия (у Ю. Нагиби-

на) 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 [6]. Однако полного их слияния быть не может.

Образ автора выполняет текстоорганизующую и текстосвязующую функцию, его небеспристрастная позиция наиболее четко прослеживается в произведениях, где повествование ведется от 1-го лица. Авторское «я» либо «я» героев, в некоторых случаях сливаясь в единую повествовательную систему, устраняет дистанцию между взглядом автора и взглядом действующих героев. Но если какое-нибудь из этого «я» соответственно оформляется грамматически, исчезает возможность столь же достоверно привлечь к изображению изнутри другие «я» [3, с. 55]. С другой стороны, авторское самоустранение, или дескриптив (когда оценка событий подается сквозь призму восприятия героев), дает возможность многочисленных субъективных интерпретаций содержательной структуры произведения.

Проанализировать взаимодействие функционально-семантических и стилистических категорий «образ автора», «образ повествователя» и способы их выражения попытаемся на уровне дистантно расположенных блоков информации (БИ) в прозаических произведениях М. Ю. Лермонтова, А. И. Куприна, И. А. Бунина.

В прозе М. Ю. 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, явления 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 как воплощение народного гнева, народной стихии, отражающей события пугачевского восстания. Образ Вадима 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 самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно* (гл. VIII) и т.д., – которые, вступая 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.

Первый, второй, третий и девятый БИ связаны отношениями тождества, то есть образуют нулевую оппозицию. Их ситуа-

ции 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» (Чернухина 1981): автор ставит вопросы в тексте, 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: *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. Эта позиция выражается в сравнениях, выводах, обобщениях.

Блоки связаны между собой ассоциативно: в первом имплицитно задается тема воли человека как разрушающей силы, с одной стороны, и одновременно создающей – 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 обителя нравственности, целомудрия, покоя, блаженства, в то время как под

маской добродетели могут скрываться самые гнусные преступления, рождаются мысли самые зловещие. Таким образом, 1-ый БИ содержит в себе семантическую мотивацию 10-го БИ, в котором данная тема – воля человека как разрушающая сила – раскрывается полно и всеобъемлюще: сталкиваются «воля» природы и воля человека (*неугомонная волна день и ночь без устали хлещет и лижет гранитный 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 преступления*), то есть ассоциативная связь ситуаций складывается в результате соединения в одном синтагматическом ряду разнородных функционально-семантических полей, находящихся в контрарных отношениях. Эта контражность 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 зловещ, «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, лирично, поскольку в основе ТЛ лежит тема любви.

ТЛ 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-денотативный 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*) и т. д.

Наиболее ярко образ повествователя представлен в повести М. Лермонтова «Герой нашего времени (журнал Печорина)», в которой рассказ ведется от 1-го лица. И это максимально приближает повествование к моменту речи, т. к. используется аорист – время эпистолярное. Повествовательная перспектива художественного текста ограниченная, или центрическая, художественное изображение ведется с опорой на личный субъективный 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 повествователя к изображенному» [3, с. 55]. 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 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. И в качестве доминанты лексико-

семантического решения этого образа служит ориентация на выразительные возможности слов, объединенных значением 'эгоизм'.

Возьмем новеллу А. И. Куприна «Allez!». Уже само название является доминантой, формирующей экстравербальные отношения между денотатами, которые эксплицируются синтаксической конструкцией *роковой крик, одинаковый для людей, для лошадей и для дрессированных собак*. Сталкиваются два плана повествования (два БИ) – ретроспективный и основной, причем первый, ретроспективный план подается рассказчиком в презентной временной плоскости, что делает данный контекст более экспрессивным, а следовательно – более напряженным. В 1-м БИ образ повествователя раскрывается через 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 – прошедшее результативное, 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 старая, умная и преданная собака; ее, как побитую и выгнанную собаку, опять потянуло к хозяину*.

В данном блоке опять четырежды повторяется доминанта, но смысловая значимость ее, по сравнению с 1-м БИ, усиливается. Если в предыдущем БИ данное выражение выступает как логическая доминанта (*Allez!* – *этот отрывистый повелительный возглас*), то во 2-м блоке – это уже доминанта эмоционально-смысловая, поскольку контекст способствует приращению смысла: 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 оборвавшем 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.

Если сопоставить способы выражения категории «образ повествователя» у М.Ю. Лермонтова и А.И. Куприна, можно сделать следующие выводы. В повести Лермонтова «Вадим» данная категория представлена эксплицитно – через систему умозаключений, которые делает рассказчик в своего рода лирических отступлениях. Повествователь дает оценку, построенную на различных стилистических фигурах и тропах – сравнениях, антитезах, иронии, например: *может быть, чувства святейшие одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее – наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвигами*.

гами добродетели человеческой! (ирония); у женщин 18 столетия оно [самолюбие] не было так взыскательно, как у наших столичных красавиц; наряды необходимы счастью женщины, как цветы весне (сравнение); *Русский народ... скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его; он желает быть наказываем – но справедливо, он согласен служить – но хочет гордиться своим рабством* (антитеза) и др. То есть повествователь у Лермонтова неперсонифицированный, незримый, но активный наблюдатель событий, максимально приближенный к автору и ведущий рассказ от 3-го лица. Это «аукториальный», «объективный» повествователь, или автор-повествователь.

В новелле Куприна «*Allez!*» образ повествователя представлен имплицитно, через систему семантико-стилистических структур, определяющих отношение рассказчика к описываемому. Роль рассказчика ограничена только изложением событий; оценку, выводы делает читатель. Особый стилистический эффект в новелле приобретает финал, где глагольные формы (конатив) способствуют созданию дополнительного значения интенсификации действия и в результате – экспрессии художественного выражения.

Образ повествователя у Куприна носит ступенчатый динамический характер: от внешне спокойного до негодующего. В повести же Лермонтова образ повествователя не отличается динамизмом, он подан в презентно-футуральном временном плане и служит для обозначения определенных смысловых частей текста или для усиления их значимости в структуре тематических линий. Причем время повествования и время повествователя в авторских отступлениях не совпадает. Это многоголосие типов повествования, выполняя описательную или комментирующую функции, создает стилистический эффект масштабности, вневремен-

ности. В авторских отступлениях нет временных рамок – и это усиливает значимость информации. Основное художественное время в обоих произведениях повествовательное, то есть время объективной реальности, «преобразованное эпическим отношением повествователя к событиям» [5, с. 82].

«Образ автора» – это система экспрессивно-речевых средств. В ее речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля 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: жестокой, ненавистнической воле Вадима противостоит воля любви, жалости, нежности его сестры. Автор бросает вызов обществу, которое уничтожило в простых людях святые добродетели, и этот гнев выражается в различных конструкциях 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 демон произошли не от одного начала?; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; он не мог вырваться из демонской своей стихии; он хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде казни... – и нашел, что душу ничего не волнует; Он верил в бога – но также и в дьявола!* и т.д. 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 Лермонтова очень выразителен, экспрессивен за счет употребления развернутых метафор и развернутых сравнений: *ржавчина грызет железо, а сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, так нежно, что каждое дыхание досады туманит его как стекло. Каждое прикосновение судьбы оставляет на нем глубокие следы, как бедный пешеход оставляет свой след на золотистом дне ручья; ручей – это надежда; покуда она светла и жива, то в несколько мгновений следы изглажены; но если однажды надежда испарилась, вода утекла.., то кому нужна до этих ничтожных следов, до этих незримых ран; и т. д.* Симфора как высшая форма метафорического выражения создает определенный ассоциативный фон, на котором более рельефно выступают образы персонажей. В результате образ автора является своеобразной стилистической мотивацией образа повествователя, эксплицированно-го лирическими отступлениями.

У А.И. Куприна образ автора – обличающий. Писателя характеризует хорошее знание жизни, знание человеческой души, а потому описание предельно конкретно. Эта конкретность проявляется прежде всего на синтаксическом уровне: 1-й БИ, представляет собой 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 приращение смысла и доминанта получает иное содержание: автор разоблачает фальшивую мораль общества, и последнее *Allez!* звучит как авторский протест против насилия и унижения человеческого достоин-

ства. Слово у Куприна выступает как художественный синтез или обобщающий символ. Образы автора и повествователя сливаются, т. к. под внешней сдержанностью авторского повествования скрываются интонации негодования, которые выражаются через единую систему денотатов: *темное, бродячее детство; вонючие сигареты; жестокий взгляд; роковой крик; сытая публика; звериная страсть; как побитая и выгнанная собака.* Эти дистантные структуры составляют синтаксическую конвергенцию: группу совпадающих по функции элементов и объединенных одинаковыми синтаксическими отношениями к доминанте – причинно-следственными. Они способствуют созданию заднего плана, или фона, на котором прозрачно выступает образ автора. Таким образом, у М.Ю. Лермонтова четко разграничиваются категории «образ автора» и «образ повествователя», у А.И. Куприна границы между данными категориями 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, выраженная имплицитно, определяют стилистические качества речи других образов, «указывает на ее социально-типические и индивидуально-характерологические функции» [5, с. 52]. Например, в рассказах И.А. Бунина образ автора статичен, его позиция по отношению к описываемому остается неизменной, в то время как у М.Ю. Лермонтова или А.И. Куприна образ автора напряженный, его взгляд на происходящее меняется в связи с динамикой описываемого действия. Одним словом, образ автора – это лексико-грамматические характеристики произведения в сочетании с фоновыми знаниями, связанными с личностью самого писателя.

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 молодой, 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 изображаемого.

Прошедшее описательное у Бунина имеет, в основном, имперфектное значение, не ограниченное внутренним пределом, и потому воспринимается максимально приближенным к моменту речи. Его изобразительная и качественно описательная функции служат созданию образа автора, созерцающего, но не преобразующего. 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.

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, сложившейся как результат восприятия им внешнего мира. 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.

Литература

1. *Виноградов, В.В.* Язык художественного произведения / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – М., 1964. – № 5. – С. 4–26.
2. *Виноградов, В.В.* О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
3. *Винокур, Т.Г.* Первое лицо в драме и прозе Булгакова / Т.Г. Винокур // Очерк по стилистике художественной речи. – М.: Наука, 1979. – С. 50–65.
4. *Домашнев, А.И.* Интерпретация художественного текста / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1989. – 205 с.
5. О принципах и методах лингвистического исследования. – М.: Просвещение, 1966. – 184 с.
6. Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1977. – 336 с.

Summary

The article deals with universal functional and semantic and stylistic categories of a work of art – «image of an author» and «image of a narrator» which explicate the aspect of a language structure and determine its functional amount. The peculiarities of interaction between lexical and stylistic and grammatical standards in organization of a speech structure determine functional and stylistic meanings of given categories. They serve as basic style making factor too because being represented by a definite set of linguistic means they promote associative contaminations which generate different stylistic effects.