

Инна Чернухина

РЕЧЕВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ
(на материале русской советской прозы)

Временем принято называть определенные содержательные особенности художественного текста, при ближайшем рассмотрении которых оказывается, что они обуславливают многозначность слова время. Оно относится к изображаемой эпохе, и в этом случае, противопоставляя реальное время и его отражение в произведении как явлении искусства, целесообразно использовать оборот "художественное время". Слово время называет также особый образ, который возникает в ограниченном фрагменте текста на основе использования тропов, но не обязательно соотносится по содержанию с изображаемым художественным временем. Это же слово может относиться к особому способу организации художественного текста, который повторяет линейное разворачивание реального времени или нарушает хронологию.

Эти и некоторые другие содержательные особенности текста презентуют авторскую интерпретацию времени. Но в художественном произведении возникают сложнейшие взаимоотношения других категорий с категорией времени. Прежде всего это преломление времени в сознании героя, восприятие героем движения времени в различных ситуациях. Восприятие времени повествователем и персонажем может проявляться и при соотношении в тексте таких категорий, как время - вечный мир, время - пространство и др.

Поиски способов речевого воплощения названных содержательных особенностей художественного произведения - весьма интересная лингвистическая задача. Обращаясь к ней в нашей работе, мы ограничиваем наблюдения речевыми особенностями воплощения автор-

ской интерпретации времени, отвлекаясь от других проявлений категории времени в тексте.

Выделяем три разновидности изображаемого художественного времени: презентивное время, совпадающее с жизнью и творчеством автора; историческое время - предшествующее жизни и творчеству автора; футуральное - относящееся к предполагаемому будущему. В свою очередь каждое из названных художественных времен может быть изображено как основной план изложения (развитие действия совпадает с моментом повествования), ретроспективный (развитие действия предшествует моменту изложения) и как план проспективный (развитие действия последует после момента изложения). В конкретных произведениях находим многочисленные варианты совмещения разновидностей изображаемого времени и временных планов.

С позиции восприятия современного читателя¹ воспроизведение художественного времени в содержании текста проявляется через называние в тексте лиц, событий и реалий, имевших место в определенное время (для исторического и презентивного времени) или вымышленных реалий (для футурального времени). При этом восприятие презентивного времени в сознании читателей разных поколений постоянно изменяется и приближается к его восприятию как исторического, тогда как для автора презентивное время неизменно остается презентивным. Так, военные события, изображенные в романе Ю. Бондарева "Берег", для автора постоянно находятся в презентивном времени, которое он воспроизвел ретроспективно. Для читателей, родившихся в послевоенные годы это время все отчетливее воспринимается как историческое, изображаемое ретроспективно.

Выделение разновидности времени исключительно по соотношению изображаемого времени с временем жизни и творчества автора имеет следующие основания. При воплощении презентивного времени автор близок к событиям, которые художественно отражены или оказываются моделью для творческого создания подобных событий в художественном тексте. Это создает определенную особенность содержания текста: атрибуты художественного времени оказываются

¹ Ориентировку на "образ читателя" (В. В. Виноградов, О теории художественной речи, Москва 1971, с. 103) считаем необходимым условием лингвостилистического изучения текста.

отражением реальных. В случае же, если изображается историческое время, автор моделирует атрибуты этого времени и эта модель может в большей или меньшей степени отражать историческую реальность, но в любом случае изображенное время по отношению к реальному осложнено или деформировано сознанием человека другого, более позднего времени.

С точки зрения речевой структуры художественного текста произведение, в котором изображается презентивное время, репрезентует реально существующий общенародный язык в индивидуально-авторской обработке. Язык же произведений, в которых воспроизводится историческое время, моделируется автором так же, как моделируются атрибуты времени. Эта модель, как и модель времени, может в большей или меньшей степени соответствовать оригиналу - языку исторической эпохи, но вероятность того, что она явится точным отражением реально существовавшего языка (с поправкой на авторскую индивидуальность) уменьшается в соответствии со степенью удаленности изображаемого от момента творчества автора. Мы имеем дело уже со стилизацией, но не с репрезентацией реального языка определенной эпохи. Такая стилизация, кроме субъективных, имеет и объективные основания: художественный текст создается для читателя - носителя современного автору языка, для читателя, "забывшего" язык более раннего периода.

I. ТЕМПОРАЛЬНЫЕ УКАЗАТЕЛИ

1. Отнесенность содержания текста к определенному реальному времени может реализоваться с помощью особых речевых средств - темпоральных указателей. К таким темпоральным указателям в первую очередь относим темпоральные числительные и другие темпоральные слова (названия месяцев, дней недели и под.): "В декабре 1878 года, когда Андрей Желябов добывал паспорт в Одессе, чтобы начать новую, подпольную жизнь, в Петербург приехал некий Клеточников Николай Васильевич..." (Ю. Трифонов, "Нетерпение", гл. II). Слова с темпоральным значением - наиболее точный, однозначный темпоральный указатель в художественном тексте.

2. К темпоральным указателям относим также имена исторических лиц (например, имена Третьяковского, Ломоносова и др. в "Острове любви" Ю. Нагибина; имена Андрея Желябова, Софьи Перовской и др. в романе Ю. Трифонова "Нетерпение"). Темпоральными указателями являются и номинации исторических реалий: частей государственного аппарата (Тайная канцелярия, Кабинет ее императорского величества - в "Острове любви" Ю. Нагибина; Третье отделение, жандармерия и др. - в "Нетерпении" Ю. Трифонова); наименование служебных чинов и социального положения лиц (кабинет-министр, шут - "Остров любви"; агент, жандарм - "Нетерпение"); названия учреждений, организаций, обществ, членов обществ и под. (Славяно-Греко-Латинская Академия - "Остров любви"; общество "Земля и воля", народовольцы, террористы - "Нетерпение").

3. Темпоральными указателями считаем также называемые или изображаемые исторические события. Такими темпоральными указателями является изображение казни Волынского в рассказе Ю. Нагибина "Остров любви" или покушений на царя в романе Ю. Трифонова "Нетерпение".

4. В функции темпоральных указателей могут выступать наименования предметов быта: вещи, возникшие или распространенные в определенное время, особенности туалета, моды и под. также являются отражением определенного реального времени, а их наименования репрезентуют соответствующее художественное время. Номинации подобных реалий - "художественные детали" - воспроизводят в известной мере художественное время в прозаическом произведении: "Цилиндр сам собой сдвинулся на затылок, пуговица сюртука растегнулась" (М. Харитонов, "День в феврале", гл. I).

Не всякая художественная деталь сигнализирует об определенном времени. Стилистические функции подобных наименований могут быть неодинаковыми: от косвенной характеристики персонажа до выражения авторского отношения к изображаемому. Функция репрезентации художественного времени - лишь одна из функций номинаций художественных деталей, и она часто совмещается с другими стилистическими функциями.

"Почти год не был он в этом доме: появилась железная ограда, медная табличка на белой квадратной колонне крыльца и - дорогое новшество из Петербурга - карселевые лампы в вестибюле" (Ю. Три-

фонов, "Нетерпение", гл. I). Карселевые лампы, как и другие художественные детали (железная ограда, медная табличка), — свидетельство материального благополучия героя (функция косвенной характеристики), но карселевые лампы, в отличие от других художественных деталей, выполняют еще и функцию репрезентанта художественного времени: это предмет, порожденный определенным отрезком времени и существовавший в определенных хронологических границах. Историзмы — обычная номинация подобных художественных деталей, репрезентирующих историческое время.

Темпоральные указатели четырех описанных видов имеются и в книгах, изображающих презентивное время. Такими темпоральными указателями в повести В. Распутина "Прощание с Матерой" являются номинации председатель сельсовета, милиционер, колхоз, упоминание о строительстве электростанции на Ангаре (историческое событие). Презентивное время репрезентуется и художественными деталями: "Но странно было теперь и то, что только начав жить в новом доме, не успев еще привыкнуть к расположению вещей в комнате, они сразу же полюбили горячую воду и ванную, выложенную кафелем, удобную, хотя и маленькую кухню" (Г. Семенов, "Уличные фонари", гл. I). Подобные темпоральные указатели — это обычно общеупотребительная лексика, иногда неологизмы.

Темпоральные указатели описанных четырех разновидностей определяют реальную хронологическую отнесенность изображаемого и не выполняют в тексте художественной функции. Исключение составляет изобразительно-выразительная функция некоторых художественных деталей, а также художественное воспроизведение исторических событий, при котором целый текст оказывается произведением искусства.

5. Особого рода темпоральными показателями является цитирование художественных произведений, деловых и научных текстов и т. д. Подобное цитирование может выполнять изобразительную функцию, как например, цитирование рецепта "эликсира долголетия" в романе Ю. Трифонова "Нетерпение". Это цитирование вносит дополнительные краски в созданный прозаиком образ царя Александра I. Цитирование произведений Тредиаковского также вносит дополнительные штрихи в образ поэта, играет важную композиционную роль в конце рассказа Ю. Нагибина "Остров любви". Само название рассказа

является неполным цитированием названия произведения Третьяковского и получает двойную смысловую нагрузку: ассоциируется с названием переводной повести Третьяковского и контрастирует с содержанием целого рассказа, изображающего жестокое время и жестоких людей.

6. Если в центре изображения оказывается писатель, то специфическим темпоральным указателем становятся фрагменты, организованные таким образом, что у читателя появляются необходимые реминисценции – автор изобразительной манерой словно воспроизводит манеру письма своего героя. Подобный прием отмечаем у М. Харитоновой в его повести "Дель в феврале", центральным героем которой является Гоголь. Восприятие Гоголем окружающего автор воспроизводит в гоголевской манере: "...Спина, по видимости, уже отобедала..."; "...с каким-то страдальческим видом рассказывал он о скоминной спине"; "Сосед, однако, еще продолжал сидеть с раскрытым ртом; мясо тем временем как-то само собой ухитрилось добраться до цели, и очень некстати, ибо толстяк внезапно прыснул и едва не подавился..."; "Блин с двумя бородавками качнулся в забытом пространстве... жилетные глазки пощриательно замигали"; "...Подтвердил лягушинный жилет..." и т. д. (гл. 2-3). Здесь воспроизводится гоголевская излюбленная манера "овеществления" лиц, выраженная в переносе наименования и олицетворении бытовых реалий.

7. Речевая ткань произведения также является репрезентантом определенного времени, так как отражает важный атрибут реального времени: как и лица, события, вещи, речь во всех ее особенностях порождена определенной эпохой. В научной и учебной литературе неоднократно указывалось, что "колорит эпохи" создают историзмы и архаизмы. Функция историзмов как темпоральных указателей нами уже оговорена. Отметим только, что семантические, синтаксические, фонетические, морфологические и лексические архаизмы также являются ярким темпоральным указателем: "Ратоборствует лишь со словесами. Никому никакого ущерба не чинит" (Ю. Нагибин, "Остров любви", гл. I); "Был о нем Василий Кириллович и допреж того много наслышан, ибо жадничал ко в всем слухам о сем молодом человеке, повторявшем его собственную судьбу" (там же).

Историзмы и архаизмы могут насыщать прямую речь персонажей, внутренние монологи, несобственно-прямую речь героя и речь рассказчика.

Чем ближе воспроизводимое историческое время к моменту творчества автора, тем слабее насыщается текст архаизмами. Темпоральными указателями являются в таких текстах в первую очередь историзмы — номинации ушедших из жизни реалий — и значительно реже архаизмы: "Поселился в доме на Песках, знакомые курсистки присоветовали..." (Д. Трифонов, "Нетерпение", гл. II); "Кузнецов, следивший контроль по анатомии и, видно, мало в этом успевший — отчего был раздражен — поднял вечером шум..." (там же, гл. IV).

II. БОГАЩЕНИЕ ИЗОБРАЖАЕМОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Художественное историческое время проницаемо. Эта его особенность проявляется в том, что в текст, воспроизводящий определенный исторический отрезок, вклиниваются фрагменты, репрезентующие авторское сознание, порожденное более поздним временем: отрывки, содержащие информацию о событиях, имевших место в более поздний период; фрагменты, состоящие из авторских комментариев по поводу изображаемого исторического времени и др. Подобные содержательные явления условно называем обогащением исторического времени.

Обогащение исторического времени имеет собственные средства речевого выражения. К ним относим прежде всего темпоральные слова, относящиеся к иной временной эпохе, чем изображаемое время: "Он был печатно разоблачен лишь в 1918 году, когда открылись архивы" (Д. Трифонов, "Нетерпение", гл. VIII).

Показателем обогащения исторического времени являются глаголы в форме будущего времени и зависимые от них темпоральные существительные в сочетании с предлогами темпорального значения спустя, через, после: "Лишь десятилетия спустя эта пора душевной смуты, разочарования и всеобщего недовольства будет определена как назревание революционной ситуации" (там же, гл. I).

Номинация реалий, появившихся в период более поздний, чем изображаемое историческое время, также свидетельствует о его обогащении: "И вот тут память изменила Тредиаковскому. Кажется,

он закричал, но что? - он не помнил, кажется, рванулся вперед - зачем? - он не знал. В его поступке не было ни разума, ни смысла, а поплатиться он мог свободой, даже жизнью, но ни о чем этом не думал смешной поэт, никем не uznанный, не угаданный Предтеча, в чьем безотчетном порыве родился жест великой русской литературы - к страждущему ... " (Ю. Нагибин, "Остров любви", гл. 13).

Обогащение исторического времени - это художественная деформация его, не искажающая реального содержания времени, его особенностей, не влияющая на достоверность изображаемого. Это авторская интерпретация, оценка изображаемого с привлечением сведений, понятий, относящихся к иному времени; это изображение внутреннего состояния героя с использованием знаний, не известных или недоступных сознанию человека в изображаемый исторический период. Такие содержательные особенности текста находят выражение в употреблении современной абстрактной лексики и в построении стилистических фигур и тропов с ее использованием: "Если не любишь людей, то зачем и писать для них? Нынешняя ожесточенность лишала его даже той малой внутренней свободы, какой он обладал раньше" (там же, гл. II); "Там морозили да недоморозили в апофеозе географического праздника двух шутов, а здесь обезглавят одну из первых фигур в государстве" (там же, гл. II).

Фрагменты, воплощающие обогащение исторического времени, обычно контрастируют по своим речевым особенностям с другими частями произведения. Контраст создается как "словарем" фрагментов - возрастающим количеством современной автору книжной абстрактной лексики, так и "антисловарем" - более слабой насыщенностью текста архаизмами.

От обогащения исторического времени следует отличать контаминацию основного и ретроспективного планов при изображении исторического (или презентивного) времени, которая будет описана нами позже. Укажем только, что при подобной контаминации двух планов изображается обычно ограниченный временной отрезок, равный времени жизни одного человека или представителей смежных поколений. Обогащение же исторического времени происходит в том случае, если автор находится на значительном "расстоянии" - в одно и более столетий - от изображаемого. Обогащение исторического времени - это отражение сознания автора (повествователя), но никогда не героя.

Не является обогащением времени изображение фантастических или аллегорических событий в реалистическом произведении. Так, в романе А. Грина "Блистающий мир" находим темпоральные указатели (темпоральные слова, номинации деталей), позволяющие говорить о реалистическом отражении атрибутов реального времени - презентивного с точки зрения автора и исторического с позиции восприятия современного читателя. Наряду с этим в романе изображаются аллегорические события, имеющие глубокий, сложный смысл. Изучение эффекта, возникающего при совмещении фантастического или аллегорического и реалистических темпоральных указателей может явиться предметом специального исследования.

III. СИНТЕЗ ИСТОРИЧЕСКОГО И ПРЕЗЕНТИВНОГО ВРЕМЕНИ

От обогащения исторического времени синтез исторического и презентивного отличается тем, что в этом случае обе разновидности времени не претерпевают художественной деформации, но, соединяясь, образуют общую панораму единого временного потока. Обогащение исторического времени может иметь место при этом как самостоятельное содержательное явление, не соотносимое и не связанное с синтезом двух разновидностей времени. Обладая проницаемой структурой, историческое и презентивное художественное время могут сохранять линейную последовательность, но могут также накладываться друг на друга, пересекаться, контаминироваться. Темпоральные указатели помогают читателю ориентироваться в отнесенности изображаемого к известному временному отрезку.

Синтез двух художественных времен - презентивного и исторического - находим в произведении В. Катаева "Кладбище в Скулянах". Художественной категорией, объединяющей оба вида времени, является образ представителей одной родственной линии, ограниченной двумя персонажами: прадед - правнук. "Личностные границы" между персонажами, входящими в собирательный образ, могут стираться: "Кто правнук и кто прадед?". Границы соответствующих времен могут быть четкими или же размываться.

Четкость границ исторического или презентивного времени определяется темпоральными указателями: "...Марья Ивановна хлопотала возле меня вместе с несколькими девушками-цыганками, нашими

крепостными" (В. Катаев, "Кладбище в Скулянах", гл. I) - историческое время; "Я сидел на заднем сиденье спиной к спине летчика и, прижав к плечу приклад крупнокалиберного пулемета, всматривался в облачное небо ранней весны..." (там же) - презентивное время.

Историческое и презентивное время могут сливаться в единый поток. В этом случае время теряет свои "приметы", в подобных фрагментах отсутствуют темпоральные указатели. Единство и безграничность временного "пространства" выражены эксплицитно путем использования метафор: "Время окончательно потеряло надо мной власть. Оно потекло в разные стороны, иногда даже в противоположном направлении, в прошлое из будущего, откуда однажды появился родной внук моего сына Вани, то есть мой собственный правнук, гораздо более старший меня по летам" (там же).

Подобные фрагменты - "шов" между историческим и презентивным временем, сливающимся в единый поток. Чередование отрывков, репрезентирующих историческое и презентивное время, иллюстрирует контаминацию двух видов времени.

Думается, что возможности художественного синтеза исторического и презентивного времени только начинают выявляться в современной художественной прозе.

IV. СОВМЕЩЕНИЕ РАЗНЫХ ПЛАНОВ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ОДНОГО ВИДА ВРЕМЕНИ

Как уже говорилось, любая разновидность времени может быть изображена в одном или нескольких временных планах - основном, ретроспективном и проспективном.

Ретроспекции современного произведения обычно изображают сжатое, спрессованное художественное время. В ограниченное пространство художественного текста "вписывается" информация о реально большем отрезке времени: "Кончилась война, но еще долго прибывали в детский дом дети войны. В пятидесятых годах война все еще напоминала о себе, присылая им осиротевших детей, зачатых уже в победном сорок пятом, на радостях возвращения и во имя жизни [...] Конец пятидесятых и начало шестидесятых годов, пожалуй,

были самыми многополучными в жизни Марии Васильевны" (Ю. Сбитнев, "Жизнь была жизнь").

Близкая расположенность темпоральных указателей свидетельствует о большой сконденсированности художественного времени: кончилась война, в пятидесятых годах, в победном сорок пятом, конец пятидесятых и начало шестидесятых годов. В таких фрагментах изобразительность часто уступает место описательности.

В эпизодах, изображающих основной временной план, доминирует изобразительность; время здесь словно замедляет свое течение. Эффект замедленности достигается подробным изображением деталей, обычно не выполняющих функции темпоральных указателей. Показателем основного плана являются и глаголы в форме настоящего и прошедшего совершенного, тогда как для ретроспекций типичны глаголы в форме прошедшего несовершенного.

Ретроспекции-воспоминания, ретроспекции-размышления обычно вводятся в текст с помощью темпоральных наречий тогда, в то время и следующих за ними темпоральных указателей: "Тогда, в сорок третьем, весна в Прибалтике наступила рано, уже в апреле в лесах зацвели дикие яблони и появились кукушки..." (К. Воробьев, "И всему роду твоему").

Темп развития действия, течение времени в подобных ретроспекциях-размышлениях, воспоминаниях может быть подобным темпу основного плана, что достигается подробным воспроизведением деталей и событий.

Переход к ретроспекциям-воспоминаниям может быть осуществлен и без использования названных средств. В этом случае в тексте соплагаются фрагменты, изображающие различный вещный мир и разных героев, что и служит сигналом перехода к иному временному плану. Такой прием находим в повести М. Харитоновой "День в феврале". Переход к ретроспективному временному плану подчеркнут здесь графически: начало большинства фрагментов-ретроспекции дано со строчной буквы.

V. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ИЗОБРАЖАЕМОМ ВРЕМЕНИ

Представление о времени складывается в сознании читателя как реакция на изображаемые события, факты, изображаемых героев. По-

малую роль в формировании представления о времени играет речевая ткань произведения, вызывающая у читателя определенные эмоции. Так, повторение лексем грозный ("грозный кабинет-министр Волюнский"), жутковатый ("А все-таки жутковато иной раз становилось при виде того, как другие шуты князя-боярина валтузят"), страх ("У него вроде болезни стало - страх в шута превратиться") делает их доминирующими в 4 главе рассказа Ю. Нагибина "Остров любви". Ассоциируясь друг с другом и с выражениями типа бояться ("но царевниных дураков все боялись и ненавидели"), не чувствовать себя защищенным ("не чувствовали себя защищенными от колпака с бубенчиками") и др., они в сознании читателя становятся своеобразным предикатом для понятия время: время было грозным, страшным.

Представление о времени может вербализоваться. Такое вербализованное представление о времени возникает в сознании читателя и может не иметь формального текстового воплощения. Так, в рассказе Ю. Нагибина нет фраз, выражающих смысл "время было жестоким", однако благодаря художественной организации текста, в частности доминирующей лексике в словаре рассказа, представление об изображаемом времени в сознании различных читателей оказывается подобным.

VI. ОБРАЗ ВРЕМЕНИ

В отличие от представления о времени, образ времени обязательно получает в художественном тексте речевое воплощение. Наблюдения над соотношением содержания образа времени и разновидности изображаемого в произведении времени не входят в круг задач данной работы, хотя, несомненно, представляют большой научный интерес. Отметим лишь, что содержание двух категорий может не соотноситься, но может и соотноситься как общее (изображаемое время) и частное (образ времени). Различаем три способа создания образа времени - метонимический, метафорический и персонификацию: изображение времени в образе аллегорического или фантастического персонажа.

а. Метонимическое создание образа времени

Метонимический способ создания образа времени состоит в воплощении движения времени через изображение особенностей предметов. С метонимическим созданием образа времени встречаемся относительно редко: "Я был один в тишине, отмериваемой стуком часов" (А. Грин, "Бегущая по волнам", гл. III). В пределах фразы сконденсированы мысли: "стояла тишина", "время шло", причем указание на смысл "время" содержится в выражении "отмериваемой стуком часов", здесь же выражен и смысл "движение".

В рассказе А. Толстого "Гобелен Марии-Антуанетты" художественная деталь, данная в начале рассказа, в соотнесенности с целью содержанием оказывается сигналом времени и тем самым метонимическим его выражением: "Прошли гуськом последние посетители дворца-музея - полушубки, чулки, ватные куртки". Таким образом, функция метонимии здесь удваивается: имел характер узуальной при обозначении лиц (люди, одетые в полушубки...), она одновременно оказывается и индивидуально-авторской как метонимический способ указания на определенное время.

б. Метафорический способ создания образа времени

Рассмотрим приемы метафоризации при создании образа времени на примере произведений А. Грина.

1. В тексте "обновляется" узуальная метафора путем использования обстоятельственных наречий: "С той ночи медленнее стало идти время" ("Блестящий мир", ч. III, гл. VII). "Обновление" узуальной метафоры может происходить и благодаря глаголам движения (кроме слова "идти", и ассоциирующихся с ними выражений: "В разговоре у нас скорее побежит время. Оно застряло в этих стенах. Нужно пропустить его сквозь душу и голос да подхлестнуть веселым рассказом ("Блестящий мир", ч. I, гл. XII)).

Время в таких фрагментах предстает как нечто обособленное, чистое, не совмещенное с другими явлениями.

2. Образ времени совмещается с образом природы. Это совмещение репрезентуется словами со сложной семантической структурой:

называя явления природы, они включают в свою семантику и смысл "время". К такой лексике относятся слова, называющие время суток и времена года (день, ночь, весна, зима и под.). Смысл "время" в словах, называющих явления природы или ее состояние, проявляется вследствие сочетаемости их с глаголами движения или ассоциирующимися с этой семантической группой словами: "Ночь мчалась галопом; вечер стремительно убегал; его разноцветный плащ, порванный на бегу, сквозил позади скал красными, обшитыми голубым, клочьями" ("Пролив Бурь", гл. IV); "Тишина мчалась, и я ушел в область спутанных очертаний" ("Бегущая по волнам", гл. III).

Образ времени-природы может осложняться, если в состав метафоры входят слова, в прямом значении называющие действия, поступки, состояние человека (животных): "По мере того, как вечер спешил к реке, розовея от ходьбы, порывисто дыла туманными испарениями густых лесов и спокойной воды, Нок незаметно приходил в нервное, тревожное настроение" ("Сто верст по реке", гл. I).

3. Образ времени может совмещаться с образом лица. Лексемами с временным значением являются в таких случаях слова прошрое, будущее, настоящее, воспоминание, память и др.. Эти слова сочетаются с глаголами, которые в прямом значении называют поступки, действия человека: "Прошрое вежливо освободило его от всяческих обязательств" ("Колония Ланфиер", гл. V).

В обширных фрагментах, изображающих сложное единство времени и лица, образ времени может приобретать признаки персонажа — наблюдаем явление, приближающееся к персонификации времени: "Как часто, привесствуя покойный свет жизни, доверчиво отдаюся мы его успокоительной власти, не думая ни о чем ни в прошлом, ни в будущем; лишь настоящее, подобно листьям перед глазами присевшего под деревом путника, колышется и блещит, скрывая все дали. Но непродолжительно это затишье. Смолкла или нет та музыка, гром которой отрывал наше беспокойное «я» от уютных мгновений, — все равно; воскресает, усиливаясь, и заставляет встать, подобная крику, долгая звуковая дрожь. Она мощно звенит, и демон напоминания, в образе ли забытом, любимом; в надежде ли, протянувшей белую руку свою из черных пустынь грядущего; в поразившем ли мысль острым резце чужой мысли, садится, смежив крылья, у твоих ног и целует в глаза..." ("Блестящий мир", ч. II, гл. VIII).

Основной доминантой этого фрагмента является метафора "демон

напоминания [...] садится, смежив крылья, у твоих ног и целует в глаза". Сравнения и другие виды метафор подчинены доминирующему образу, обосновывают его появление.

в. Персонафицированный образ времени

Персонафикация художественного времени, т. е. создание образа времени, подобного образу персонажа, возможна в случае совмещения образов времени и природы или времени и лица. Персонафицированное художественное время воплощается в образе фантастического или аллегорического явления. Такие образы требуют "дешифровки" и особого осмысления их художественной функции. Речевое воплощение персонафицированных образов времени, анализ ассоциативных связей, благодаря которым они включаются в текст и пресуппозиция читателя помогают в толковании аллегорий.

Речевыми средствами воплощения персонафицированного образа времени являются номинации-аллегии, относящиеся к образу времени в целом, являющиеся его знаком; номинации особенностей образа (портрет, внутренние особенности); номинация действий, поступков; высказывания, суждения.

1. Персонафицированный образ времени-природы находим в повести В. Распутина "Прощание с Матерой". Наряду с персонафицированным временем-природой, в повести есть и метафорический образ времени, описание которого целесообразно сделать в первую очередь.

Метафорический образ времени представляет собой своеобразное пространство, замыкающее в себе только Матеру и все, что с ней связано в прошлом и настоящем: "Приезжая в Матеру, он всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыскается за ним время: будто не было никакого нового поселка, откуда он только что приехал, будто никуда он из Матеры не отлучался" (гл. IX). В сознании героини, старухи Дарьи, образуется причинно-следственная связь между бытием природы и течением времени и готово родиться сомнение: сохранится ли время, если нарушат исконную жизнь природы: "Текла в солнечном сиянии Ангара... текло под слабым верхом с легким шуршанием время. [...] Остановят Ангару - время не остановится, и то, что казалось одним движением, разой-

дется на части [...] И все же что-то в Дарьинных скорых и невольных, как наплывающих со стороны, омывающих ее, рассуждениях обрывалось, для чего-то полного и понятного не хватало связи. И билась, билась короткая и упрямая, оборванная мысль: течет Ангара, и течет время... И хотелось от нее с кем-то спорить, доказывать свое, зная даже, что правда не твоя" (гл. XV).

Представление о времени, связанном с жизнью Матеры, слившимся с одухотворенной природой, находит воплощение в персонифицированном образе времени-природы, образе, наделенном мифологическими фольклорными особенностями, - образе зверька, Хозяина острова. Персонифицированный образ времени-природы получает номинацию; называются признаки его - признаки животного: "А когда настала ночь и уснула Матера, из-под берега на мельничной протоке выскочил маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек - хозяин острова. Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин" (гл. VI).

Персонифицированный образ обладает и признаками лица: "Выскочив из норы и прислушавшись, привычно осознав все, что творится кругом, с той же поспешностью и заботливостью Хозяин повел свой путь по острову" (гл. VI). Как видим, такие признаки называются глаголами мыслительной деятельности, словами со значением психологического состояния.

Персонифицированный образ времени-природы подобен метафорическому образу времени: он охватывает только то, что связано с островом и Матерой, и исчезнет, как только погибнет остров: "И хоть предчувствовал, понимал Хозяин, что скоро одним разом все изменится настолько, что не быть ему Хозяином, не быть и вовсе ничем, он с этим смирился" (гл. VI).

В известной мере персонифицированный образ природы-времени противопоставлен олицетворенной природе: природа "неразумна", в отличие от Хозяина. Ср.: "...Хозяин еще раз убедился в том, что почуял раньше: здесь, в Матере, и достанет, наконец, Богодула смерть, что живет он, как и Хозяин, последнее лето" (гл. VI) - "Остров собирался жить долго" (там же).

Метафорический образ времени и даже времени-природы возникает на основе использования образных средств: "Ночь будто остановилась и не стекала уже поперек Ангара в свою закатную сторону, а набравшись до краев, творила над Матерой слепое осторожное кружение" (гл. VI).

Лексическая же структура персонифицированного времени-природы включает только слова в прямом значении. Это немаркированная лексика, отмечаемая в лексической структуре любого образа: глаголы движения, восприятия, мысли, слова, называющие визуально воспринимаемые особенности персонажа. Слово-знак персонифицированного образа времени-природы постоянно осознается читателем как аллегория. В достаточно обширных фрагментах, воплощающих персонифицированный образ, метафоры относятся к другим категориям (например, к природе) и контрастируют с прямым значением слов, репрезентирующих образ времени-природы, что придает аллегорическому образу иллюзию реалистического: "Со струнным, протяжным шуршанием катилась Ангара; посреди острова оно, шуршание это, расходилось на две струны, которые провешивались над водой, пока река опять не смыкалась в одно. Хозяин любил прислушиваться к этому нутряному, струйному звучанию текущей воды, которое днем за посторонними шумами пригасало, а ночью становилось чище и ясней. Оно возносило его к вечности, к раз навсегда заведенному порядку, но Хозяин понимал, что скоро оно оборвется и будет здесь над загложшей водой гудеть только ветер. Вспомнив об этом, Хозяин повернул в глубь острова" (гл. VI).

Все названные содержательные особенности персонифицированного образа природы-времени делают его символом прошлого, символом уходящей жизни в ее разнообразных проявлениях - от бытового уклада до психологических особенностей личности.

2. Сложный по структуре персонифицированный образ времени-лица создает в романе "Нетерпение" Ю. Трифонов. Образ получает собственное имя древнегреческой музы истории с темпоральным определением, построенным по модели, принятой в научно-деловой речи нашего времени: Клио-72 (Клио, ведущая рассказ в 1972 году): "Ничего, кроме событий, фактов, имен, названий, лет, минут, часов, дней, десятилетий, столетий, тысячелетий, бесконечно исчезающих в потоке, наблюдаемом мною, Клио, в потоке, не ведающем горя, лишенном страсти, не знающем истины, текущем не медленно и не быстро, не бессмысленно, но и без всякой цели, в потоке, затопляющем все" (гл. III).

Содержание персонифицированного образа времени-лица в спрессованном виде представлено в одной фразе. Первая часть предло-

жения, воспринимаемая как утвердительное высказывание, контрастирует со второй, включающей отрицательные глагольные формы (не знаящем, не ведающем). В утвердительной части фразы сконцентрированы лексемы семантической группы "время" и слова, обозначающие такие реалии, речевое воплощение которых мы относим к темпоральным указателям ("Ничего, кроме событий, фактов, имен, названий...").

Контрастирующая с этой частью предложения вторая, которая имеет отрицательные глагольные формы, включает слова, входящие в семантическую группу "эмоции", или ассоциирующиеся с этой группой выражения. Прием градации, которому подчинена организация целой фразы, усиливает контраст двух названных частей.

В дальнейшем воплощении персонифицированного образа времени-лица названный контраст не только усиливается, но перерастает в своеобразную несовместимость двух смыслов "абстрактное понятие времени" - "человеческие эмоции". Однако персонифицированный образ времени-лица включает в себя оба эти смысла. Чтобы воплотить их, Ю. Трифонов прибегает к выразительному приему. Абстрактное представление о времени в дальнейшем получает текстовое воплощение в изложении от лица Клио-72; всплески эмоций по поводу событий, страстные размышления, мучительные поиски истины находят выражение в потоке рассуждений героев, к моменту изложения обычно уже ушедших из жизни, - в тех фрагментах, где звучат "забытые голоса". Синтез смыслов, воплощенных в первых и вторых фрагментах, составляет содержание персонифицированного образа времени-лица.

Фрагменты, репрезентующие изложение Клио-72, имеют признаки деловой речи, что выполняет изобразительную функцию: поток, "лишенный страсти". "Бесстрастность" потока времени изображается и еще одним речевым приемом. О различных событиях Клио повествует в одинаково холодном тоне, что передается сплошным текстом, без членения его на абзацы (см. гл. I).

Фрагменты с деловой окраской, в которых путем прямой номинации лишь называется череда событий с их точной хронологической отнесенностью ("10 марта на Невском арестовали Перовскую: ее узнала в лицо хозяйка мелочной лавки, где Перовская покупала провизию. Через четыре дня были арестованы члены наблюдательного отряда Аркадий Тырков и Елизавета Оловенникова. 17 марта схва-

чей Кибальчич" - гл. XI) иногда включают развернутые метафоры, в которых слова могут приобретать контекстуальную многозначность: "Громадная российская льдина не раскололась, не треснула и даже не дрогнула. Впрочем, что-то сдвинулось в ледяной толще, в глубине, но и обнаружилось это десятилетия спустя. А в ту весну лишь несколько недель страха: вот все неприятное, что испытала петербургская власть" (гл. XI). Слово весна здесь имеет двойной смысл: оно употребляется для называния реального времени года, когда произошло покушение на царя, и, кроме того, в соотношении с выражением "российская льдина", "ледяная толща" получает метафорическое значение: начало того процесса, результаты которого "обнаружились десятилетия спустя".

Несмотря на поставленную художественную задачу изобразить поток времени, "лишенный страсти", Ю. Трифонов в отрывках с изложением от лица Клио не может избежать ярких экспрессивных выражений, вызывающих у читателя сильные и вполне определенные эмоции: "От страха смерти он превратился в пожирателя жизни: он глотал дни, годы, десятилетия, поедал их вместе с костями, высасывал сок, пожирал все, что попадало в эту пьяную похлебку, ради которой колотилось его сердце, сжимались гальцы и даже теперь, на краю могилы, вдруг сверкали - под фотографическими вспышками - пустые, нечеловеческие глаза" (гл. VIII) - речь идет об Иване Окладском.

Речь идет о людях, совершивших нравственный подвиг: "В архиве ЦГАОР на Большой Пироговской находятся две толстые папки « Дела по обвинению доцента Харьковского университета И. С. Сыцянка и других », где на пожелтевших и никому уже в мире не нужных клочках бумаги рассказана вся эта история харьковских полузаговорщиков, полутеррористов, полустойких и полуслабых бойцов за лучший мир, начавшаяся 27 ноября 1879 года в четвертом часу пополудни обыском в недостроенном доме Сыцянка" (гл. IV).

Итак, лишь только объектом изложения Клио оказываются судьбы людей, муза истории часто теряет беспристрастность, ее речь становится экспрессивной. Экспрессивность изложения перерастает в доминанту во второй структурной части персонифицированного образа времени-лица - в пределах фрагментов, где звучат "забытые голоса".

В главках, воплощающих "забытые голоса", изложение ведется от лица героев. Однако специфика содержания фрагментов состоит в том, что мысли, суждения героев имеют отвлеченный, обобщенный, а иногда и дидактический характер, устами героев словно гаворит само время. Подобные высказывания могут возникнуть лишь в том случае, если автор их удален от оцениваемых событий на значительную временную дистанцию, часто превышающую пределы жизни человека: "И знаете, к какому выводу я пришел? Да, человек меняется, и порою непоправимо, но - после смерти. Посему: не будем увеличивать непоправимость" ("Голос издалека: Семенюта П. П.").

Отвлеченность высказываний свойственна всем героям, которым принадлежат "забытые голоса", независимо от уровня образования и жизненного опыта. Сознание таких героев словно обогащено опытом всех последующих поколений: "Перовская глядела своими маленькими синими глазками с такой ненавистью, что я изумлялся: почему я не смущен, почему голос мой не дрожит? Да потому что все из меня вытряхнулось. А то наружное, что осталось, не обладало способностью ни дрожать, ни смущаться" ("Голос Рысакова Н. И."). Несмотря на разговорные элементы в лексике и синтаксисе фрагмента, выделенные фразы содержат сложную отвлеченную мысль, едва ли доступную сознанию девятнадцатидетнего человека среднего уровня развития (сведения об этом содержатся в том же фрагменте).

Хотя подобные фрагменты изобилуют высказываниями отвлеченного характера, речевое воплощение таких эпизодов контрастирует с речевой тканью фрагментов, изложенных от лица Клио. Речевой контраст создает стилистическая окраска эпизодов: фрагменты, в которых звучат "забытые голоса", ориентированы на разговорную речь и экспрессию, создаваемую разговорной лексикой и синтаксисом; организация фрагментов воплощающих образ Клио, ориентирована на книжную речь, экспрессия создается, как правило, высокими книжными средствами.

Таким образом, время в романе "Нетерпение" - это не только ~~эпизод~~, но только "поток событий, фактов, имен, названий", но и ~~поток~~ человеческих эмоций, которые вместе с событиями, фактами, ~~названиями~~ ~~связываются~~ ~~связываются~~ в сложный, многоплановый и многоликий образ персонализированного времени-лица. Оба типа фрагментов, во-

площающих этот образ, дублируют или дополняют содержание основного изложения. При этом дублирование осуществляется на более отвлеченном уровне, чем основное изложение. В пределах фрагментов, воплощающих образ времени-лица, доминирует обобщающая и информативно-экспрессивная функции; в основном же изложении доминирует изобразительно-выразительная функция.

Итак, авторская интерпретация времени проявляется в создании двух текстовых категорий - изображаемого художественного времени и образа времени. На композиционно-синтаксическом уровне текста средством создания изображаемого времени являются три речевых плана - основной, ретроспективный и проспективный. На лексическом уровне и - иногда - на композиционно-синтаксическом средством воспроизведения времени являются темпоральные указатели. В сознании читателя возникает представление изображаемого времени. Способы создания образа времени находим как на лексическом (метонимия, метафора), так и на композиционно-синтаксическом уровнях (развернутая метафора, персонификация).

При воплощении художественного времени и образа времени отчетливо проявляются особенности образа автора (В. В. Виноградов). Чтобы убедиться в этом, достаточно проследить смену положительной и отрицательной окраски текста в зависимости от содержания изображаемого времени, проанализировать особенности обобщения исторического времени или содержательные особенности образа времени.

Институт русской филологии
Кафедра русского языка
Лодзинский университет

Inna Czernuchina

REALIZACJA JĘZYKOWA CZASU ARTYSTYCZNEGO
(na materiale rosyjskiej prozy radzieckiej)

Artykuł omawia językowe sposoby uzewewnętrznienia pojęcia czasu w wybranych utworach rosyjskiej prozy radzieckiej. Okazuje się, że autorska interpretacja czasu znajduje swój wyraz poprzez kreowanie dwóch kategorii tekstowych.

wych: przedstawianego czasu artystycznego i obrazu epoki. Realizacja czasu artystycznego na płaszczyźnie kompozycyjno-składniowej następuje w trzech planach językowych: równoległym, retrospekcji i prospektywnym. W tym samym celu na płaszczyźnie leksykalnej stosowane są odpowiednie wyznaczniki temporalne.

Sposoby kreowania czasu epoki przejawiają się na płaszczyźnie leksykalnej (metonimia, metafora), a także na płaszczyźnie kompozycyjno-składniowej (metafora rozbudowana, personifikacja).