



Примечания

- ¹ Володина М.Н. СМИ как форма «общественного диалога» // Язык современной публицистики: Сб. статей / Сост. Г.Я. Солганик. М., 2005.
- ² Водяха А.А. К вопросу об эмоциональной рамке высказывания // Язык и эмоции: Сб. науч. тр. Волгоград, 1995.

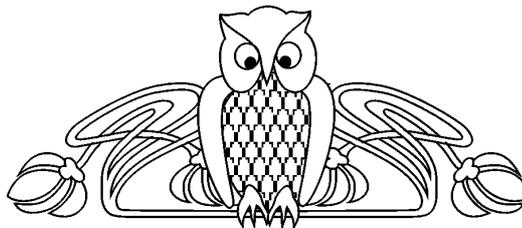
- ³ Меликян В.Ю. Словарь: эмоционально-экспрессивные обороты живой речи. М., 2001. С. 11–12.
- ⁴ Ларина Т.В. Выражение эмоций в английской и русской коммуникативных культурах // Язык и эмоции: личные смыслы и доминанты в речевой деятельности: Сб. науч. трудов. Волгоград, 2004. С. 36.
- ⁵ Там же. С. 37.
- ⁶ Изард К. Эмоции человека. М., 1980. С. 80.

УДК 82.0

МОДУЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ И ДЕЙТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

О.Ю. Авдевнина

Педагогический институт Саратовского государственного университета
кафедра русского языка и методики его преподавания
E-mail: rosauzb@mail.ru



В данной статье предпринята попытка сопоставления модульной структуры художественного познания с морфологическими характеристиками текста, их интерпретации в аспекте анализа принципов стилообразования. В качестве грамматически выраженного конструктивного параметра текста автор рассматривает категорию дейксиса в ее языковом и художественном выражении. Элементы иерархически организованного дейктического поля могут дать инструмент для реконструкции смысловой структуры текста, что и демонстрируется на примере интерпретации романа В. Набокова «Дар».

Ключевые слова: грамматика, художественный текст, дейксис, нарративная структура, модули познания, интерпретация, Набоков.

Modules of Aesthetic Cognition and Deictic Field of Text

O.Yu. Avdevnina

The article attempts a comparison between the modular structure of aesthetic cognition and text's morphological characteristics, their interpretation in the aspect of style formation. The constructive parameter of text expressed in grammar is taken to be the category of deixis, expressed linguistically and aesthetically. Elements of hierarchically organized deictic field can serve as tools in reconstruction of text's meaning, as demonstrated by interpretation of «The Gift» by V. Nabokov.

Key words: aesthetic cognition, vectors of perception, deixis, pronouns, vagueness / uncertainty / indefiniteness, Nabokov.

Субъектно-объектная структура художественного познания

Поиск системообразующих факторов индивидуального стиля писателя, влияющих не только на организацию эстетической целостности произведения, но и на актуализацию языковой, в частности, грамматической семантики, подводит к необходимости изучать или хотя бы учитывать те категории, которые непосредственно с языком не связаны. Такой категорией является художе-

ственное познание, которое понимается нами достаточно традиционно – как эстетически, ценностно и коммуникативно ориентированный процесс освоения действительности. В этом значении может использоваться и понятие «художественное восприятие», которое подчеркивает непреднамеренность и психологическую обусловленность данного процесса. Однако существует традиция употребления понятия «художественное восприятие» в значении конечного этапа художественной коммуникации – в значении рецепции, понимания и интерпретации искусства¹. Формами, выявляющими механизм восприятия в последнем значении, считаются 1) собственно восприятие (расшифровка знаковой системы и понимание смысла текста) и 2) реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробужденных в душе реципиента)².

Именно в аспекте художественной коммуникации рассматривает феномен художественного восприятия Е.А. Елина³. Выделенные ею типы восприятия произведения искусства (наивный, искусствоведческий, философский и поэтический) достаточно четко соотносятся с формами, выделенными Ю.Б. Боровым (собственно восприятием и реакцией на восприятие) и вполне могут считаться этапами и/или уровнями художественной рецепции. Мы предполагаем, что такую же структуру имеет и творческая рецепция – художественное познание, тем более что «психология художественного восприятия (рецепции) зеркальна по отношению к психологии художественного творчества»⁴. И тот и другой процесс, во-первых, определяется поступательным движением от «окружения» к «кругозору»⁵, от бытийного к рефлексивному уровню сознания⁶ и, во-вторых, строится по модели «субъект (познания, восприятия) – объект», объектом же может быть и действительность, и произведение искусства. Поэтому само обозначение художественного освоения действительности в процессе



творчества (восприятие или познание) для нас не принципиально.

Оба названных параметра художественного познания (во-первых и во-вторых) предполагают дейктическую организацию элементов текста, так как именно дейктические элементы обнаруживают говорящего субъекта, составляют «мир говорящего», выявляют те объективные и субъективные связи между высказыванием и процессом его порождения (речевой ситуацией), которые устанавливает сам говорящий⁷. Художественный повествовательный текст может рассматриваться как неканоническая речевая ситуация с нарративным режимом функционирования эгоцентрических элементов. Такое основание для реконструкции текстового дейксиса было установлено в теории эгоцентричности языка и речевого субъекта как наблюдателя Е.В. Падучевой⁸.

Субъектно-объектная направленность процесса художественного познания определяется таким его имманентным свойством, как антропоцентричность, которая становится и свойством художественного текста. Все элементы организуются вокруг и согласно познающему субъекту. Дейктичность, таким образом, приобретает статус стилового кода, грамматически выраженной константы текста.

Необходимо поставить вопрос о формах, объеме и степени выраженности в тексте самого познающего субъекта. Не касаясь в данной статье теории точки зрения, которая составляет одну из проблем нарратологии, мы исходим из того, что, согласно механизму «вживания в другого», художник приписывает повествователю или герою те приоритеты в восприятии и познании, которые свойственны ему самому. Фигура нарратора как посредника между героем и автором – это моделируемая рецепция, познающий субъект, психологически близкий самому автору. Именно поэтому мы можем вести речь о стилоформирующем значении такой категории, как индивидуализированное художественное познание.

Поступательность развития художественного познания заключается в изменении характера объекта. **Первый вектор процесса** может быть определен как «вижу» – направленность восприятия от субъекта (писатель, рассказчик, созерцатель, нарратор) к объекту (мир, действительность). В терминах художественной коммуникации это «бытийное», «образное», «наивное» восприятие⁹. Ему соответствует **пространственно-визуальный модуль** творческого познания действительности. В тексте он выражается актуализацией описания, номинативных предложений, форм винительного падежа в объектном значении, глаголов со значением зрительного восприятия и т.п.: 1. «Он раскрывал глаза и опять видел сад, газон с маргаритками, свежесполитый гравий, девочку, самое с собой играющую в классы, младенца в коляске, состоявшего из двух глаз и розовой трещотки, путешествие *слепнувшего*, дышащего, лучащегося

диска сквозь облако ...» (с. 55)¹⁰; 2. «Елизавета Павловна как всегда будто *искала* чего-то, быстро *обводя мир летучим взглядом* переливчатых глаз. Немецкий праздничек выдался дождливым <...>, кое-где на углах рекламный рождественский дед в красном зипуне раздавал объявления. В витринах универсального магазина какой-то мерзавец придумал *выставить* истуканы лыжников, на бертолетовом снегу, под Вифлеемской звездой. Как-то *видели* скромное коммунистическое шествие, – по слякоти, с мокрыми флагами <...>. Отправились *посмотреть* на дом, на квартиру, где втроем два года прожили, но швейцар уже был другой, прежний хозяин умер, в *знакомых* окнах были *чужие* занавески, и как-то *ничего нельзя было сердцем узнать* <...>» (с. 81). Зрительное восприятие характеризуется расчлененностью описания, случайностью подбора и бессвязностью его элементов, а также статичностью самого восприятия. Оба фрагмента содержат глаголы со значением восприятия глазами и глаголы, имплицитующие эту семантику, например, *слепнувшего диска* (солнца, исчезающего из поля зрения), *выставить в витринах* (напоказ, на обозрение), большое количество существительных в форме винительного падежа способствует языковой манифестации расчлененности объектов восприятия. Фрагмент 2 намечает и вектор восприятия: от «видеть» к «знать» и «чувствовать» – не реализующийся в изображенной ситуации (*ничего нельзя было сердцем узнать, в знакомых окнах – чужие занавески*).

Второй (психологический) модуль художественного познания (как некая постоянная его характеристика) определяется вектором: субъект познания («Я» повествователя, нарратора и т.п., автобиографическое «Я») → объект (то же «Я», «мои» мысли, чувства, «моя» рефлексия по поводу увиденного). Такая транспозиция объекта универсальна для языка и речи. В грамматике она проявляется, например, в возникновении разных типов залоговой ситуации (в собственнo-возвратном залоге субъект действия является и его объектом: *я умываюсь – умываю себя*). Этот же поворот восприятия обуславливает и различия нарративных модусов, логико-функциональных типов дискурса (описания, повествования, рассуждения): объектами описания предстает элементы объективного мира, трансгредивные самосознанию субъекта¹¹, основой повествования и рассуждения становится рефлексия (логическая и/или эмоциональная) по поводу увиденного, процесс осмысления или переживания увиденного. Это поворот от «видеть» к «знать» и «понимать». Само появление в тексте глагола *знать* может служить сигналом смены направления рецепции и нарративного модуса: 3. «Когда он поселился у Щеголевых и *увидел* ее первый раз, у него *было ощущение*, что он уже многое *знает* о ней, что и имя ее ему давно *знакомо*, и кое-какие очертания ее жизни, но до разговора с ней он не мог себе *уяснить*, откуда и как он это *знает*. Сначала он



видал ее только за обедом и осторожно *наблюдал* за ней, *изучая* каждое ее движение. Она едва говорила с ним, хотя по некоторым признакам – не столько по зрачкам, сколько по отливу глаз, как бы направленному в его сторону, – он *знал*, что она *замечает* каждый его *взгляд*» (с. 159). Соотношение единиц, обозначающих разные направления восприятия (с одной стороны, *видеть*, с другой стороны – *знать*, *изучать*, *уяснять* и переходные случаи – *наблюдать*, *замечать*), является одним из способов психологизации повествования, который моделирует интериоризацию внутреннего мира героя. Это движение художественной мысли от внешнего (объективного) к внутреннему (субъективному), от наблюдаемого (событийного) к ненаблюдаемому (психологическому)¹², тот поворот восприятия, о котором шла речь выше. Особую роль в кодировании этого процесса играет форма дательного падежа, выполняющая здесь дейктическую функцию – функцию указания на рационального наблюдателя (*по некоторым признакам – не столько по зрачкам, сколько по отливу глаз*), совмещающего персонажную точку зрения с точкой зрения автора¹³. Это совмещение делает расплывчатым и неопределенным самого наблюдателя – субъекта восприятия, что вполне соответствует законам референции: «Язык категоризирует и делит все виды событий на два когнитивных типа: наблюдаемые события и известные события. Референция к наблюдаемому событию имплицитно подразумевает наличие в данной ситуации распознаваемого источника информации об этом событии, т.е. указание на наблюдателя, в то время как референция к известному событию не сопровождается таким указанием»¹⁴.

Фрагменты 2, 3 (и многие другие примеры) дают основание предположить, что со сменой субъектно-объектного плана и направления рецепции возрастает актуальность семантики неопределенности. Это возрастание выражается и в активности неопределенных местоимений (*чего-то, кое-где, какой-то, как-то, кое-какие, некоторые* – 1, 2, 3), и в других элементах смысла: в лексической семантике (*чужие*, т.е. незнакомые), косвенных вопросах (3), отрицательных частицах (*не мог уяснить*) и т.п. Смена модуля художественного познания, таким образом, – это поворот от «видеть» не столько к «знать», сколько к «не знать», «не понимать», но пытаться понять, вспомнить, прояснить для себя. Сами эти мыслительные и эмоциональные усилия и определяют характер и динамику художественного познания. Аспект «не знать» и «не понимать» означает той плоскостью художественного восприятия, которая формирует одну из координат текстового дейксиса – поле неопределенности, являющегося уровнем и текста, и произведения как эстетического целого.

Значение неопределенности относится к дейктической семантике не потому, что это один из видов местоименного значения, а потому, что определенность и неопределенность устанавлива-

ется с точки зрения говорящего субъекта или его заместителя – наблюдателя. Значение неопределенности – это средство субъективации повествования, если под субъективацией понимать обнаружение в тексте познающего субъекта.

Дейксис и ретроспекция

Актуализация дейктических элементов зависит от нарративной структуры текста, которая в свою очередь определяется теми же модулями познания, о которых шла речь выше. Первый модуль соотносится пространственно-временной координатой повествователя-наблюдателя, второй оформляет психологический дейксис – маркирует такие категории, как рефлексия, воображение, воспоминание. Дейктическая система становится особенно сложной и многослойной в нарративных моделях с выраженным наблюдателем, например, в повествовании от первого лица. Для того чтобы субъект стал объектом собственной рефлексии, увидел себя со стороны, он мысленно должен отдалиться от себя в пространственно-временном плане. Это возможно только в памяти о событиях своей жизни. Моделируя работу памяти, процессы воспоминания, писатели часто обращаются к таким повествовательным формам, которые базируются на субъективно выраженном восприятии, используют «я» повествователя. Схемы построения повествования могут быть разными. Интересной нам представляется нарративная модель, в которой наблюдатель-повествователь ощущает себя в двух пространственно-временных плоскостях: реальной и воображаемой, виртуальной, воображение в таких моделях обращено в прошлое жизни героя. Прошлое – это не минувшая реальность, а ирреальность, психологическая реальность. Таким построением отличаются многие произведения В.В. Набокова (романы «Машенька», «Дар», «Другие берега», некоторые рассказы). Воспоминания о детстве, юности, первой любви – одно из традиционных для русской литературы направлений развития темы Родины, России. Мы рассмотрим особенности организации художественного дейксиса в романе «Дар», в котором автор не просто следует этой традиции, а осложняет ее тем, что моделирует работу памяти и показывает, что по этой же модели работает и творческое сознание. Ностальгические мотивы перерастают в размышления о психологической природе и нравственных основах самого процесса творчества.

Анализ произведений, для которых актуальна психологическая равноценность реальности и памяти, а также разных пространственно-временных планов, приводит нас к необходимости дополнить типологическую характеристику художественного познания еще одним подходом – аспектом темпоральной позиции познающего субъекта, осознания себя в пространстве и времени. В этом смысле можно вести речь о ретроспективном типе



мировосприятия писателя, который некоторые исследователи считают особой психологической характеристикой языковой личности, одним из темпоральных ее типов, которому противопоставлены синхронный и проспективный ее типы¹⁵. Однако это неравновесные типы. М.М. Бахтин считает, что ретроспекция вообще единственный способ архитектурного оформления художественного видения, единственно возможная форма его эстетической завершенности, потому что «переживание должно отойти в абсолютное смысловое прошлое со всем тем контекстом, в который оно было неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось. Только при этом условии переживание стремления может приобрести некую протяженность, почти наглядно созерцаемую содержательность»¹⁶. Такое же значение придает ретроспекции и Г.Д. Гачев, который говорит о том, что память о прошлом – это мировоззренческое содержание эпических форм: эпос есть «око, обращенное в прошлое»¹⁷, синоним самому воображению, представлению – «бытие п р е д с т а л о п р е д (выделено Г.Д. Гачевым. – О.А.) – значит, родилось то, что отлично от жизни, бытия, – сознание»¹⁸.

При ретроспективном мировосприятии взгляд писателя не просто обращен в прошлое, но прошлое психологизировано в тех же формах, что и настоящее. Оно не анализируется и не оценивается, а воспринимается по первому модулю – модулю «видеть». Прошлое и реальное настоящее – два мира, сосуществующих в сознании человека: один вовне человека (настоящее), другой – внутри, в чувствах, в представлении (прошлое)¹⁹: 4. «Был я, доложу вам, слаб, капризен и прозрачен, как хрустальное яйцо. Мать поехала мне покупать ... что – я не знал <...> Лежа неподвижно и даже не жмурясь, я мысленно вижу, как моя мать, в шеншилах и вуали с мушками, садится в сани <...> Улица за улицей развертывается без всякого моего усилия <...> Моя мать быстро идет к магазину, название и выставку которого я не успеваю рассмотреть, так как в это мгновение проходит и окликает ее (но она уже скрылась) мой дядя, а ее брат, и на протяжении нескольких шагов я невольно *сопутствую* ему, стараясь *вглядеться* в лицо господина, с которым он удаляясь беседует» (с. 21–22). Характерен для воспоминания, усиленного воображением, взгляд на себя со стороны: в данном примере это описательное сравнение (*я был ...прозрачен, как хрустальное яйцо*). Воображение и воспоминание для Набокова имеет визуальную основу (отсюда метафора воспоминаний – «веер цветных открыток» – так же, как и словесное творчество: писатель – наблюдатель, соглядатай. Отсюда значимость воспоминаний о детстве, которое дало первый опыт соглядатайства. Писательство начинается с потребности вспомнить и запечатлеть воспоминания.

Нарративную модель романа «Дар» отличает также смена позиций «я – ты – он» наррации,

чаще всего – «я – он», что напрямую связано с особенностями дейктической системы произведения. Главный герой романа поэт Федор Константинович Годунов-Чердынцев выполняет в наррации роль то субъекта, то объекта. «Он» в смысловой структуре текста становится тождественным «я», хотя структура осложняется появлением «я» и других повествователей. Несомненна рекурсивность нарративной модели романа: одно восприятие вложено в восприятие другого субъекта. Воображение (в данном случае воспоминание) так же многосубъектно, как и сам человеческий мир.

Смена ракурсов наблюдения часто никак не выражается сюжетными средствами. Главными манифестантами этих процессов становятся личные и некоторые указательные местоимения. Именно дискурсивное взаимодействие *он* и *я* с одним и тем же антецедентом позволяет моделировать в повествовании рекурсивность речевой ситуации (речь-воображение, речь-мысль, воспоминание-воображение) и двунаправленность наррации (два основных модуля восприятия): 5. «Род магазина, в который *он* вошел, достаточно определялся тем, что в углу стоял столик с телефоном. <...> Тех русского окончания папирос, которые *он* предпочтительно курил, тут не держали, и *он* бы ушел без всего, не окажись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь *я* буду добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый *мне* <...> (с. 7). 6. В *то* шестнадцатое лето *его* жизни *он* впервые взялся за писание стихов серьезно; до *того*, кроме энтомологических частушек, ничего и не было <...>. В доме пописывали все <...> Наконец был и один настоящий поэт, двоюродный брат матери, князь Волховской, издавший толстый, дорогой <...> том томных стихотворений «Зори и Звезды» <...> *Я* ничего не помню из этих пьесок, кроме часто повторяющегося слова «экстаз», которое уже *тогда для меня* звучало как старая посуда: «экс-таз»» (с. 132–133). Смена местоимения обычно осуществляется в направлении *он* к *я*, которая может интерпретироваться как динамика нарративных модусов: движение от внешней событийности к внутренним впечатлениям, ассоциациям, внутренней рефлексии на события. Образ нарратора (посредника между автором и персонажем) размыт: с одной стороны, создается иллюзия, что Годунов-Чердынцев воспринимает свою жизнь как повествование, смотрит на себя как на литературного героя и обозначает себя *он*, с другой стороны – появление в повествовании *я* может быть расценено как введение авторского голоса и сигнал автобиографичности романа.

Элементом дейктической системы становится также противопоставление временных форм глагола (выше было сказано о важности темпоральной перспективы в организации дейксиса): в примере 5 сигналом поворота восприятия ста-



новится не только смена местоимения с *он* на *я*, но и изменение формы глагола с прошедшего на будущее (*вошел, стоял* и т.п. – *буду добираться*). Рассмотренные в аспекте модулей познания, прошедшее и будущее грамматические времена, как и прошлый и будущий временные планы, обнаруживают разную степень психологизации и субъективации. Выше она у форм будущего времени, ниже – у форм прошедшего (не случайно у глаголов прошедшего времени нет значения лица – дейктической семантики первого порядка – а только значения рода).

Помимо сложностей в идентификации повествователя (*он – я*), пример 6 содержит также указательное местоимение, использованное в условиях формирования некоей смысловой избыточности. Так, местоимение *то* как указание на удаленность во времени и пространстве предполагает противопоставление семантике *это*, но в случае *то шестнадцатое лето* такое противопоставление невозможно. Местоимение *то* приобретает значение ‘давнее, значительно удаленное во времени’ и по темпоральной семантической семе соотносится с местоимениями *до того, тогда* (пример 6); все выражение *то шестнадцатое лето* является антецедентом данных местоимений. Налицо гиперсемантизация указательности (*то*) с совмещением временного и психологического ракурсов ретроспекции. Такое употребление вполне традиционно для сказовой формы повествования.

Художественная актуализация местоименных слов

Периферией дейктического поля произведения можно считать, на наш взгляд, такое функционирование местоименной лексики, которое напрямую не связано ни с модулями художественного познания, ни с нарративной структурой текста, хотя анализ системности ее использования в произведении все же обнаруживает эту связь.

Традиционным направлением художественной актуализации местоимений является их дерефлексивизация, которая заключается в замене *свой* на местоимение третьего лица (*его жизни* – пример 6) и «объясняется неполной эмпатией говорящего с субъектом, т.е. социальной, психологической, оценочной или еще какой-то отчужденностью от субъекта»²⁰. Иначе говоря, именно это *его* вводит еще одного субъекта повествования – автора, который словно стремится то подчеркнуть автобиографичность воспоминаний, то отстраниться, обособиться от них и от своего героя.

Субъектную многоплановость придает повествованию и совмещение местоимений второго и третьего лица, которое не меняет ролей в ситуации речи: 7. «Хозяйка пришла звать *его* к телефону, и *он*, вежливо сутулясь, последовал за ней в столовую. “Во-первых, – сказал Александр Яковлевич, почему это, милостивый государь, у

вас в пансионе так неохотно сообщают *ваш* новый номер? Выехали, небось, с треском? А во-вторых, хочу *вас* поздравить... Как – *вы* еще не знаете? Честное слово?” (“*Он* еще не знает”, – обратился Александр Яковлевич *другой* стороной голоса к *кому-то* вне телефона)» (с. 9). Художественная маркированность данного употребления местоимений заключается, на наш взгляд, в том, что один и тот же антецедент обозначается тремя разными способами: местоимением *он* в авторской речи, что вполне соответствует его анафорической позиции в повествовательном тексте, местоимением *вы* и равным ему местоимением *он* в речи героя («*Он* еще не знает»). Первое *он* маркирует восприятие нарратора-автора, *вы* и последнее *он* – восприятие персонажа. Следовательно, местоимение *он*, употребленное в разных повествовательных позициях, но в одном контексте, не равно самому себе и осложняет нарративную структуру, формирует подобие последовательной включенности ракурсов восприятия: автор – герой-повествователь – второстепенный персонаж (говорящий по телефону). Эта осложненность подчеркивается другими местоимениями, использованными в данном контексте: *другой* (*стороной голоса*) и *к кому-то*. Первое придает синкретизм образу (звуковому образу голоса приписывается пространственный признак), второе выводит за пределы восприятия некий план вне описанной ситуации: *вне телефона*. Это невидимый план повествования, отсюда возникает необходимость в использовании неопределенного местоимения (*к кому-то*). Мы снова получаем подтверждение тому, что семантике неопределенности в романе «Дар» принадлежит особая роль, едва ли не стержневая в дейктической системе произведения.

Одним из способов художественной актуализации местоименной лексики является ее употребление в генерализующей функции – функции, близкой к артиклю. Такую функцию ученые отмечают прежде всего у притяжательных и указательных местоимений. И.И. Ревзин пишет о характерной для поэтического языка и для разговорной речи генерализации местоимения *этот*: «Для носителя русского языка генерализующее *этот* всегда экспрессивно»²¹. Е.В. Падучева говорит об артиклетиподобных элементах в составе именной группы, о «размытости анафорических возможностей местоимения *это*»²². Наш анализ процесса генерализации местоимений в художественной прозе показал активность функционирования притяжательных местоимений в генерализующей функции в прозе А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. В романе «Дар» мы находим множество примеров употребления притяжательных местоимений в генерализующей функции: 8. «*Его* пасмурность, прерываемая резким крикливым весельем, свойственным безъюрным людям; *его* сентиментально-умственные увлечения; *его* чистота <...>; *его* ощущение Германии; *его* безвкусные тревоги <...>; наконец, *его* стихи...



словом все то, что для его матери было преисполнено очарования, мне лишь претило» (с. 35); 9. «Мне хотелось бы с такой же относительной вечностью удержать то, что быть может я всего более любил в нем: *его* живую мужественность, непреклонность и независимость *его*, холод и жар *его* личности, власть над всем, за что он ни брался» (с. 101–102); 10. «Он был наделен ровным характером, выдержкой, сильной волей, ярким юмором; когда же он сердился, *гнев его* был как внезапно ударивший мороз» (с. 103). Генерализация семантики местоимений в приведенных контекстах заключается в том, что употребление притяжательного местоимения *его* в значении 'характерный для него, присущий ему' в именных группах и в цепочках однородных членов в смысловом плане избыточно. Функция этого местоимения в данных контекстах – в крайней степени субъективации повествования: этим *его* говорящий подчеркивает свою отдельность от того, о ком он говорит, свою несхожесть с ним.

Несомненна роль местоимения и в маркировании логико-функционального типа речи или нарративного модуса – перехода от событийности к рассуждению – в данном случае (примеры 8–10) рефлексии по поводу личности того или иного человека, о котором рассказывает повествователь. Это рефлексия по линии «я и он», «что значил он для меня». Не случайно в приведенных примерах использованы безличные конструкции с пассивным субъектом *мне* (9, 10): *мне лишь претило...*, *мне хотелось бы...* и страдательные конструкции со скрытым, но восстанавливаемым субъектом: *гнев его был как внезапно ударивший мороз* (для окружающих, прежде всего для меня – говорящего). Субъективация повествования, выраженная посредством употребления притяжательного местоимения в генерализующей функции, оказывается и субъективизацией повествования: не просто вводится субъект восприятия событий, но и декларируется субъективность этого восприятия.

Одним из приемов художественного маркирования местоимения является языковая игра по линии нарушения принципа кореферентности. «Если кореферентность понимается как отношение на множестве языковых выражений, то нарушение принципа кореферентности обнаруживается, когда анафорическая отсылка осуществляется к «пустому» или «туманному» антецеденту <...>»²³.

Этот прием активно используется в романе «Дар» и подчинен, на наш взгляд, формированию дейксиса неопределенности, значимого для интерпретации данного произведения. 11. «Я с *ней* познакомился в июне 1916 года. *Ей* было года двадцать три. *Ее* муж, приходившийся нам дальним родственником, был на фронте <...> Во всей *ее* повадке было *что-то* милое до слез, *неопределимое* тогда <...> *Она* была неумна, малообразованна, банальна, то есть полной *твоей*

противоположностью...нет, нет, я вовсе не хочу сказать, что *ее* любил больше *тебя*» (с. 134). Ни *она*, ни *ты*, упомянутые в данном примере, не даны в предтексте: не названы имена, роль и место этих женщин в жизни героя и т.п. Можно только предположить, что *она* – это первая любовь героя, воспоминания о которой сливаются в памяти с воспоминаниями о детстве, о родине. В таком прочтении самого события первой любви не важны имена и даже сам объект любви, а важен первый опыт высокого чувства, собственные ощущения героя, психологической доминантой в которых становится неопределенность (*что-то, неопределимое*): рефлексия важнее объекта рефлексии.

Та женщина, которая обозначена *ты*, прояснится в дальнейшем повествовании – это Зина Мерц, возлюбленная Годунова-Чердынцева. Но указание на нее дано раньше появления самой героини, которое, как мы знаем, обставлено в романе тайными знаками судьбы, подано как хитроумные старания самого рока соединить людей. Антецедент, таким образом, дается в посттексте по отношению к дейктическому средству. Более того, «туманность антецедента» *ты* усилена тем, что он подан во втором лице, как адресат повествования, главный читатель книги о жизни Годунова-Чердынцева или слушатель его воспоминаний о детстве. В классическом повествовании адресатом является любой человек, который прочтет книгу. В данном же случае, оказывается, есть конкретный, определенный адресат, который не конкретизирован и не определен.

Как видим, нарушение принципа кореферентности может заключаться не только в отсутствии антецедента, но и в препозиции по отношению к нему самого местоимения. С помощью *она* и *ты* герой-нарратор намечает перспективу и повествования, и своей жизни, и своего душевного состояния: движение от прошлого к будущему. А будущее связано для него с представлением о счастье, которое субъективно уже потому, что оно – мечта; преодоление страдания прошлого имеет ценою счастье, *о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке)* (см. пример 12).

Дейксис неопределенности, на наш взгляд, уже не просто входит в структуру текста романа, но и формирует категории содержательного плана данного произведения: динамику повествования, тему, идею, образ героя, систему персонажей, позицию автора и т.п. – все то, что составляет интерпретационный потенциал романа. Неопределенность входит в круг значений местоименных слов прежде всего кванторной дейктичности и относится к субъективным типам указания²⁴, так как устанавливается с точки зрения говорящего. Неопределенность может проявляться в следующих типах значений: 'неизвестность говорящему', 'известность говорящему, но неизвестность слушающему', 'непонятность', 'неясность восприятия' (например, предмет за пределами видимого),



‘отдаленность в пространстве или времени’, ‘неразличимость’, ‘непонятность’, ‘невозможность понять или объяснить’, ‘странность’, ‘неважность для понимания’, ‘тайна’ и т.п. Все это разнообразию семантических оттенков неопределенности придает равновесие и системность, во-первых, двувекторность восприятия («видеть» и «знать») и, во-вторых, темпоральная динамика познания, в которой, как было показано выше, прошлое, настоящее и будущее повествования являются эстетически неравноценными.

В плоскости «видеть» неопределенность может означать ‘не видеть’, ‘плохо различать’, ‘видеть неясно’ и т.п., а в плоскости «знать» – ‘когда-то знать, но забыть’, ‘не понимать’, ‘не уметь объяснить’ и т.п.

В романе «Дар» мы отмечаем высокую концентрацию всех названных типов значения неопределенности, репрезентированной разными языковыми средствами, и в первую очередь – местоимениями.

Основной способ актуализации неопределенных местоимений – высокая их частотность и в тексте романа, и в отдельных контекстах, а также уточнение их семантики посредством употребления знаменательных слов со значением неопределенности: 12. «*Быть может, когда-нибудь*, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя *привидением* <...> я еще выйду с той станции, пешком пройду стезжкой вдоль шоссе с десятком верст до Лешина <...> Когда дойду до тех мест, где я вырос, и *увиджу то-то и то-то* – или же вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, *не увиджу ни того, ни этого* (но все-таки *кое-что*, бесконечно и непоколебимо верное мне, *разгляжу* <...>), то, после всех *этих волнений*, я испытаю *какую-то* удовлетворенность страдания – на перевале, *быть может*, к счастью, о котором *мне знать рано* (только и *знаю*, что оно будет с пером в руке)» (с. 24). 13. «Между домами виднелось незастроенное место, и там *что-то* скромно и *таинственно* цвело, а задние, сплошные, аспидно-черные стены *каких-то* других отвернувшихся домов в глубине были в *странных*, привлекательных и как будто ни от чего не зависевших белесых разводах, напоминавших *не то* каналы на Марсе, *не то что-то* очень далекое и *полузабытое*, вроде случайного выражения из *когда-то* слышанной сказки, или старые декорации для *каких-то* неведомых драм» (с. 146). В таких контекстах, предельно концентрирующих семантику неопределенности в местоимениях и знаменательных словах (*привидения, странный, таинственно* и т.п.), это значение могут приобретать и другие местоимения, например указательные (пример 12), определительные (13). Поле неопределенности организуется и по темпоральному показателю: это оппозиция «когда-то» (прошлое – 13) и «когда-нибудь» (будущее – 12) – противопоставление разных полюсов художественного познания: его источника (стимула) и цели. Как

видим, выраженные в категориях времени, эти полюса все же имеют не временную природу, а составляют иррациональный план, невыразимый и неопределимый.

Проекция дейксиса неопределенности на фабульно-сюжетную структуру романа помогает выработать стратегию смысловой интерпретации произведения. Так, тему России, ее прошлого формируют в романе «Дар» два центральных образа: образ отца Годунова-Чердынцева и образ Н.Г. Чернышевского. Оба являются знаковыми фигурами жизни героя: один в масштабе его воспоминаний о детстве, другой – в масштабе жизни России. Мысли о них возбуждают в герое стремление остановить ушедший образ прошлого, прояснить его, чтобы понять самому. Отец героя, горячо им любимый и потерянный в годы революции (символ потери отечества), безусловно, противопоставлен Н.Г. Чернышевскому – символу русской революционной мысли. У Годунова-Чердынцева не получается роман об отце, хотя он старательно собирает материал для этого романа. Но отец – тема невыразимая для героя. Зато роман о Чернышевском приводит писателя отнюдь не к мемориальной, патетической, а к пасквильной, обличающей форме повествования о легендарной исторической личности, хотя это форма первоначально и не мыслилась автором. Отец героя и Н.Г. Чернышевский противопоставлены в романе и по линии «определенность / неопределенность».

Концентрация семантики неопределенности относится к тем частям романа, которые повествуют о России, о детстве героя, о его отце – словом, о том, что любит герой. Характер отца, образ его жизни, сама таинственность его исчезновения – все составляет тайну, которую силится разгадать герой: 14. «Я подхожу к самому, *может быть*, главному. В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было *что-то*, трудно передаваемое словами, *дымка, тайна, загадочная недоговоренность* <...> Мне иногда *кажется* теперь, что, *как знать, может быть*, удаляясь в свои путешествия, он не столько *чего-то* искал, сколько бежал от *чего-то*, а затем, возвратившись, понимал, что *оно* все еще с ним <...> *Тайне* его я *не могу подыскать имени* <...> И *странно: может быть*, наш усадебный сторож <...>, именно он искренне и без всякого страха считавший, что мой отец, *знает кое-что такое, чего не знает никто*, был по-своему прав» (с. 104). Неопределенность восприятия, понимания человека другими людьми подается, таким образом, со знаком «плюс» (хотя своеобразно обыграна в образах Александра Яковлевича Чернышевского и его сына Яши). Неопределенность в реконструируемом мировосприятии писателя – это сомнение в возможностях рационального постижения жизни, человека, искусства – позиция, достаточно традиционная для русских писателей.



Доминантной чертой образа Н.Г. Чернышевского, напротив, становится определенность, ясность, и это главный его недостаток: 15. «Всегда испытывая влечение к *точному определению* отношений между предметами, он любил *планы, столбики цифр*, наглядное изображение вещей» (с. 196); «Мечтания молодого Чернышевского в отношении любви и дружбы не отличаются изысканностью – и чем больше он предается им, тем *яснее* вскрывается их порок, – их *рассудочность*; глупейшую из грез он мог согнуть в *логическую дугу*» (с. 199); «Как и слова, вещи имеют свои падежи, Чернышевский все видел в *именительном*» (с. 215); «...такого человека иррациональная новизна сердит пуще ветхого невежества» (с. 215). Та часть романа, которая содержит книгу Годунова-Чердынцева о Чернышевском, отличается концентрацией лексики со значением ясности, точности, т.е. определенности.

Эту рассудочность, желание рационалистически припечатать жизнь (и искусство – диссертация Чернышевского) В.В. Набоков не принимает не только в нем, но и вообще в русской мысли. Именно рационалистические идеалы и стали причиной великой катастрофы, в которой погибла старая Россия, исчез любимый отец героя и «лешинский рай» его детства. Определенность и неопределенность под этим углом художественной мысли возводятся в ранг нравственных категорий.

Почему же создание романа о Чернышевском герой воспринимает как выполнение нравственного долга перед пропавшим без вести, скорее всего, погибшим отцом? Не претендуя на полноту ответа на этот вопрос, мы можем предположить, что именно он (этот вопрос) выводит к теме творчества, которое понимается В. Набоковым в категориях психологии сознания. Художник стремится в процессе творчества к некоей ясности для себя, к завершенности осознания того, о чем он пишет. С книгой о Чернышевском Годунов-Чердынцев получает это удовлетворение ясностью. Функция искусства – ставить границы в осознании бытия. Неслучайно именно эта символика безграничности бытия и завершенности произведения искусства появляется в рифмованном финале романа: «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удалется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть ... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» (с. 330). Для творческого сознания Годунова-Чердынцева Чернышевский – это поставленная точка, отец – неопределимый «призрак бытия». Сознание неизбежности этого соотношения и придает процессу творчества нравственную и психологическую гармонию.

Таким образом, дейктические элементы текста, сконцентрированные и организованные

в романе вокруг и в пределах поля неопределенности, подчинены в этом произведении общим тенденциям построения смысловой структуры, а следовательно, и тенденциям индивидуализированного (набоковского) художественного познания. Анализ текстового дейксиса дает инструмент для интерпретации смысла произведения.

Возвращаясь к поставленному в начале статьи вопросу о поиске стилевых кодов, универсальных параметров текста, определяющих специфику разных уровней и текста, и произведения, приведем мнение И. Широнова: «Филологическая наука в течение последних ста лет с неизменным упорством возвращается к мысли о том, что многие достаточно расплывчатые и практически не верифицируемые литературоведческие категории (такие, как “жанр”, “художественный метод”, “художественный мир”, “художественность” и т.п.) должны быть описаны с помощью гораздо более простых лингвистических категорий, рассматриваемых как своего рода “семантические примитивы”»²⁵. К данным параметрам, на наш взгляд, могут быть отнесены те содержательные координаты текста, которые получают выражение в грамматических единицах и грамматической семантике, потому что именно эти виды языковых значений носят глубинный универсальный характер, что соответствует правилу универсальности параметра. Такими параметрами мы считаем глагольность и номинативность, оставшиеся за пределами темы данной статьи²⁶, а также дейксис, составляющий одну из важнейших вертикалей текста.

Примечания

- 1 См.: *Борев Ю.Б.* Эстетика. М., 2002. С. 437–447.
- 2 Там же. С. 442.
- 3 См.: *Елина Е.А.* Языковое выражение разных способов художественного восприятия // *Язык. – Сознание. – Культура. – Социум: Сб. докладов и сообщений междунар. науч. конф. памяти проф. И.Н. Горелова.* Саратов, 2008. С. 188–192.
- 4 *Борев Ю.Б.* Указ. соч. С. 443.
- 5 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 87–88.
- 6 *Стернин И.А.* Об образном и рефлексивном сознании // *Язык. – Сознание. – Культура. – Социум: Сб. докладов и сообщений междунар. науч. конф. памяти проф. И.Н. Горелова.* Саратов, 2008. С. 99–104.
- 7 См., напр.: *Алферов А.В.* Дейксис de dicto: функциональный класс интеракционных индексалов // *Филологические науки.* 2001. № 2. С. 85–93; *Крылов С.А.* О семантике местоименных слов и выражений // *Русские местоимения: семантика и грамматика.* Владимир, 1989. С. 5–12; *Падучева Е.В., Крылов С.А.* Дейксис: общетеоретические и прагматические аспекты // *Языковая деятельность в аспекте лингвистической прагматики.* М., 1984. С. 25–36.



- ⁸ См.: *Падучева Е.В.* Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Изв. АН. Сер. лит. и языка. 1993. Т. 52, № 3. С. 33–44.
- ⁹ См.: *Елина Е.А.* Указ. соч.; *Стернина И.А.* Указ. соч.
- ¹⁰ *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. Здесь и далее примеры приводятся по этому изданию.
- ¹¹ См.: *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 21.
- ¹² См.: *Золотова Г.А.* К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. Виноградские чтения XII–XIII. М., 1984. С. 162–173; *Кравченко А.В.* Глагольный вид и картина мира // Изв. АН. Сер. лит. и языка. 1995. Т. 54, № 1. С. 49–64.
- ¹³ Такая функция широко признавалась только за несобственно-прямой речью.
- ¹⁴ *Кравченко А.В.* Указ. соч. С. 63.
- ¹⁵ *Кузнецов Д.В.* Грамматическая темпоральность в лингвоперсонологическом аспекте // Филологические науки. 2007. № 5. С. 51.
- ¹⁶ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 103.
- ¹⁷ *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 97.
- ¹⁸ Там же. С. 98.
- ¹⁹ М.М. Бахтин считает, что в этом смысле прошлое и будущее противопоставлены как равноуровневые категории: прошлое – категория временная, будущее – смысловая, мыслимая, абсолютно субъективная, «не фабулическая, а смысловая неопределенность» бытия (*Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 104), а потому перспекция, элементы ее выражения в тексте могут дополнить дейктическое поле неопределенности.
- ²⁰ *Падучева Е.В.* Высказывание и его соотнесенность с действительностью (Референциальные аспекты семантики местоимений). М., 1985. С. 205.
- ²¹ *Ревзин И.И.* Некоторые средства выражения противопоставления по определенности в современном русском языке // Проблемы грамматического моделирования. М., 1973. С. 128.
- ²² *Падучева Е.В.* Указ. соч. С. 180.
- ²³ *Подлеская В.И.* К уточнению понятия «анафора» // Русские местоимения: семантика и грамматика. Владимир, 1969. С. 14.
- ²⁴ См.: *Майтинская К.Е.* Местоимения в языках разных систем. М., 1969.
- ²⁵ *Широнин И.* Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной Симфонии» Андрея Белого) // <http://www.sujet.ru/publications/philology/bely/html>.
- ²⁶ См., напр., *Авдевина О.Ю.* Актуализация способов глагольного действия в произведениях современных писателей // Активные процессы в современной грамматике: Материалы междунар. конф. 19–20 июня 2008 г. М.; Ярославль, 2008. С. 4–9; *Авдевина О.Ю.* Участие грамматических единиц в формировании повествовательной структуры произведений современной русской прозы // Русский язык и культура в формировании единого социокультурного пространства России: Материалы I Конгресса РОПРЯЛ. Т. 2. СПб., 2008. С. 45–51; *Уфимцева О.А.* Именной и глагольный стили в синтаксисе XX века // Предложение и Слово: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2006. С. 111–117.

УДК 482-53

УТРАТА ПЕРВИЧНОГО ЗНАЧЕНИЯ ПРОИЗВОДНОГО СЛОВА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ МЕТАФОР

С.Б. Козинец

Педагогический институт Саратовского государственного университета,
кафедра начального языкового и литературного образования
E-mail: kozinec74@mail.ru

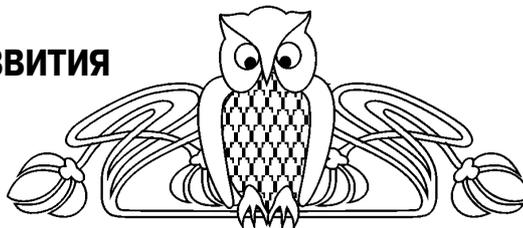
В статье рассматривается один из способов формирования словообразовательной метафоры в истории русского языка – утрата первичного значения производного слова. На основе анализа обширного материала устанавливаются причины исчезновения первичных значений, среди которых наиболее важными являются архаизация и изменение значения морфемы.

Ключевые слова: словообразовательная метафора, метафорическая мотивация, производное слово, архаизация первичного значения, аффиксальная декорреляция.

Loss of Derivative's Primary Meaning as a Factor in Development of Word-Formative Metaphors

S.B. Kozinets

The article considers one of the ways of formation of word-formative metaphor in the history of the Russian language – that of the loss of



primary meaning of derivative. Analysis of the vast material elucidates the reasons for the loss of primary meanings, the most important being the meaning becoming obsolete and the change in morpheme meaning.

Key words: word-formative metaphor, metaphoric motivation, derivative, primary meaning going obsolete, affix decorrelation.

Словообразовательными метафорами (иначе – производными с метафорической мотивацией¹) называются производные слова, соотносящиеся с прямым значением производящего, но трансформирующие его в метафорическое значение: змея – змеиться, сова – советь, сердце – сердцевина, нога – подножие, бросать – броский и др.²

Словообразовательная метафора (СМ) всегда рассматривалась с точки зрения семантических