

УДК: 81'37

«КЛЮЧ ПЕРСОНАЛЬНОСТИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Копытов О.Н.

Хабаровский государственный институт искусств и культуры

В статье рассматривается один из аспектов модусной организации текста, или его авторского начала. Автор обращает внимание на персональную составляющую этой части текстового устройства, прежде всего – на нестандартное оформление (например, 2-е лицо глаголов) автора-повествователя. Введенное автором статьи понятие *ключ персональности* оказывается во взаимодействии с образом автора и присутствием реального автора в тексте. Автор делает вывод, что возможности проявления персональности в художественном тексте если не безграничны, то весьма обширны.

Ключевые слова: модус, текст, персональность, образ автора.

Употребление одних видовременных форм глаголов вместо других в стилистических целях давно отмечено специалистами по стилистике и уже вошло в вузовские учебники. Например, «для обозначения повторяющегося действия, происходящего в прошлом», употребляются глаголы несовершенного вида настоящего времени и совершенного вида будущего времени:

Бывало, заглядишься, когда он вылезает из башни танка, – бог войны! Спрыгивает с брони на землю, стаскивает шлем с влажных кудрей, вытирает веткой лицо и непременно улыбнется от душевной приязни (А.Н. Толстой) [5: 348].

А.В. Бондарко обратил внимание на особый вид персональности в изложении автора, характеризующийся «образным включением обобщенного адресата-читателя (как в первом из «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого: *Вы подходите к пристани – особенный запах каменного угля, навоза, сырости и говядины поражает вас...*)» [2: 10].

Мы рассматриваем подобные случаи, снабженные «ключом персональности», как один из способов модусной организации текста, позволяющих автору эффективно удовлетворять когнитивные запросы адресата.

Собственно говоря, любую книгу можно назвать ответом на когнитивный запрос читателя-адресата, но в художественной литературе – специфическая когнитивность. В художественной прозе существует определенный Договор между Адресантом и Адресатом, что ознакомление с чем-то присущим действительному миру будет происходить посредством Вымышленного, Образа [3: 483-550].

Признать продуктивными отношения Адресанта и Адресата в совместном познании можно только в том случае, когда последний делегирует часть своих когнитивных полномочий первому. М.М. Бахтин, кажется, убедил всех, что успех романа только в «закрашенных» областях пространств всех голосов: автора, повествователя, актантов-персонажей и даже читателя, – в полифонии и симфонии («Всякий подлинно творческий голос всегда может быть только *вторым* голосом в слове. Только второй голос – *чистое отношение* – может быть до конца безобъектным...») [1: 289].

Весьма эффективным приемом для того, чтобы показать: автор художественного произведения принял на себя когнитивную депутацию читателя, а не продуцирует текст только «из собственного интереса», для пишущих по-русски и на не-

которых других языках является переключение повествования с первого (редко – с третьего) лица на второе и с главного повествовательного плана на фоновое с последующим возвращением в исходное грамматическое лицо и главное повествовательное русло.

Я проснулся утром и сразу подумал, что заболел. Не почувствовал, а именно подумал. Мысль была точно такой же, как когда просыпаешься в первый день каникул, которых ты так ждал... Вот просыпаешься и думаешь: «А почему мне не весело, почему я не рад, где счастье, которого я так ждал?... Наверное, я заболел!...» Я проснулся, как будто меня выключили (Евгений Гришковец. «Рубашка»).

«Ключ персональности» призван открывать только дверь в важное, имманентное действительному миру. Другими словами, переключение должно осуществляться только в когнитивной ситуации, тогда, когда лично-обобщенный (но не обобщенно-личный!) субъект описывает объективные свойства мира.

Знойный вид, жестокий; простор – краю нет; травы, буйство; ковыль белый, пушистый, как серебряное море, волнуется, и по ветерку запах несет: овцой пахнет, а солнце обливает, жжет, и степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится, и тут глубине тоски дна нет... Зришь сам не знаешь куда, и вдруг пред тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю и заплачешь. (Николай Лесков. «Очарованный странник»).

Смотрим со стороны предмета. Адресат получает информацию о фрагменте действительности не как о чем-то случайном, а как о принципиально неизменяемом, или, во всяком случае, часто повторяющемся, в течение многих лет, – фрагменте картины мира.

Какой покой наступает, когда думаешь, что цвет детства – цвет колодез-

ной воды, вкус детства – вяжущий вкус рябины, запах детства – запах грибов в ивовой корзине. Как делается в душе прозрачно и хорошо. Но об этом почти никогда не думаешь. А говоришь еще реже. Потому что это никого не касается. Все равно что пересказывать сны... (Павел Крусанов. «Сотворение праха»).

Смотрим со стороны языка. «Вы» и «ты» здесь оказываются «ложными знаками», то есть со стороны означаемого являются равными «я», стоят на месте имени автора-повествователя или персонажа, а не читателя. Очень условно назовем это «вы-ты = я-персональностью» («вы-ты-равно-я-персональность»).

Смотрим на ось «адресант – адресат». Адресант приглашает адресата не издалека и как бы чужими глазами осматривать уголок картины мира (в данном случае художественного мира), как это бывает при повествовании от 1-го лица или при помощи 3-го грамматического лица, а как бы самому там (здесь) побывать, в подлинном смысле познавать (любопытно, что один из самых знаменитых альбомов одной из лучших рок-групп XX века «Pink Floyd» называется «Wish You Were Here» – «Желаю, чтобы ты здесь побывал»).

Буйствовали знатно, катались-валялись, в чехарду играли. На четвереньках бегали, Оленька – так, в чем родилась, а Бенедикту охота пришла на голову кикю Оленькину напялить, бисером шуршать, а к тому месту, где раньше хвост был, – колобаики прикрутить, чтоб грохоту больше было; а веревку привяжешь, колобаики нанижешь, гром стоит, – милаи вы мои, прямо гроза в начале мая; и чтоб козляком блеять» (Татьяна Толстая. «Кысь»).

Со стороны самого действительного мира и его многочисленных референтов, «вы, ты = я» вдвойне условно, а в вышеприведенном примере из текста Татьяны Толстой, где весь денотативный слой – не просто вымышленный, а фантастический,

– условно втройне.

Смотрим со стороны читателя. И обнаруживаем «подлинную интерактивность», когда читатель просто обязан пусть частично, но играть роль автора-повествователя, содействовать и/или сочувствовать ему.

Смотрим со стороны категорий модуса и находим интересную параллель с описаниями модуса достоверности на пространстве высказывания - предложения. Например, М.В. Пляскина, описывая «слова группы категорической достоверности», итожит: «Адресат... получает сообщение о фрагменте действительности и о фрагменте мира адресанта одновременно», – и дает пример из Виктора Некрасова: «*Я, конечно, не мог найти, да и не искал того кабачка, где машинист пел песни и играл на гитаре*». [4: 14]. В принципе аналогичное денотативное содержание можно передать и при помощи «переключения персональности»: «*Вы не можете найти, да и не ищете того кабачка, где машинист пел песни и играл на гитаре*». То есть описываемая форма передает смысл не просто достоверности, а достоверности категорической.

Особое значение в заявленном плане исследования для «вы-ты = я-персональности» имеет категория **экзистенциальности**. Её нужно понимать в данном случае почти так же, как понимал экзистенцию-существование философ Мартин Хайдеггер: как «неподлинное бытие» человека – не субъекта, а объекта действий и решений со стороны «других». Похоже, что нередко именно в минуту осознания «неподлинности» своего бытия, в ощущении, что он – игрушка в руках «предначертанного», автор, а вслед за ним и повествователь обобщает себя с другими, так же как и автор, и как повествователь, несомненно, побывавших в лапах бездушной Экзистенции:

*Я, крысолов, заведу его напевом на водораздел, где уклон на обе стороны, и в какую ни катись, все равно **попадешь** в*

*область самим собой отсроченного ужаса. Приблизительно как если заснуть в ночном автобусе, проспав свою остановку и на кольце, когда **тебя растолкали** и пассажиры растеклись к разным дверям, выбирать – через какую **выходить тебе**, потому что **стоишь точно посередине. Но какую ни облюбуеть, а снаружи все равно ночь, какая-нибудь заледенелая Гражданка, и никто уже нигуда не едет**» (Павел Крусанов. «Петля Нестерова»).*

Итак, поворотом «ключа персональности» в положение 2-го лица в художественной прозе автор меняет образ автора-повествователя с образа единолично познающего субъекта или с образа автора-демиурга, всеведущего и всезнающего, (как это бывает при эксплицитном или имплицитном я-повествовании) на образ лица, которому порой, как озарение, открываются какие-то важные-для-всех, имманентные стороны действительного мира.

Но «ключ персональности» как важнейший прием в художественной прозе далеко не исчерпывается «вы-ты = я-персональностью». По-видимому, отдельный случай – «прямое» авторское присутствие в тексте, когда повествователь специально, нарочито обозначает себя даже не повествователем, а подлинным **автором-во-плоти**. Например, серьезно шутя, что он воочию видел то, что происходило в «детонативном слое» его романа, как, скажем, Теккерей в «Ярмарке тщеславия» (*Не дальше как сегодня утром автор этой повести ехал в омнибусе из Ричмонда. Сидя на имперiale, он, пока меняли лошадей, обратил внимание на трех маленьких девочек, возившихся на дороге в луже, очень грязных, дружных и счастливых. К этим трем девочкам подбежала еще одна крошка. «Полли! – сообщила она. – Твоей сестре Пегги дали пенни». Тут все дети моментально вылезли из лужи и побежали подлизываться к*

Пегги. И когда омнибус трогался с места, я видел, как Пегги, сопровождаемая толпой ребятишек, с большим достоинством направлялась к лотку ближайшей торговли сладостями). Но «прямое» авторское присутствие (так же как присутствие повествователя в сюжете) в наше понятие «ключа персональности» не входит. Этот прием, скорее всего, пришел в художественную прозу из журналистики, из очерка и призван как бы «одокументализировать» беллетристику (как в тех же включениях в повествование авторского «я» в «Ярмарке тщеславия» Теккерея). Но вот если «вы-ты = я-персональность» стоит в центре обозначенного понятия «ключа персональности», то на его периферии можно обнаружить еще несколько форм. Первая – герой часто обозначает свое «я» как «он»: от «Ай да Пушкин, ай да сукин сын» до привычки героя «Поединка» Куприна Ромашова думать о себе как о ком-то в третьем лице.

Есть интереснейшие случаи «я-персональности». Например, «Я» в повести Юрия Трифонова «Дом на набережной»... Мы окунаемся в предвоенную Москву при помощи «невидимого» повествователя. Некий повествователь-демиург, всезнающий и вездесущий, строгими «объективными» мазками рисует-показывает нам юного Глебова, его отца, бесшабашного Шулепу, живущего в Доме на набережной, Миньку Бычка и Тараньку из Дерюгинского переулка, тот «мир мал», где главные персонажи – Соня, Антон, Химиус, Морж... И вдруг в «он-повествование» стремительно врывается абзац с «Я». При этом меняется тон, стиль, атмосфера, градус письма. Теперь пишет поэт:

Я помню все эту чепуху детства, потери, находки, то, как я страдал из-за него, когда он не хотел меня ждать и шел в школу с другим, и то, как передвигали дом с аптекой, и еще то, что во дворах был сырой воздух, пахло рекой, и запаха реки был в комнатах, особенно в

большой отцовской, и, когда шел трамвай по мосту, металлическое бречание и лязг колес были слышны далеко. Помню: взбежать одним махом по громадной боковой лестнице моста; наткнуться на летучую дерюгинскую братву, бегущую из кино, как стая койотов; идти навстречу, сжав кулаки, деревеня от страха.

Почему «я»? Откуда взялся «я»? Кто такой «я»? «Я» – это Шулепа? «Я» – это Глебов (как решили авторы экранизации 2007-го года кинокомпании НТВ)? Конечно, нет! Может быть, Антон? Тоже нет. Почему этот «я» опять надолго пропадет из текста? Самое главное: почему его нет среди ребят, в повествовании?

Только в финале получим ответ. (Не впрямую: думающий, читающий глубже строк читатель получит.) Я – это сам автор. Во плоти. И была жизнь вокруг Дома на набережной *подобная* описанной в повести «Дом на набережной». И сам автор, Юрий Трифонов жил с отцом и матерью в Доме правительства. И подобные судьбы проносились мимо него. И тот «Я», уезжающий в повести из Дома на Набережной, – это Юрий в жизни.

Но лик Христа на иконе – это *подобие* Христа, а не он сам. Подобие имеет свою плоть, жизнь, смысл. Художественная литература – это подобие жизни. Имеющее свою плоть, жизнь, смысл. Внедрением «Я» в текст своей повести Юрий Трифонов незаметно совершил денонативный сдвиг, даже взрыв невиданной силы. Попробовал совместить две принципиально несовместимые реальности. Во всяком случае, дал ощутить, насколько литература близка к жизни, и одновременно – насколько далека, насколько самостоятельна. Оттого и нет в повести среди Сони, Антона, Химиуса, Моржа, Глебова и Шулепы **Юрия**.

В «Доме на набережной» объект – референт действительности, – дозировано, эстетически и этически допустимо, гармонично побывал среди объектов-денотатов

семиотической картины...

Вероятно, так же, как Александр Всеволодович Соколов (1943 г.р.) в романе Саши Соколова «Школа для дураков». Вероятно, так же, как порой пребывает в некоторых своих романах Василий Аксенов.

То есть бывает «ключ персональности» «я»=я-персональность («я-равно-я-персональность»), представляющий собой одну из попыток предельно удовлетворить когнитивный запрос читателя. Это когда автор во плоти снимает с себя маску автора-повествователя. Хотя, как это ни парадоксально, сам закон художественного творчества это напрямую не запрещает, но могуче этому препятствует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Бондарко А.В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики // Текст. Структура и семантика. – М., 2001.
3. Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М., 1983.
4. Пляскина М.В. Модальные слова группы категорической достоверности: структурно-семантический и функциональный аспекты. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2001.
5. **Стилистика** и литературное редактирование : учебник / под. ред. проф. В.И. Максимова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М., 2007.

“PERSONAL KEY” IN PROSE

Kopytov O.N.

Habarovsk State Institute of the arts and culture

In clause one of aspects the modus organizations of the text (or its author's beginning) is considered. The author pays attention to a personal component of this part of the text device, first of all, on non-standard registration (for example, 2 person of verbs) the author-storyteller. Entered by the author of clause concept the “personal key” (“kljuch personaljnosti”) appears in interaction with image of the author and presence of the real author at the text. The author does a conclusion, that opportunities of display personal sphere in the art text if are not boundless, are rather extensive.