

УДК 482:8.08

И. П. КУДРЕВАТЫХ

## КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ Ю. НАГИБИНА “ПЕРЕУЛКИ МОЕГО ДЕТСТВА”)

“Понимание художественной литературы предполагает умение читателя не только воспринимать текст как сумму значений составляющих его единиц, но и распознавать “двойственную” природу языковой единицы в художественном тексте, ее способность наполняться новым “поэтическим” содержанием” [1, с. 8]. Одной из текстовых категорий, способствующих созданию художественных образов и отражающих эволюцию художественного мышления писателя, является категория времени, теснейшим образом связанная с художественным творчеством.

В художественном произведении время рассматривается в двух аспектах: время грамматическое и время художественное. Назначение художественного времени – сюжетное развитие (замедление или ускорение), а также эмоциональное воздействие на читателя. Поэтому авторское время, время повествователя, время персонажа, время читателя и т. д. как проявление “художественного времени” и грамматическое время как форма существования художественного времени – основные категории именно художественного текста.

По замечанию Д. С. Лихачева, “художественное время – это явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание в литературном произведении” [2, с. 214]. И далее: “Художественное время – неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественного действия невозможно вне временных отношений. Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении” [там же, с. 234].

Художественное время, качественно отличаясь от объективного времени, характеризуется набором субъективных факторов, связанных с личным восприятием, ощущением времени: оно может “ускоряться”, “замедляться”, поворачиваться “вспять”, а в определенный период и совсем “остановиться”. Художественное время – это сложное взаимодействие, переплетение времени художественных образов, это “некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами” [3, с. 15]. Каждый образ в художественном произведении переживает одно и то же событие по-разному. Поэтому “движение” времени зависит от тех связей – причинно-следственных, условных, ассоциативных, – которые мы устанавливаем между событиями – частями текста. “Время в художественном произведении – это... соотносительность событий [2, с. 217]. Нет событий, нет и времени.

Художественное произведение разворачивается во времени и потому оно имеет экспликацию. Его одномерность (одна линия повествования) или многомерность (действия развиваются параллельно, не укладываясь в последовательность), связанные с временной ориентацией повествования (рассчитанной на опыт рассказчика или персонажа), определяют особенности перцептуального или эмотивного, времени как результата эмоционального восприятия действительности. Повествование от 1-го лица, в котором образ автора и образ рассказчика в большинстве

случаев противопоставить довольно сложно, ориентирует на временной опыт повествователя, а, следовательно, автора, так как "повествователь – это роль, которую играет сам автор" [4, с. 182]. При повествовании от 3-го лица временная ориентация отсутствует. В результате складываются привативные бинарные оппозиции одномерности/многомерности, с одной стороны, и объективное время/художественное и перцептуальное время – с другой [3].

Художественное и перцептуальное время – стилистически маркированные члены оппозиции. Однако художественное время не тождественно перцептуальному или индивидуальному времени. Художественное время – это в свою очередь оппозиция конечности/бесконечности, индивидуальное время имеет начало и конец.

Рассматривать категорию времени как текстообразующую и текстосвязующую категорию мы будем на уровне интегративных или системных отношений БИ, которые в наибольшей степени определяют своеобразие и динамику как сюжетного развития, так и динамику характеристик художественных образов. "Именно интегративные связи существенны для понимания качественного своеобразия функционирования видо-временных форм в художественном тексте, так как на каждом из вышележащих уровней... языковые средства выступают в новом качестве" [3, с. 40-41]. Более того, уровень интегративных отношений БИ в целом способствует адекватной интерпретации структурных закономерностей в художественном тексте, сложных взаимозависимостей частей текста, являющихся условием его успешного понимания.

Художественное время – это единство прерывности и непрерывности, динамики и статичности, ретроспекции и проспекции, логической последовательности и нарушения хронологии событий. Основная функция художественного времени – сюжетная, а также эмотивная, предполагающая намеренное воздействие на читательское восприятие. Установить, каким образом языковые средства участвуют в организации временной перспективы художественного текста, апеллирующей к эмоциональной сфере читателя, какие стилистические функции выполняют те или иные временные грамматические категории, участвующие в процессе смыслообразования, мы попытаемся на конкретном иллюстративном материале.

В качестве понятийной категории, опирающейся на различные средства языкового выражения времени, мы будем рассматривать темпоральность [5], так как именно глагольное время соотносит объективное и художественное время во внеязыковой ситуации, то есть категория времени выступает морфологическим ядром темпоральности. Однако объективное время отражается в языке не только в системе временных форм глагола, но и за пределами этой системы [6, с. 297]. Поэтому основная цель данного раздела – определить семантический и стилистический потенциал категории времени и способы выражения временных отношений у различных авторов.

В повести Ю. Нагибина "Переулки моего детства" время автора и рассказчика находятся в отношениях взаимообусловленности. Повествование от 1-го лица, имеющее форму воспоминаний, четко ориентирует на временные рамки произведения – детство рассказчика. Эпический претерит в наиболее общем смысле охватывающий все разновидности действия, не выражает в повести реального прошлого, то есть никак не связан с конкретным моментом речи как точкой отсчета, а точнее видо-временные формы полностью выключены из реальной временной системы [7]. Употребление имперфектных значений глагольных форм в сочетании с перфектными значениями способствует возникновению аспектуально-темпоральных значений повторяющегося, постоянного или длительного действия как

результат обусловленности времени одного действия временем другого, хотя установить хронологическую последовательность событий при этом сложно.

В рассказах “Песни”, “Друг дома”, “Страшное”, “Милые шутки жизни”, “Не в ту сторону” основным средством выражения аспектуально-темпорального значения является имперфект как показатель действия длительного, локализованного/не-локализованного во времени. Например: *У каждого человека есть свой угол; я еще способен к жизни, слезам, творчеству* (“Дом № 7”); *Я думал о жизни, ожидающей меня* (“Песни”); *Надо дело делать; бог внял моим молитвам* (“Друг дома”); *И не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел с золотым нимбом, а старый печатник.., его благая весть – благая ложь – спасла нас* (“Страшное”); *зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне* (“Милые шутки жизни”); *Надо оставлять какой-то след в душах тех, с кем тебя сводит жизнь* (“Не в ту сторону”); *Наша ответственность друг перед другом куда больше, чем мы позволяем себе думать* (“Мой первый друг, мой друг бесценный”) и др.

С одной стороны – статичность, отсутствие плотности действия в результате использования в основном имперфектных значений глаголов, а с другой стороны, глаголы в перфектном значении, указывающие на динамичность повествования, создают своеобразную многозначность интерпретации временных отношений БИ: каждую ядерную структуру можно рассматривать как ретро- или проспективную по отношению к предыдущей или последующей. Причем все рассказы характеризуются транзитивностью, что позволяет установить их временную соотнесенность с 1-м БИ (“Дом № 7”): *Работа памяти – бессознательное или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь остаться честным в собственных глазах*. Ядерные структуры объединяются в единый временной период: действия недифференцированного типа, то есть совмещающиеся в одном и том же периоде времени при неактуальности различия одновременности/разновременности, но осложненные семантикой обусловленности, зависимости одного действия от другого, где ядро 1-го БИ (“Дом № 7”) – условие, ядра остальных БИ – следствие. Ядерные структуры БИ образуют своего рода временную микросистему – художественное настоящее автора и рассказчика неакциональной семантики, имеющее семы постоянности, вневременности. Временные системы автора и повествователя совпадают, поскольку действия имеют обобщенный характер.

Художественное время подчиняет себе время грамматическое, в результате настоящее время не имеет соотнесенности с моментом речи и на уровне системных отношений в художественном тексте мыслится как абсолютное время, соотнесенное с моментом речи 1-го БИ. Временная система повести ориентирует на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события. Имперфектные значения глагольных действий в ядрах некоторых БИ не указывают на отнесенность к прошлому, а ориентируют на аспектуально-темпоральные значения либо постоянного, либо повторяющегося действия. Инфинитив как выражение желания у Ю. Нагибина активно включается в систему косвенного наклонения, указывая на субъективное отношение автора к сообщению, и, следовательно, в систему временных отношений, максимально приближенных к настоящему длительному: *ни деревья, ни тайна, ни мечта – не может сравниться в очаровании с человеком: Надо оставлять какой-то след в душах* и др.

“Значение настоящего есть значение на парадигматической и синтагматической осях. Как только эти формы включаются в текст, на их значение наслаивается значение прошедшего. Эти значения не отменяют друг друга, а взаимосоотносятся. Пересечение различных значений в одной форме играет важную

роль в семантической организации временной структуры произведения" [3, с. 50]. Субституция временных отношений в повести Нагибина, ориентирующих на опыт рассказчика, отражает многомерность художественного времени, не укладывающегося в единую последовательность. И эта многомерность проявляется, прежде всего, в употреблении имперфектных значений, отражающих время повествователя, и настоящего повествовательного персонажей рассказов. В результате все рассказы воспринимаются в единой временной плоскости как выражение множественности событий, связанных сквозным образом – образом рассказчика. Прошедшее несовершенное как элемент подсистемы образа повествователя ориентирует на определенный момент речи, точнее на момент речи "прежде чем", являющийся своего рода точкой отсчета событий, которая устанавливается в рассказе "Ливень" (13-й БИ). Автор впервые в повести соотносит образ рассказчика с реальным историческим событием: *Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны.*

При установлении интегративных связей ядер БИ обращает на себя внимание совокупность грамматических средств, участвующих в выражении соотносительных временных отношений. В рассказе "Меломаны" (12-й БИ) в один синтаксический комплекс объединены предикативы, будущее совершенное глаголов и инфинитивные структуры с модальными значениями согласия, категоричности, убежденности: *"Ну, ладно, – вздохнул Слава и сделал оот шаг, что не даст нам больше увидеться с ним. Надо, – сказал он когда-то под окнами Золотишника, – иначе нам не петь"...* Та же категоричность действия заключена и в ядерной структуре 1-го БИ: *Это надо твердо знать.* Общим временным планом, не ограниченным рамками настоящего, эти структуры вовлекают во временные отношения ядра всех остальных рассказов. Более того, происходит столкновение функционально-семантических категорий персональности и темпоральности. Прошедшее, настоящее и будущее воспринимаются в едином контексте: память прошлого – основа памяти будущего. В связи с временной экспозицией ядерных структур БИ, форма местоимения обнаруживает многозначность. В результате – экспресивность настоящего постоянного как выражение перцептуального времени.

Или в рассказе "Ливень": *Счастье?.. но счастье все-таки было, и не с молодого дуру и не сослепу. Мы знали – говорю от лица своих сверстников, – что решающая схватка с фашизмом неизбежна, что мы зреем жатвой будущей кровавой и беспощадной войны, но мы держались, как жители гор, сизмалства ведающие свою предназначенность долгому веку. И это правда. Правда целого поколения.* Автор апеллирует к личному опыту читателя, переводя конкретный субъект действия в план обобщенного: *"народ моего детства"* – так обозначает рассказчик обобщенный субъект повести.

Итак, семантический потенциал временных отношений в повести "Переулки моего детства" можно определить следующим образом:

- прошедшее несовершенное с аспектуально-темпоральными семами длительности, повторяемости действия, локализованного во времени;
- настоящее вневременное, постоянное неакциональной семантики; грамматика вида при употреблении изъявительного наклонения имперфектных глаголов;
- предикативы, полипредикативные комплексы (на чисто синтаксической основе – *Я думал о жизни, ожидающей меня*), где имперфект употребляется в несобственной функции, то есть в функции настоящего длительного, максимально приближенного к моменту речи и не ограниченного планом настоящего; присоединительные конструкции с темпоральным значением всевременности – все это в единой временной системе повести определяет переносное употребление

глагольного времени. В результате грамматический момент речи не совпадает с моментом внеязыковым в ядерных структурах БИ, которые являются своего рода предложениями в обобщенном значении.

Каждый рассказ в повести – это маленький эпизод из жизни автора. Но, условно соотношенные с определенным моментом речи или внеязыковой ситуацией – “прежде чем” – и сквозным персонажем “я”, временной план отражает авторские ценности, субъективно-художественное осмысление им определенных жизненных событий. Переводя план прошедшего длительного в план настоящего постоянного, вневременного, автор апеллирует к личному опыту читателя, с чем связана многозначность личного местоимения “я”; в результате действие мыслится как всеобщее.

Стилистический потенциал видовременных отношений у Ю. Нагибина – это создание двойной временной перспективы в результате использования таких функционально-смысловых типов речи, как повествование и рассуждение: прошедшее повторяющееся участвует в повествовательной форме изложения как выражение последовательности развития действия, динамики временного процесса, настоящее постоянное – как утверждение общих истин. Такие коннотации грамматических значений видовременных форм складываются в результате привативной оппозиции конкретность/абстрактность, где прошедшее несовершенное – конкретное действие, а настоящее – обобщенное действие.

### ЛИТЕРАТУРА

1. **Задорнова В.Я.** Восприятие и интерпретация художественного текста. – М.: Высшая школа, 1984.
2. **Лихачев Д.С.** Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967.
3. **Тураева З.Я.** Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979.
4. **Долинин К.А.** Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1985.
5. **Бондарко А.В.** Об относительном и абсолютном употреблении времени в русском языке (в связи с вопросом о темпоральности) // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1985. – № 6.
6. **Есперсен О.** Философия грамматики. – М.: Наука, 1958.
7. **Hamburger K.** Das epische Präteritum. DVJS, Jg. 27, 1953.

### SUMMARY

*The means and ways of expressing the category of tense in fiction are examined in the article.*