

ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ АККУМУЛЯЦИИ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Тема данной статьи – расположение существительных в узловых точках художественного (поэтического) текста. Главный смысл этого приема – интериоризация читателем эстетической реальности произведения.

Аккумуляцией существительных внутри текста (и, как правило, переходом к номинативному синтаксическому строю) фиксируются узловые и/или кульминационные моменты, напр.:

*Ты ощутишь в своем полете
Неодолимый вес земли,
Бессмысленную тяжесть плоти,
Себя, простертого в пыли,
И гогот злобного базара,
И горожанок робкий страх...
И божья, и людская кара,
О человек! О пыль! О прах!*

Д.С. Самойлов. Крылья холопа

В этом фрагменте существительные сосредоточены сначала в составе общего предложения в рамках сочинительного ряда однородных прямых дополнений. После многоточия возникают номинативные предикативные единицы – это момент совпадения автора с героем, страдание которого он ощущает как свое собственное. Напротив, тремя заключительными вокативными предложениями выражается позиция, максимально далекая от автора и героя, – приговор, выносимый убогим «здравым смыслом» держащему человеку, попытавшемуся взлететь. Три способа объединения существительных – аккумулятивный, номинативный и вокативный – передают три точки зрения на происходящее: сначала внешнюю по отношению к герою, но динамически приближающуюся к нему по мере аккумуляции существительных, затем интериоризированную (внутреннюю) – проникновение во внутренний мир героя, затем – постороннюю, передающую мнение толпы. Итак, сосредоточение в тексте существительных в составе номинативных предложений оптимально фиксирует момент интериоризации; совмещение автора с персонажем иллюстрируется пропуском глаголов, имитацией «потока сознания» героя.

В стихотворении, послужившем для Самойлова первоисточником, – «Авиаторе» Блока – тоже

описывается попытка взлета и гибель человека. Здесь тоже есть переход к номинативным предложениям, но соответствует он уже не физическим и душевным мукам разбившегося летуна, а его смерти:

*Уж поздно: на траве равнины
Крыла измятая дуга...
В сплетенье проволок машины
Рука – мертвее рычага.*

Это уже не совмещение с героем, но проникновенная скорбь по нему, т. е. тоже момент эмоциональной кульминации.

У Ю.П. Кузнецова есть замечательное стихотворение «Очевидец», заслуживающее подробного разговора и отдельного анализа. Он сейчас не входит в наши задачи, ограничимся обсуждаемым аспектом – аккумуляцией существительных в узловом пункте текста. Приведем стихотворение целиком:

*Вела дорога прямо на вокзал,
По сторонам носился птичий щебет.
Отец надел медали и сказал:
– Пойдем встречать – товарищ Сталин едет!*

*Мелькнул товарищ Сталин вдалеке:
Глаза, усы, неполная улыбка,
И трубка в направляющей руке,
И змейка дыма – остальное зыбко.*

*Пришли домой, схватил отец ремень,
Стал сына бить так, что летели клоchy.
– Я бью затем, чтоб ты запомнил день,
Когда увидел Сталина воочью!*

*От ужаса и боли сын ревел,
И мать кричала: – Люди, заступитесь! –
Один сосед ребенка пожалел
И на отца донес, как очевидец.*

*Отца на Север увели с крыльца,
Об этом сын не говорит ни слова.
Отшибло память. Он забыл отца.
Но Сталина он помнит как живого.*

В этом гениальном тексте – и точнейший очерк советского «менталитета», и боль за свой народ с его деформированной душой, и психиатрический этюд о вытеснении шокового впечатления, о подмене реального отца символическим «Отцом», и проблема памяти, и даже притча о новом Аврааме. Однако мы обратим внимание лишь на один нюанс произведения. Конечно, его кульминация – дикое избиение сына фанатичным отцом, а не смутное видение «товарища Сталина», однако поэт концентрирует существительные в номинативе именно в описании Сталина. Здесь они рисуют навсегда застывший в памяти сына образ «Вождя». Безглагольность, номинативностью создается эффект статичной вневременной картины.

Вспомним еще одно гениальное стихотворение – «Сказку» Б.Л. Пастернака. Сначала идет очень подробный динамичный рассказ:

*Встарь, во время оно,
В сказочном краю
Пробирался конный
Степью по репью и т. д.*

Сразу же устанавливается временная дистанция между автором и повествованием: «Встарь, во время оно» – автора при этом не было и быть не могло. Прошлое маркировано глаголами в прошедшем времени, преимущественно в имперфективном и аористическом значениях (что было, что делал герой и что он сделал: а он спас прекрасную деву от дракона). Такие формы типичны для повествования, которое и ведется (как было сказано, очень подробно – может быть, даже излишне) до кульминационного момента:

*Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копьё для боя
Взял наперевес.*

Следовало бы ожидать, что за этим последует такой же подробный рассказ о главном событии – сражении со змеем, но происходит совершенно противоположное: повествование сменяется описанием – причем самым «импрессионистским» – потока неотчетливых картин и мыслей:

*Конный в шлеме сбитом,
Сшибленный в бою.
Верный конь, копытом
Топчущий змею.*

*Конь и труп дракона
Рядом на песке.
В обмороке конный,
Дева в столбняке.*

*Светел свод полдневный,
Синева нежна.
Кто она? Царевна?
Дочь земли? Княжна?*

Синтаксический строй меняется. Глаголы, которыми прежде изобилывал текст, теперь почти исключаются из него. Предложения становятся номинативными или, как в последней строфе, квазиноминативными – за счет парцелляции («Царевна? Дочь земли? Княжна?»). Происходит уже знакомая нам смена временного регистра, переключение на непосредственно наблюдаемое и переживаемое настоящее, т. е. «интериоризация» – вхождение в чужой мир (оно обозначено номинативными и вообще безглагольными предложениями) и в сознание героя (этому соответствует парцелляция, уже прямо имитирующая его мысли). Как в кинематографе, происходит смена объективного плана на субъективный¹, и этот момент фиксирован последовательностью номинативных предложений:

*Сожженные веки,
Выси. Облака.
Воды. Броды, реки.
Годы и века.*

Мы вместе с героем и автором закрываем глаза – и переносимся в иную реальность: в беспредельность и вечность, рамки повествования исчезают, уничтожается обозначенная в начале стихот-

¹ При этом переключение реальностей происходит, если так можно выразиться, «семиотически грамотно». В кинематографе (и живописи) это делается через переход от «реалистического» трехмерного пространства к «символическому» двумерному – особенно через введение в кадр пространства без глубины: воды, неба, облаков (Ямпольский М.Б. О глубине кадра // Что такое язык кино. – М., 1989). У Пастернака не только упоминается все это (и еще закрывание глаз – прием из раннего А.Н. Сокурова), но и выключается перспектива – правда, не пространственная, а темпоральная – за счет полного изъятия глаголов и полного исключения прошедшего времени.

ворения граница между нами и сказочной действительностью, потому что сюжет «Сказки» актуален для нас:

*Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.*

А «урок», по-видимому, в том, что можно «убить дракона», однако трудно рассчитывать на восстановление прежнего безмятежного состояния. Дракон успевает причинить зло, в том числе необратимое. Герой спасает деву, но оба постепенно погружаются в сон и небытие, сливаются с вечностью, и баллада заканчивается теми же словами:

*Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды, реки.
Годы и века.*

Теперь они звучат уже как печальный итог в духе Экклезиаста: вот что остается после жизни, сильных страстей и героических борений. Итог высокий и трагически-прекрасный.

В стихотворении Пастернака «Рождественская звезда» потоком существительных обрисовывается новый мир, рождающийся вместе с младенцем Иисусом:

*И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев.
Все елки на свете, все сны детворы и т. д.*

Заметим, что ирреальность происходящего подчеркнута все той же девербализацией с постепенным переходом к номинативной субстантивности. Глаголы и глагольные формы (впрочем, именно формы: с грамматической точки зрения, «грядущей», «пришедшее», «будущее» – это уже не гла-

гольные слова) здесь еще употребляются, но теряют свою главную функцию – обозначение времени: «вставало» – это как будто прошлое, но соответствует оно «грядущей» поре, «пришедшему» – но «после». Темпоральная перспектива «выключается», вместе с этим исчезает «исторически» фиксированное «реальное» прошлое, в котором происходило действие стихотворения, мы переносимся в особую реальность вне времен, маркированную существительными в номинативе. Причем – отметим важную деталь – формально это не однородные назывные части сложносочиненного предложения, а однородные подлежащие при общем сказуемом «вставало» (конкретизаторы обобщающего оборота «все пришедшее после»). Но Пастернак ставит перед ними не двоеточие, а точку, парцеллирует предложение, придав таким образом этим номинативам видимость синтаксически самостоятельных единиц. Он резко отделяет глагольную часть от субстантивной, разграничивая два мира: «ветхозаветный» и «новый». Как после Рождества человеческая история раскололась на «до» и «после», так и предложение, говорящее об этом в тексте, разрывается «по живому».

Итак, сосредоточение существительных в художественном произведении часто сопровождается девербализацией (ослаблением глагольности или полным изъятием глаголов, а также сохранением глаголов при размывании, вплоть до тяжелой утраты, их семантики – чаще всего темпоральной). На синтаксическом уровне это выражается в переходе к номинативным конструкциям (преимущественно односоставным назывным предложениям). С точки зрения психологической, так может маркироваться переключение объективного плана восприятия на субъективный, в общетекстовом аспекте здесь как правило меняется форма изложения материала: с повествования на описание, наконец, в лингвоэстетическом, лингвосемиотическом плане так может маркироваться выход в особую реальность, лежащую за пределами хронотопа данного текста.