

ОРГАНИЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ Л. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»

S.E. MEHASIUK. ORGANIZING ROLE OF LINGUISTIC PERSONALITY ON EXAMPLE NOVEL «SATAN'S DIARY» BY L. ANDREEV

У статті визначено роль мовної особистості в романі Л. Андрєєва «Щоденник Сатани» через характеристику авторської тактики й стратегії художнього тексту та його комунікативно-синтаксичної побудови.

Ключові слова: мовна особистість, Л. Андрєєв, роман «Щоденник Сатани», мовець, герой-оповідач, тактика, стратегія, комунікативний синтаксис

S.Э. МЕХАСЮК. ОРГАНИЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ Л. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»

В статье определяется роль языковой личности в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» посредством характеристики авторской тактики и стратегии художественного текста и его коммуникативно-синтаксического построения.

Ключевые слова: языковая личность, Л. Андреев, роман «Дневник Сатаны», говорящий, герой-рассказчик, тактика, стратегия, коммуникативный синтаксис.

S.E. MEHASIUK. ORGANIZING ROLE OF LINGUISTIC PERSONALITY ON EXAMPLE NOVEL «SATAN'S DIARY» BY L. ANDREEV

In the article is determined role of linguistic personality in the novel «Satan's Diary» by L. Andreev by description of author tactic and strategy of artistic text and his communicative-syntactic construction.

Key words: linguistic personality, L. Andreev, a novel «Satan's Diary», talker, author-narrator, tactic, strategy, communicative syntax.

Образ говорящего, повествующего лица всё больше привлекает внимание лингвистов, так как именно позицией субъекта речевой деятельности определяется отбор и организация языковых средств в том или ином виде текста, на том или ином участке его структуры. Именно через его речевую призму воспринимает изображенный мир читатель – эффективное взаимопонимание между ними возникает тогда, «когда за обоими участниками коммуникативного акта стоит общий уровень литературной культуры» [1, с. 14].

Особенности грамматики русского языка в коммуникативном аспекте изучались многими учеными – начиная с В. Виноградова и заканчивая последними исследованиями Л. Бабенко, Ф. Бацевича, Г. Золотовой. Используя как пример литературное творчество отдельных писателей, эти аспекты рассматривали Е. Иванчикова, Н. Кожевникова, Е. Падучева и

др. В композиционно-смысловом плане исследовалась проза Л. Андреева И. Московкиной, Е. Петровой, О. Шкурской и др.

Однако до сих пор недостаточно проанализированными остаются особенности коммуникативного синтаксиса романа Л. Андреева «Дневник Сатаны», в частности организующая роль языковой личности, которая отразилась в наборе соответствующих тактических языковых приёмов, реализующих авторскую творческую стратегию.

Цель данной статьи – выявление роли языковой личности в романе. В круг рассматриваемых проблем входят: характеристика тактики и стратегии художественного текста, его коммуникативно-синтаксического построения (установление коммуникативных параметров – регистров, особенностей их чередования, объединения их в блоки, комбинаций различных языковых средств, формирующих эти регистры и тема-рематические структуры).

Чтобы определить стиль произведения, приблизить его к современному восприятию,

определенным образом «экранизировать» его, мы должны проанализировать его язык, в частности синтаксис, в коммуникативном аспекте [2, с. 211]. Иными словами, именно через соответствующий выбор языковых единиц («ось селекции», по Якобсону) и их сочетание («ось комбинации», по нему же) определяется творческая манера говорящего (автора текста), его речевой облик.

Этим обуславливаются и функциональные характеристики соответствующего художественного текста. Языковые отношения между рассказчиком и героем, между различными персонажами представляются принципиально решающими в структуре повествования [3, с. 147]. А ситуация, когда субъект повествования, автор и герой совпадают в одном лице (как в исследуемом нами романе), поражает своей двойственностью, что является главным признаком литературной игры.

В этом процессе не следует игнорировать и роль читателя, который не только реагирует на прочитанное, но и соотносит его со своими взглядами на жизнь, получая эстетическое удовольствие при их совпадении с авторскими или стимул к культурному усовершенствованию (при несовпадении или непонимании).

Формально ориентация повествователя на читателя проявляется во внешних способах активизации его внимания – обращения типа «Вообрази, что ты...», «ты знаешь...», «теперь слушай, что было дальше», «что-то любовное, понимаешь?» [4, с. 419, 430]. Повествователь рассчитывает на внимание и сотрудничество читателя, учитывая и предусматривая его возможную реакцию. Это происходит с помощью логических доводов, философских отступлений, которые «актуализируют второй семантический план произведения: конституируют образ повествователя и образ потенциального читателя, устанавливая между ними поле контактов» [5, с. 36]. Например: «*понимаешь*, то луна, а то солнце?», «*Представляешь* это: на коленях!», «Мне стыдно, *человече*. *Дай мне* одну из твоих оплеух» [4, с. 419, 436, 439].

В. Виноградов разграничивает «образ автора» и «образ рассказчика», исходя из особенностей их речи, её статуса, характеризуя первого субъекта (автора) как носителя «интеллигентского языка», а второго (рассказчика) – как представителя социально-«диалектического» типа речи [6, с. 76-77]. В таком понимании эти образы «выступают как комплексы стилистических черт, создающие определённую оппозицию в повествовательном потоке» [5, с. 17]. Образ автора определяется

как «организующее художественное сознание» – индивидуальная словесно-речевая структура, которая связывает все элементы произведения. «В руках автора – нити управления действиями, взаимоотношениями, речевым поведением персонажей, соотносением точек зрения персонажей и рассказчика и вместе с тем – восприятием читателя-слушателя» [7, с. 455].

Эта структура рассматривается и как традиционная целостность, и как индивидуальный подход в реализации литературной традиции. А. Гулак, опираясь на предыдущие исследования, представляет эту структуру как комплекс следующих отношений:

- а) отношение к субъекту повествования;
- б) отношение к изображаемому миру;
- в) отношение к читателю;
- г) отношение к стилистическим средствам и приёмам организации повествования;
- д) отношение к канонизированному художественной традицией образу автора [5, с. 24-26].

Наиболее сложной и в то же время ключевой проблемой для раскрытия образа автора является отношение к повествователю. А. Гулак решает эту проблему путем выявления различных ипостасей повествователя, занимаемых им позиций и выполняемых ролей. При этом каждая позиция оказывается наиболее удобной для решения конкретной художественной задачи: описания портрета персонажа, раскрытия его внутренних состояний, изображения обстановки и т.п. Такая установка дает возможность убедительно показать сложность текстовой структуры художественного произведения, ее объемность и содержательность.

Тип повествователя определяет стратегию самого повествования и его тактику, выраженную особыми композиционно-речевыми формами. Среди комплексных речевых типов традиционно выделяются описание, повествование, рассуждение и речь персонажей. Естественно, что в художественном тексте эти типы объединяются: повествование прерывается описанием или рассуждением, в рассуждение может внедриться описание, монолог и диалог облекаются в форму несобственно-прямой речи, информирование перекрещивается с повествованием и т.п.

Г. Золотова, рассматривая коммуникативную структуру текста, выделила текстовую категорию коммуникативных регистров, базирующуюся на представленной в тексте информации. Исследовательница разграничивает пять коммуникативных регистров: 1) репродуктивный (изобразительный); 2) информативный –

оба в повествовательном и описательном подтипах; 3) генеритивный; 4) волюнтивный; 5) реактивный. Эти коммуникативные типы, чередуясь друг с другом, внедряясь один в другой, организуют композицию художественно-литературного текста [7, с. 29-35].

Так как все эти действия находятся «в руках автора», то это определяется как его тактика, реализуемая набором соответствующих языковых средств, которые Г. Золотова называет «комплексом грамматических приёмов построения текста» [Там же, с. 456].

Среди этих приёмов называются такие: смена видовых парадигм глаголов, повтор местоимений, существительных-имён, переключение коммуникативных регистров, взаимодействие внутренней и внешней диалогической речи, чередование тема-рематических структур, способы усиления экспрессии, система концептов в их лексико-семантическом выражении.

В романе Л. Андреева «говорящий», он же повествователь, он же герой, формирует речевой план рассказа, исходя из концепции романа-игры, которая предусматривает и разнообразные проявления психического феномена раздвоения личности в композиции романа – двойственности образа вочеловечившегося Сатаны и других главных персонажей – Магнуса, Топпи, Марии и даже кардинала Х. Но если у Сатаны, принявшего человеческий облик американского миллиардера Вандергуда, эта двойственность выглядит естественной (как, впрочем, и у его секретаря Топпи), то Магнус и Мария *играют* «двойные» роли и, благодаря этому, в конце повествования побеждают в игре.

В процессе создания «говорящим» собственного речевого текста он варьирует глагольные формы. Так, уже в первом предложении, открывающем роман, сталкиваются разновременные глаголы – глагол в перфектном значении, выражающий результативность, и глагол настоящего времени, обозначающий «непрерывное и прямолинейное действие» (Виноградов): «Сегодня ровно десять дней, как Я *вочеловечился* и *веду* земную жизнь» [4, с. 312]. Но поскольку форма изложения, избранная автором, – дневник, в нем фиксируются события, мысли, чувства героя-рассказчика, совпадающие с моментом речи о них. Поэтому доминирует в романе форма настоящего времени и информативный регистр, чередующиеся с формой прошедшего времени в различных ее значениях и с репродуктивным регистром, с привлечением времени от времени генеритивного регистра.

Словесной игрой автора является субъективизация героя-рассказчика (его выделение

как сверхчеловеческой личности) с помощью формального языкового показателя – названия себя личным местоимением Я с большой буквы (с соответствующими производными *Меня*, *Мои* и т.д.) и пренебрежительное противопоставление тебе (*им*, *вашим* и т.д.): «*Меня* раздражает *твое* плоское отражение, которое Я вызвал на этой сцене» [4, с. 316]. Герой-рассказчик, хоть и пишет дневник, но ориентируется всё время на читателя-обывателя, как бы находящегося перед его глазами. Отсюда – его частые обращения к этому воображаемому читателю, стремление вовлечь его в свою новую, земную жизнь, эмоционально, волюнтивно воздействовать на него. Ср. использование многочисленных императивов: *забуди*, *вообрази*, *подумай*, *помножь*, *пойди вон* и т.д.

Вочеловечившийся Сатана-рассказчик признается в том, что в некоторые моменты он чувствует с Вандергудом неразрывную связь (например, во время еды, слушания музыки), которая формально реализуется через синтаксические конструкции с местоимениями *мы* и *наше* («*мы* проводим часы недурно <...>, *мы* тупыми глазами *осматриваем* обстановку <...>, Пустяки! – *решаем мы* и самодовольно *погружаемся* в созерцание *наших* миллиардов, *нашей* силы и *нашего* замечательного ума и характера». В таком смысле фраза становится гротескно-ироничной: «слишком твердыми ногами *мы* наконец *идем* в опочивальню» [4, с. 340]. Здесь форма первого лица множественного числа и объединяет, и в то же самое время разъединяет две ипостаси – человеческую и сатанинскую: Сатана иронически комментирует ограниченное самодовольство богатого человека, в телесной оболочке которого он теперь находится.

С точки зрения коммуникативной синтаксической структуры описание героем-рассказчиком своих личных ощущений, казалось бы, характеризуется статичностью, однако имеет свою динамику, выраженную последовательностью однотипных глаголов настоящего времени (*сижу*, *обволакивает*, *дурманит*, *душит*). Данный фрагмент представляет репродуктивно-повествовательный тип речи. Предыдущий же фрагмент реализован в информативно-описательном регистре (с реактивной репликой *Не всё ли равно?*): «По-видимому, мой Вандергуд был изрядным пьяницей и каждый вечер тащит Меня в кабак, на что Я соглашаюсь. Не всё ли равно? К счастью, его хмель веселого свойства, а не мрачного, и мы проводим часы недурно», – что поддерживается конкретизатором-обстоятельством «*каждый вечер*» и глаголом с дуративным значением «*проводим*».

Затем снова следует резкая смена состояния героя-рассказчика: «... Я мгновенно весь наполняюсь вихрем бурных слез, любви и какой тоски! Необыкновенное становится выразимым, Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании моем Я вмещаю все! Но какая тоска! Но какая любовь! Мария!»). Здесь репродуцируется взволнованное состояние Сатаны, испытывающего прилив человеческих чувств. Выделенные курсивом языковые элементы представляют фрагменты реактивного регистра, эмоционально «рвущего» репродуктивное повествование, напрягающего его экспрессию.

В романе широко используется генеритивный регистр. Речь воплотившегося в человека Сатаны пересыпана различного рода обобщенными высказываниями. Например: «...Мне недостаточно адских лавров, в которых Я проныцательно усматриваю немало низкой лести и простого тупоумия ... но верю, что Судьба или Случай, которому Я отныне подчинен, как и всё ваше земное, оценит мои намерения и пошлет навстречу достойных партнеров... старая Европа так богата талантами» [4, с. 315].

Это чередование, внедрение различных коммуникативных типов речи одного в другой придают тексту романа объемность, стереоскопичность, в нужных местах усиливают или ослабляют сюжетную динамику и в то же время обнаруживают текстовую тактику и стоящую за ней авторскую художественную личность.

Относительно использования монологической и диалогической речи в романе Л. Андреева заметим, что реплики диалога в романе часто органично включаются в ткань монолога, придавая последнему ораторский характер, поскольку максимально наполнены риторическими вопросами или вопросами, на которые сам говорящий и даёт ответ. Как правило, диалогическая реплика реализуется в информативно-повествовательном регистре (становится соответствующим регистровым блоком), но она ещё и насыщена волюнтивными и реактивными фразами-вставками с наличием в ней нередко ещё и генеритивных высказываний.

В романе есть один примечательный фрагмент, в котором параллельно функционируют два монолога, идущих от одного фактического субъекта: мнимый – от Сатаны («Сударь! – сказал Я с достоинством. – Здесь произошло печальное недоразумение. Перед вами вочеловечившийся Сатана... вы понимаете? Он вышел

на вечернюю прогулку и неосторожно заблудился в лесу... в лесу, сударь, в лесу! Не будете ли добры, сударь, и не укажете ли ему ближайшей дороги к вечности?») и реальный – от Вандергуда, («Черт возьми! Вы правы, Магнус. Благодарю вас, старина. Да, вы честно предупреждали меня, но я пожелал играть в одиночку. Теперь я банкрот и в вашем распоряжении. Ничего не имею против, если вы распорядитесь вынести останки джентльмена») [4, с. 370-371]. Здесь налицо распадение сознания на два противоположных потока: один из них воплощает мысли всесильного Сатаны, имеющие отношение к вечности, другой – проигравшего американского миллиардера Вандергуда из Иллинойса, в телесной оболочке которого находится Сатана.

Наряду с повествовательным монологом, реализуемым в «Дневнике Сатаны» различными коммуникативными типами речи, в романе часто используется чистый диалог, образующий «новую платформу представления персонажа, открывающую возможность более полного его освещения, менее прямолинейного и тенденциозного» [5, с.72].

Но описание специфики использования в романе Л. Андреева диалога, установление его функций, его взаимодействия с различными типами повествования является перспективой нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гулак А. Т. О стилистике русской художественной прозы / А. Т. Гулак. – Киев, 2007. – 216 с.
2. Основы теории коммуникации / под ред. М. А. Василика. – М.: Гардарики, 2005. – 615 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
4. Андреев Л. Н. Анатэма. Избр. произведения / Л. Н. Андреев. – К.: Дніпро, 1989. – 575 с.
5. Гулак А. Т. Стилистика романа Л.Н. Толстого «Война и мир» / А. Т. Гулак – Харьков: ХГПУ, 1995. – 144 с.
6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : избранные труды / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
7. Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова ; под. общ. ред. Г. А. Золотовой. – М., 2004. – 544 с.