

О ФУНКЦИОНАЛЬНОМ РАССЛОЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ

Основные координаты высказывания «Я (он) – здесь (там) – сейчас (тогда)» отражают базисные компоненты всеобщей картины мира и, как таковые, подвергались рассмотрению представителями разных гуманитарных наук на протяжении всего развития этих наук. Соответственно, накоплен огромный опыт в определении философских, лингвистических, социальных, психологических и пр. аспектов природы и функций указанных универсалий как основы «концепционного и чувственного инвентаря культуры» [7, 27].

Предметом настоящей статьи являются некоторые характеристики времени – формы существования материи, неотделимой от человека, но представляющей собой “загадочный феномен, интуитивно будто бы ясный, но противоречивый и с трудом поддающийся экспликации” [24, 37]. “Категории пространства и времени благодаря свойственным им универсальности и всеобъемлющему характеру формируют пределы, в которых разворачивается человеческая жизнь, тем самым они определяют все остальные категории, связанные с антропоцентрической сферой: судьбу, право, социальное устройство... Эти категории не только образуют пассивную рамку происходящего, но и констатируют природу самих событий, активно воздействуют на них” [21, 12]. При равнозначности и неразрывности указанных категорий, они чрезвычайно различаются как в языковой, так и в концептуальной представленности: “И лингвисты, и философы неоднократно утверждали, что время не может само представлять себя, что его можно воспринять лишь благодаря возможностям пространства” [17, 86].

Опосредованность концепта времени через концепт пространства нашла свое отражение в исторически сменяющихся временных моделях миропонимания человека – от архаической колебательной – через циклическую и спиральную к линейной, “при которой только и может появиться идея истории” [19, 63]. Действительно, “время одномерно (линейно) и необратимо. Оно подобно числовому ряду. Эта модель может быть представлена в виде прямой линии, ориентированной в ту или другую сторону” [1, 687]. Линейное

представление времени (вчера – сегодня – завтра; раньше – теперь – потом) характерно для современной цивилизации. При этом, однако, обнаруживаются этнопсихологические особенности соотношения концепта времени с личностью. Так, известный американский специалист в области лингвистического программирования Тед Джеймс выделяет два типа линий времени. Один из них, англо-европейский, или тип “рядом со временем” ведет линию времени слева направо, где прошлое с одной стороны, будущее с другой. Второй тип, арабский, названный Джеймсом “сквозь время”, представляет линию времени, которая вытягивается, “пронзая человека спереди насквозь таким образом, что одна ее часть (обычно прошлое) оказывается позади него и невидима, из-за чего ему приходится поворачиваться назад, чтобы ее увидеть” [цит. по З, 242-243].

Этнопсихологическая типология времени – одна из многих, предлагавшихся разными науками в разные периоды развития. Существенный вклад в типологизацию времени внесли исследователи текста (дискурса), художественного в частности. Именно здесь для обозначения неразрывности художественного пространства и времени закрепился термин “хронотоп”: “Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен на почве теории относительности. <...> мы перенесем его сюда – в литературоведение <...>, понимая его как формально-содержательную категорию литературы», – пишет М.М. Бахтин, начиная в середине 30-х годов XX ст. свое исследование о типологии времени в европейском романе, утверждающее, в числе прочих характеристик хронотопа, его жанровую природу [4, 234-235].

В большинстве работ, рассматривающих Время в тексте, представлена бинарная оппозиция “времени *реального* (естественного), с которым соотнесено и которым определяется *художественное* время” [6, 134]. Научно-исследовательский коллектив АН РФ, занимающийся под руководством Н.Д. Арутюновой логическим анализом языка, наряду с “естественным” и “реальным” временем использует термины “абстрактное, космическое, природное” [13], имея в виду время вечное, бесконечное, цикличное, (“абстрактное” в терминологии В.В. Виноградова [5]), не зависящее от человека, но влияющее на него.

В оппозицию к этому времени практически все исследователи выделяют время *субъективное* [4; 6; 17 и др.], или *перцептивное*

(“*перцептуальное*” в терминах Б. Рассела, впервые рассмотревшего его) – т.е. время, как его ощущает индивид, в том числе и в хронотопе художественного текста. Учитывая, что художественную реальность и ее время творит индивид (автор), субъективность художественного времени принимается *a priori* [см. напр. 4; 15; 18; 22]. При этом художественное время расслаивается на время событийное и промежуточное [14], фабульное и сюжетное [11], бытовое и духовное [13], художественное реальное и художественное ирреальное [18], малое человеческое и биографическое [23], историческое и автобиографическое [9], концептуальное и собственно перцептуальное [8], открытое и закрытое [12], в зависимости от жанра произведения, его сюжета, конфликта, связи с эпохой и т.д. Упомянутые выше исследователи также нередко говорят о способности художественного времени сжиматься, растягиваться, идти назад, забегать вперед, т.е. двигаться с разной скоростью и в разных направлениях.

При ближайшем рассмотрении, однако, выясняется, что эти необыкновенные свойства, времени реальному не присущие, достаточно последовательно распределяются между *временем переживаемым* (персонажем, рассказчиком), с одной стороны, и *временем изображаемым* (автором, рассказчиком), с другой, а именно: темпоральные сломы – проспекция, ретроспекция, хронологические скачки обнаруживаются преимущественно в нарративе, тогда как преобразования длительности времени имеют место в персонажных партиях, включающих прямую, внутреннюю и несобственно-прямую речь действующего лица. Сказанное не означает, что автор не вмешивается в скорость протекания художественного события, ибо именно он создает целостный художественный мир произведения, включающий в себя отдельные миры действующих лиц, и, соответственно, всю сложную систему переплетения их темпоральных особенностей. Как раз потому, что автор изначально, в предтексте, знает истории своих героев “от рождения до смерти”, он может в середине рассказа, упомянуть конец – создать проспекцию или ввести чужое прошлое в форме ретроспекции. Самому персонажу это не дано. Зато он *переживает* время, которое, в зависимости от массы привходящих обстоятельств, то движется для него, в его восприятии, невыносимо медленно, то “летит вскачь”. Представляется, что именно к преобразованиям непосредственно пере-

живаемого временного потока следует применять термин субъективное (художественное) время.

Подчеркивая абсолютную субъективность восприятия времени лицом, находящимся непосредственно во временном потоке и пытающемся выразить свои ощущения, привязав их к привычным координатам, автор вводит объективное время во внутреннюю, произнесенную или несобственно-прямую речь персонажа — для сопоставления называемых величин:

I looked at my watch and it said eight o'clock. I dialed TIM on the telephone and he said eight o'clock too. I went out into the court<...> I went inside and looked at my watch again and then shook it madly. Hours had passed and it said eight-fifteen (38, 274).

Так невыносимо медленно тянется время для героя «Черного принца», ожидающего известия от любимой девушки. Еще пример этого же состояния:

I will not attempt to say how I got through the next few days <...> At last, after centuries of sick emotion, Wednesday came (38, 255-256).

Феерическая любовь Брэдли Пирсона укладывается в считанные сутки, которые он воспринимает как вечность:

"But we've just found each other". "We found each other millions of years ago" "Yes, yes I know <...> but really ordinary really, since Covent Garden it's only two days" (38, 308).

"Ну, а в остальное время года заезжаешь на два-три самое большое — пять дней... И сутки становятся вдвое, втрое длиннее" (25, 209-210).

"Все завертелось нестро и стремительно, и само время, дрогнув, отступило. Последующие три часа расстелились вечнозеленым знойным островом в океане равномерных минут и часов обыденности" (32, 320).

Для субъективного персонажного времени чрезвычайно характерны гиперболы: *centuries separate us; time ceased; time became eternity* (38); *she got into the no-time waiting* (37, 191).

Индивидуальность восприятия времени, неуверенность персонажа в том, что он достоверно определяет длительность переживаемого временного отрезка, передается модальным «казалось», которое нередко служит и способом введения несобственно-прямой речи:

«им казалось, что прошли не три недели, а три года, и то, что происходило у Алены, было с ними в далеком детстве» (32, 334).

We were silent then for what seemed ages (38, 262). ... *four days which seemed like four years* (354).

В семантике глагола *seemed* («казалось») заложена полная или частичная невозможность сформулировать ощущение или впечатление. Слово вводится в характеристику индивидуального времени персонажа для усиления неопределенности, неточности, субъективности восприятия им времени.

Субъективное персонажное время с его собственной образностью, служит не для определения темпоральных координат происходящего, но как показатель эмоционального состояния героя. Помимо этой основной функции субъективное время отмечает возраст говорящего (думающего), о чем он обычно открыто заявляет:

And time altered for me. At first, as in childhood, it had stretched. The first spring had contained so much <...> Then time began to race; the years began to stack together; it began to be hard for me to date things (39, 269).

То же говорит великий музыкант: «Чем старше становишься, тем сильнее чувствуешь время, тем больше понимаешь, что его становится меньше» [26, 15]. «В старости время летит безоглядно», говорил Р. Плятт, в юности оно «наполнено огромными днями» [32, 308].

Отмечая функцию фиксации возраста, присущую субъективному персонажному времени, следует указать на различия быстро текущего времени в индивидуальном мире персонажа и в общем мире художественного произведения, в который герой со своим восприятием прошлого, настоящего и будущего входит в качестве составной части. Скорость движения авторского (изображаемого) художественного времени обычно связывается с динамичностью/статичностью разворачивания действия: быстро текущее время коррелирует с динамичным сюжетом и наоборот. Иное — в персонажном ощущении скоротечности времени: оно идет быстро не потому, что насыщено событиями, а вопреки событийной наполненности. Например, рассказывая о своих днях, очень пожилые актеры — Мария Миронова, Борис Иванов, Нина Тер-Осипян говорят не о погонях, опасностях, приключениях, а долго и с удовольствием пе-

речисляют дневные заботы: чашечка кофе, кулебяка с капустой, телефонные звонки, воспоминания, трепетное ожидание выхода на сцену [29].

Иными словами, субъективное персонажное время в своих двух проявлениях и функциях по-разному воспринимается читателем: время эмоциональное заражает его эмоциями героя, которые окрасили и трансформировали время последнего, т.е. ощущения персонажа и читателя однонаправленны (соотносительны). Время возрастное для персонажа движется быстро, для читателя – наоборот: наполненное тривиальными обыденными действиями, оно представляется читателю медленным, бессобытийным, скучным, т.е. темпоральные ощущения непосредственного «участника времени» и его «не-участника» противоположны, разнонаправлены, при том, что слушающие (читающие) старика верят его сетованиям по поводу быстротечности времени, но не «видят» подтверждения сказанному.

Для лица, *переживающего* время, оно всегда эмоционально окрашено, т.к. неотделимо от эмоционально-психологического состояния субъекта в каждый данный момент. Накал страстей или вялость ощущений обуславливают восприятие скорости движения времени и объясняют, почему сообщение о трансформации этой скорости может появиться только в речи лица, ее непосредственно переживающего. В художественном тексте это персонаж и/или рассказчик – перепорученный повествователь [10, 168-173].

Восприятие измененной скорости не означает уплотнения/рассредоточения событий, происходящих в каждый данный момент, ибо последнее создает у «не-переживателя» (т.е. свидетеля, наблюдателя, читателя) *впечатление* времени динамичного, быстро текущего (как, например, в приключенческой литературе) или, наоборот, замедленного, вяло текущего (как, например, в романах В. Вульф, М. Пруста, Дж. Джойса), использующих импрессионистический «ракурс мгновности» [20].

Проникновением во внутренний мир человека и способностью передать субъективное ощущение переживаемого времени возможности художественного текста в области темпоральных трансформаций не ограничиваются. От Аристотеля, утверждавшего, что «никто не знает, что такое время и как им управлять», человечество не очень далеко продвинулось в постижении феномена Времени.

Эта вечная загадка привлекает авторов тем, что в художественном произведении можно предположить ее решение – направить Время в любую сторону, законсервировать его, сместить границы. Писателей завораживает, почему, как и в каких отношениях существует то, что мы разделяет на прошлое, настоящее и будущее: «Я убежден, что прошлое, настоящее и будущее действуют одновременно», – говорит Г. Горин (29, 44) «На свете нет ничего, кроме прошлого. Настоящее – это та линия, которой несуществующее будущее, так и не успев наступить, переливается в прошлое. То есть мечты все время превращаются в память, так и живем» (31, 32).

Автор пытается объяснить значение времени в жизни каждого, прибегая к *метафоре*: *Such is the difference between yesterday and today: we are all going to the play, or coming home from it* (34, 345).

Time is not a line but a dimension, like the dimensions of space <...> I began then to think of time having a shape, something you could see, like a series of liquid transparencies, one laid on top of another. You don't look back along time, but down through it, like water. Sometimes this comes to the surface, sometimes that, sometimes nothing. Nothing goes away (33, 3).

Great things go by the board because at the crucial moment we blink our eyes. When is the crucial moment? Greatness is to recognize it and be able to hold it and to extend it. But for most of us the space between "dreaming on things to come", and "it is too late, it is all over" is too tiny to enter. And so we let each thing go, thinking vaguely that it will always be given to us to try again (38, 13).

Из приведенных иллюстраций видно, что относительно определено, хотя и не без помощи метафор и сравнений, очерчивается прошлое. Возвращение к нему из текущего момента организует текстовую ретроспекцию^{*)}. Ретроспекция имеет место во всех типах речи, представленных в художественной прозе и организуется точкой зрения говорящего/повествующего.

Несколько иначе обстоят дела с явлением, противоположным ретроспекции – проспекцией, или предвосхищением будущего^{*)}. Как демиург создаваемого вымышленного мира, автор легко оперирует событиями, которым еще только предстоит произойти.

^{*)} См. интересные наблюдения о ретроспекции в ст. Ю.А. Обелец в настоящем сборнике

“Маша тяжело дышала, у нее начинался первый в ее жизни астматический приступ, которых потом будет много” (32, 249).

“Матвей ехал как в бреду, он и говорил какой-то бред: Большие они не увиделись никогда” (28, 190).

“Того гляди Сережа загремит в больницу. Потом, через год вся компания вспомнит эти роковые слова, но тогда им было не до того” (28, 253).

... “Но все это было еще впереди. А пока мы жили от автопробега до автопробега” (27, 3).

Later Snipe thought that he should have gotten away then, should have slipped out the door <...> Instead he said: “Shouldn't he have a tourniquet?” [40, 85].

Only later did it occur to me that Rachel might decide to tell Arnold of our kisses <...> as Rachel herself later said (38, 126).

Из примеров видно, что основную роль в создании проспекции играет не грамматическое время («было» и «будет» используются одинаково часто), а лексические сигналы – наречия времени, а также результирующие лексемы типа “*results*”, “*consequences*”: *This thing had its consequences in ...* (38, 126). *This totally different “life-mode” had extensive and surprising results* (38, 325).

Персонажу, переживающему время, будущее неизвестно, поэтому оно появляется в персонажной партии только в сослагательном наклонении, в качестве мечты, предположений, надежд, планов, степень осуществления которых заранее известна только автору, создающему весь временной континуум художественного произведения*). Рассуждая о нецелесообразности попыток заглянуть в будущее, известный кинорежиссер С. Соловьев говорит: «Уже давно я понял, что так называемые замыслы в кино так же смешны, как и в жизни. Это точно по Булгакову, когда он говорил, что нет ничего смешнее, чем планировать свою жизнь хотя бы на тридцать минут вперед, потому что Аннушка, возможно, уже пролила масло» (30, 18).

* Сослагательное наклонение может рассматриваться как одно из средств создания особого «возможного мира». См. об этом [2].

Проспекция и ретроспекция выделяются в тексте весьма четко соответствующими вводными глаголами (типа «вспомнил», «вернулся в прошлое», «представил себе»), лексическими сигналами, о которых речь шла выше, композиционно-архитектонической и графической обособленностью.

Помимо изменения направления движения времени в прошлое и в будущее, художественный текст характеризуется также расчленением настоящего, представленного, по меньшей мере, двумя типами *настоящим сюжетным* и *настоящим авторским*.

Первое отмечает последовательное развертывание повествования и, как правило, не зависит от жанра и нарратора (аукториальный автор, вымышленный повествователь). Оно отличается причинно-следственной, пространственной, темпоральной связью следующих друг за другом событий; выражено по преимуществу, нарративным прошедшим глагола; имеет лексические маркеры естественного (хронологического) хода времени и, несмотря на форму Past Indefinite, обозначает происходящие в момент речи события.

Скорость движения сюжетного настоящего варьируется. Однако, в отличие от переживаемого персонажного времени, ускорение/замедление здесь показано через концентрацию событий, о чем речь шла выше. Сюжетное время также может быть остановлено, законсервировано, что достигается при помощи разрыва повествовательной цепи и включения в образовавшуюся временную «щель» вставного текста, после которого прерванная временная цепочка восстанавливается. В качестве темпорального инклюзива может выступать произведение другого жанра (газета, журнал, трактат); ретроспекция в давнюю чужую историю; рассуждение о глобальных проблемах, лишь косвенно связанных с собственно нарративом. Подобная консервация сюжетного настоящего в одной или нескольких своих формах присутствует практически во всей художественной прозе XIX-XX вв.

Одна из них, однако, осуществляется за счет введения еще одного настоящего – не времени происходящих перед глазами читателя событий сюжета, но времени автора, пишущего об этих событиях, и напоминающего читателю о своем присутствии. Авторское настоящее всегда имеет лексический сигнал переключения – наречие *here, now* (здесь, сейчас):

«И вот однажды Миша мне сказал <...> *Здесь мне придется прервать линию своего повествования*» [25, 120]

“And I could smell him from where he stood. Perhaps I might pause here yet again for a moment to describe myself” (38, 23).

“As I stood there, the door bell began to ring and ring. At this point it is necessary for me to give some account <...>” (38, 68).

А вот пример контаминации двух типов настоящего в одном предложении, где субъектно-предикатная пара, обозначающая сюжетное время, разорвана вставным причастным оборотом авторского времени:

Then the front door bell (already too long delayed by my rambling narrative) rang (38, 23).

Авторское время устанавливает контакт отправителя сообщения (нарратора) и его получателя (читателя). Включение авторского времени именно для осуществления контакто-устанавливающей функции было чрезвычайно популярно в прозе XIX в., когда и Диккенс, и Достоевский, и Бальзак непосредственно обращались к «дорогому читателю» из своего реального писательского времени, показывая свою заинтересованность в происходящих событиях.

Подводя итоги сказанному, еще раз подчеркнем, что конкретные проявления специфики художественного времени обусловлены установкой на передачу его *переживания* персонажем (рассказчиком) или *изображение* его через событийный ряд, что приводит к качественному различию эмоциональной реакции читателя.

Свобода изменения скорости и направления движения времени, возможность его консервации и включения непосредственного авторского времени обусловлена природой творческого акта – созданием художественного произведения, в котором и Человек, и Время, и Пространство организуются в собственную уникальную структуру, создающую один из возможных миров, который как раз и является миром художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Язык и время // Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры. – 1999. – С. 687-736.
2. Бабушкин А.П. “Возможные миры” в семантическом пространстве языка. – Воронеж: ВоронежГУ, 2001. – 86 с.
3. Баронин А.С. Этническая психология. – К.: ТАНДЕМ, 2000. – 264 с.

4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234-407.

5. Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – 3-е изд. – М.: Высшая школа., 1986. – 639 с.

6. Володин Э.Ф. Специфика художественного времени // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 132-141.

7. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

8. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: ЛО Наука, 1974. – С. 11-26.

9. Кожемякина Л.И. Пространственно-временная организация рассказов И.А. Бунина // Ритм, пространство, время в художественном произведении. – Алма-Ата, 1984. – С. 89-97.

10. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. 3-ье изд. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.

11. Левитан Л.С., Цилевич Л.Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинантне, 1990. – 510 с.

12. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-ье. – М.: Наука, 1979. – 352 с.

13. Логический анализ языка. Избранное 1988-1995 /Под ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: ИНДРИК, 2003. – 696 с.

14. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: ЛО Наука, 1974. – С. 121-143.

15. Мейлах Б.С. Проблемы ритма, пространства, времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. – Л.: ЛО Наука, 1974. – С. 3-10.

16. Обелец Ю.А. Проспекция как разновидность темпорального аспекта воображаемых миров художественной прозы // Записки з романо-германської філології. – Вип. 13. – Одеса: Латстар, 2003. – С. 142-150.

17. Паладян М. Мышление и синтаксис // Вопросы языкознания. – 2001. – № 6. – С. 85-103.

18. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. – М.: УРСС, 2002. – 368 с.

19. Постовалова В.Н. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8-70.

20. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (Литература и живопись). – Одесса: Астропринт, 2000. – 400 с.

21. Топорова Т.В. Семантическая мотивировка концептуально-значимой лексики в древнеисландском языке. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986. – 22 с.

22. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое. Время художественное. – М.: Просвещение, 1979. – 219 с.
23. Усвяцова Р. Художественное время в романе Ж. Кейроля “Не забывайте ...” // Ритм, пространство, время в художественном произведении. – Алма-Ата, 1984. – С. 97-105.
24. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
25. Башмет Ю. Вокзал мечты. М.: Вагриус, 2003. – 271 с.
26. Кerpель А. Одесские корни. Интервью с В. Спиваковым. – Одесский телеграф. – 2002. – № 4. – С. 15.
27. Лившин С. Как это было / Вечерняя Одесса. – 2003. – № 98.
28. Петрушевская Л. Реквиемы. – М.: Вагриус, 2001. – 271 с.
29. Райкина М. Москва закулисная. – М.: Вагриус, 2000. – 415 с.
30. Соловьев С. О себе / Московский комсомолец. – 2002. – № 47.
31. Толстая Т. Интервью – Домовой. – 2001. – № 10. – С. 32.
32. Улицкая Л. Веселые похороны. Повесть и рассказы. – М.: Вагриус, 1999. – 446 с.
33. Atwood M. Cat's Eye. – Vintage Books, 2001. – 420 p.
34. Dickens Ch. The Old Curiosity Shop. – М.: Foreign Languages Publishing House, 1952. – 671 p.
35. Fitch J. White Oleander. – Little, Brown & Co, 1999. – 446 p.
36. Lodge D. Thinks... L.: Secker & Warburg, 2001. – 340 p.
37. Morrison T. Beloved. – Penguin Plume Books, 1988. – 275 p.
38. Murdoch I. The Black Prince. – Vintage Classics, 1999. – 416 p.
39. Naipaul V. The Enigma of Arrival. – Penguin Books, 1987. – 318 p.
40. Proulx A. Heart Songs. – L.: Fourth Estate, 1996. – 182 p.