

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ СИЛЬНЫХ ПОЗИЦИЙ ТЕКСТА (начало и концовка)

ANTHROPOCENTRISM OF STRONG POSITIONS OF TEXT (beginning and ending)

N. Kudashova

Annotation

The article considers the author's first and last mention of the character in such strong positions of the text as its beginning and end. In particular, it is noted that the initial presentation of the character to the reader is extremely important, since it can largely determine the reader's opinion about it. Since the author introduces the character through a portrait or in some other way, the appeal to the portrait reveals some special features of the author in relation to the person in general. The article deals with portraits presented in the works "Dog Years" and "Tin Drum" by G. Grass, "Matilda" by L. Frank, "Farewell" by I.R. Becher, "Hunting for marmots" by W. Becher and "The Schellenberg Brothers" by B. Kellerman. On the basis of the analysis carried out by the author, it is noted that all authors as verbal individuals (or linguistic persons) in their totality testify to the characteristic features of the textual origin of the German-language artistic text.

Keywords: anthropocentrism; literary portrait; background portraits; piece of art; text analysis.

Кудашова Нина Николаевна

К.филол.н., доцент,

*Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова*

Аннотация

В статье рассматривается первое и последнее упоминание автором персонажа в таких сильных позициях текста, как его начало и конец. В частности, отмечается, что начальное представление персонажа читателю исключительно важно, так как оно может во многом определить читательское мнение о нем. Поскольку автор вводит персонаж через портрет или каким-либо другим способом, то обращение к портрету выявляет какие-то особые черты автора в отношении к человеку вообще. В статье рассматриваются портреты, представленные в произведениях "Собачий год" и "Жестяной барабан" Г. Грасса, "Матильда" Л. Франка, "Прощание" И.Р. Бехера, "Охота на сурков" У. Бехера и "Братья Шелленберг" Б. Келлермана. На основе проведенного анализа автором отмечается, что все авторы как речевые индивидуальности (или языковые личности) в своей совокупности свидетельствуют о характерных особенностях текстового начала немецкоязычного художественного текста.

Ключевые слова:

Антропоцентризм; литературный портрет; фоновые портреты; художественное произведение; анализ текста.

В данной статье рассматривается самое первое и самое последнее упоминание автором персонажа в таких сильных позициях текста, как его начало и конец. Следует сразу же подчеркнуть, что стабильных определений начала и конца текста не существует. В ряде случаев в качестве таковых выступают первый или последний одно-двустрочный абзац, эллиптическая реплика персонажа как осколок диалога [1, с. 132].

Начальное представление персонажа читателю исключительно важно, так как он может во многом определить читательское мнение о нем. Это явление было определено как впечатление "первовидения" [2, с. 9].

Очень часто персонаж вводится в текст через упоминание его внешности, т.е. через портрет. Как известно, литературно-художественный портрет всегда рассматривался как самостоятельная и самодостаточная единица, выступающая в тексте как зарисовка внешности персонажа. При этом отмечались самые разнообразные признаки портрета, из которых в контексте данной статьи важно отметить лишь некоторые.

Например, то, что с течением времени портрет перестает занимать отдельный (и при этом достаточно протяженный по объему) фрагмент текста, состоящий из подробных перечислений тех или иных сторон внешнего облика человека и начинает рассеиваться по всему текстовому полотну, включая в себя то одну, то другую деталь внешности. Такие детали внешности были квалифицированы как портретные штрихи, часто имеющие вид характерологических деталей или авторского комментария к диалогу или действию [1, с. 136]. Однако констатация данного факта есть, по сути, только начало изучения портрета в художественном тексте, потому что сразу же возникает масса вопросов, например: почему сменилась манера подачи портрета, какие штрихи (позитивные, отрицательные, нейтральные, бросающиеся в глаза с первого взгляда, более или менее осмысленные автором и т.д.), в каком объеме и как часто?

Несомненно, ответ на эти вопросы находится в компетенции когнитивной лингвистики, которая должна попытаться ответить на вопрос о том, почему, судя по всему, общество теряет интерес к внешности человека, и по-

чему литературный текст, как следствие, отражает это в той форме, в какой мы и находим таковой портрет. Нельзя не отметить также, что красивая внешность практически не отмечается и что со страниц художественных произведений фактически исчезла фраза он(а) был(а) хорош(а) собой, столь частотная в XIX веке. Такое изменение отношения к изображению внешности человека в тексте литературного произведения весьма знаменательно и также свидетельствует о каком-то моменте антропоцентрического характера. Продолжением этой тенденции (теперь уже в чисто языковом русле) можно назвать изменение в конструировании текстовой ткани, позволяющее поставить вопрос о том, почему автор время от времени вспоминает внешность персонажа и как такие воспоминания вставляются в общую канву текста. Необходимы ли такие портретные включения структурой создаваемого текста или они фиксируют автора, являясь, как он бы увидел детали внешности живого человека в сходной ситуации?

В лингвистике и литературоведении отмечалась также и устойчивая зависимость литературного портрета от различных социально-исторических условий и обстоятельств, связанных с изменением идеала красоты и принципов литературного портретирования. К примеру, в романтической литературе XVII–XIX веков было принято представлять два типа женщины: женщина-ангел и женщина-демон. В сущности, к ним сводилось у романтиков все многообразие женских портретов. Именно такие женские образы мы можем найти, например, у В. Скотта.

Характерными чертами женщин-ангелов были голубые глаза, небесно-чистый взгляд, светлая, нежная кожа и белокурые волосы. Кроме этого, блондинка символизировала хранительницу домашнего очага, создание положительное, смиренное и преданное. Образ женщины-демона ассоциировался с брюнетками, каковыми оказывались страстные, резкие, загадочные, соблазнительные и вероломные героини. В реалистических произведениях, в отличие от романтических, отсутствует какая бы то ни было связь героя с его внешним обликом, но вместо этого преобладает принцип индивидуализации портретного описания [3, с. 23].

Портрет рассматривался и как концептуальное образование, направленное на воспринимающего его читателя. При этом отмечалось, что внешность человека рисуется в виде сложного концептуального представления, формирующегося по внешне проявляющимся и зрительно воспринимаемым физическим, психоэмоциональным и интеллектуальным признакам, которым обыденное сознание приписывает определенное содержание – результат исторически сложившегося эмпирического опыта, позволяющего воспринимающему судить об объекте с известной долей достоверности. Внешность, являясь феноменом обыденного сознания, представляет собой

сложную когнитивно-эмоциональную структуру, совокупность определенных представлений и ассоциаций, исторически сформировавшихся и потому достаточно устойчивых и распространенных, отображающих познавательный, социальный и культурный опыт национально-культурной общности, в том числе его эстетические, эмоциональные и прагматические области и соответствующие оценки [2, с. 7–8].

Множественность подходов можно пополнить ещё одним ракурсом рассмотрения персонажного портрета, на этот раз с точки зрения того, как его включение в текст влияет на текстопостроительный фактор. В этом смысле также очевидны исторически сложившиеся и национально-культурные приоритеты, но центр внимания переносится на автора, который и сам является антропоцентром. Его индивидуальное видение персонажа сильно разнится от видений других авторов, которые все вместе, пишущие на немецком языке, тем не менее, творят один немецкоязычный макротекст, по которому можно судить о том, как в нем зафиксирован облик человека. Макротекст состоит из индивидуальностей, ставших писателями и разделивших взгляд на человека, свойственный немецкоязычному сообществу и так или иначе известный всем авторам. Их принятие и следование этому взгляду или новаторство в изображении человека останутся навсегда принадлежностью немецкоязычного способа отражения человека в художественном тексте и даже шире, в немецкой литературе.

В свете сказанного рассмотрим, как же автор вводит персонаж в самом начале крупного текстового образования – романа, а именно через портрет или каким-либо другим способом. Думается, однако, что обращение к портрету выявляет какие-то особые черты автора в отношении к человеку вообще. Психология использует понятие психотипа, но только в отношении исследуемого объекта (например, психотип женщины). В литературной коммуникации существует триада (автор-персонаж-читатель – последний элемент также исследователь), и поэтому понятие психотипа применимо к любому элементу триады. Как же проявляет себя психотип автора при представлении персонажа читателю? Сделаем, таким образом, акцент на антропоцентрическом подтексте сильной позиции текста – начале.

Г. Грасс в "Собачьих годах" обходится без портретирования, но начинает свой роман весьма своеобразным антропоцентрическим мотивом, обращаясь к каким-то невидимым рассказчикам: "Рассказывай ты. Нет, лучше вы расскажите. Или ты будешь рассказывать?" ... Со второго абзаца люди становятся видимыми и первым представляется летописец Брауксель "чье перо выводит эти строки...". Далее упоминается безликая масса людей, работающих на руднике или на шахте, которой командует данный Брауксель: "где ... в поте лица своего трудятся сто

тридцать четыре рабочих и служащих, вкалывая на откаточных штреках и промежуточных горизонтах, в забоях и квершлагах..." [4, с. 331–368].

Следует сразу же подчеркнуть, что две антропоцентрические категории "человек" и "люди" обладают в тексте каждой своей значимостью. Однако в абсолютном начале текста очень часто присутствует портрет. Иногда с него начинается текст романа. Это то, что можно назвать абсолютным портретным началом. В остальном портрет уместается в первой главе или части – как бы она ни называлась.

У Л. Франка в "Матильде" мы находим именно абсолютное портретное начало романа: "Тоненькая, как былинка, вся устремленная ввысь тринадцатилетняя девочка, идущая по узкой тропке через луг, напоминала одну из героинь красной книги сказок, с которой она была неразлучна. Лицо девочки в мягком обрамлении рыжеватых волос казалось белее, чем грубая полотняная блуза, шейка подымалась из выреза подобно стебельку. У девочки были бледные губы, но, глядя на её крохотные веснушки и на серые, словно скалы, глаза, можно было предположить, что когда-нибудь эти губы станут яркими, как сама жизнь" [5, с. 37–38]. В портретное описание внедряется модальность: трогательный облик выдает симпатию автора. Можно спросить, почему именно такие особенности (цвет глаз, волос и т.д.) даются персонажу. Возможно, потому, что они нравятся автору.

Таким образом, он заявил здесь себя в подтекстовом слое текстовой модальности. Модальность остается постоянной составляющей портрета главной героини, выражая полное любовное отношение автора: "Под сверкающей короной, запрокинув голову, стояла нагая Матильда, неподвижная как каменное изваяние: её кожа была покрыта капельками воды, искрившимися, словно драгоценные камни". Любовное отношение сочетается с тщательным подбором цветовой гаммы: "Матильда надела костюм её родных долин: корсаж, заостренный книзу, как крылышки майского жука, черную до щиколоток юбку и поверх неё темно-зеленый шелковый фартук, рыжеватые волосы девочка прикрыла черной кружевной наколкой – почти вдовьим убором, придававшим её фарфоровому личику серьезность" [5, с. 61–74].

Текстопостроительная значимость литературного портрета заключается в том, чтобы дать представление читателю о внешнем облике героя, так как нам всегда интересно знать, как выглядит человек, с которым нас сводит судьба, пусть даже с литературным персонажем. Такой интерес у читателя распространяется и на автора, в связи с чем в типографских изданиях литературных текстов, как правило, имеется портрет автора. Начиная текст с портрета, автор неосознанно актуализирует естественное человеческое стремление увидеть внешний облик

представляемого ему человека (персонажа).

В первой главе "Матильды" содержится целый ряд побочных портретов других лиц. Примечательно, что такого рода портретные зарисовки в художественном тексте оставались без внимания исследователей, между тем как их участие в продуцировании категории текстовой антропоцентричности не вызывает сомнения и может быть объяснено желанием авторов "заселить" текстовое пространство романа людьми, дав хотя бы скудные сведения о их внешнем облике: (1) "Дочка деревенского нотариуса, с развевающимися косами, словно обруч с крылышками, слетела с горы по сверкавшей на солнце дороге – прямехонько к яблоне, это была сухая как палка белобрыдая девчушка, с белыми бровями и ресницами"; (3) "Дочка нотариуса ... прежде чем приступить к делу, она отбросила на спину льняные косы, толстые, как канаты". (4) "Длинноногая дочка нотариуса прыгнула за ствол ближайшего дерева..." [5, с. 9–38].

Авторская индивидуальность в портретировании персонажей в границах антропоцентрической макротекстовой парадигмы оказывается самым заметным фактором. У И.Р. Бехера в "Прощании" [6] портретирование сведено до минимума, и в этом плане он являет собой полный контраст Л. Франку. Текст начинается и довольно долго продолжается без портретирования. Но упоминается портрет дедушки на стене (1). Он будет упомянут и несколько позже в следующем подразделе текста (2), и уже в другой оценке персонажа-мальчика, как будто бы портрет живой: (1) "Овальная борода дедушки и наглухо застегнутый стоячий воротник были, казалось, этого доброго старого времени, которое вот-вот канет в вечность. Отсвет елочных огней делал лицо деда теплым и блестящим"; (2) "На лице дедушки уже не было того теплого отблеска, что согревал его вчера; дедушка равнодушно смотрел прямо перед собой. Слово новое время ничем ему не угрожало. Золотая рама, в которую был заключен портрет, вызывающе поблескивала" [6, с. 60–81].

К портрету относится и изображение костюма. У И.Р. Бехера они в отличие от Л. Франка предельно фрагментарны (1), а иногда полностью функциональны (2) в том смысле, что детали костюма служат подчас текстопостроительными вехами, так как двигают сюжет дальше, хотя бы и в мелких деталях: (1) "...мама отогнула поднятый воротник на моем пальто, – а то вид очень неаккуратный!". (2) "Христину (кухарку) толкали туда и сюда и, наконец, загнали совсем назад, так что на фотографии вышла только бархатная лента в ее волосах да робкая улыбка"; (3) "Христина в своем кухонном фартуке, стоявшая позади всех, плакала" [6, с. 101–129]. Нельзя не заметить, что в этом фрагменте важной информацией является не фартук, а то, что она плакала, так как все испытывали исключительноное умиление по поводу встречи нового года и нового века – 1900. Но почему же все-таки фартук упо-

мянут? Объяснение сводится к тому, что автор не может воспроизводить жизнь без ее мельчайших и самых незначительных проявлений, и в этом он фиксирует себя как антропоцентр. Фартук не выходит из поля зрения автора и дальше: (4) "Мама увидела фартук на Христине и сделала ей знак. Христина торопливо сняла фартук" [6, там же].

Все эти указания на внешность и детали костюма делаются автором бессознательно, так как их значимость для текста, его концепта не имеет значения. Но что же тогда вызывает их появление в тексте? Имитация жизни, в которой каждый автор проявляет себя по-разному, но все-таки имитирует ее, и эта имитация – тоже часть антропоцентрической информации, неосознанного воспроизведения человеческих черточек, составляющих реальность бытия и реалистической литературы. Все эти моменты по праву можно отнести к сфере языковой личности и ее антропоцентрической значимости.

Ульрих Бехер в тексте романа "Охота на сурков" [7] совершенно необычным способом соединяет портретные черты персонажа с текстопостроительной стратегией повествования. Детали костюма перемежаются с описанием событий и внутренней речью героя: "Мой дальноразглядный глаз разглядел валун на прибрежной тропе, скалу, край которой выдавался над едва различимой гладью воды, словно трамплин, и светлеющее пятно, возможно, ее шафрановое трикотажное платье, она захватила с собой и голубое, но сегодня вечером, когда она "по-английски" покинула виллу "Акла-Сильва", на ней было шафрановое" [7, с. 205–209]. Шафрановое и голубое платья Ксаны для главного героя оказываются неким образом, в плен которого он попадает, размышляя о поступках жены [7, с. 216–233]:

1. "Ясно: Ксана нажала ручку и вышла через калитку в одном платье, шафрановом, трикотажном... – или на ней было голубое? Нет, шафрановое... Без пальто, без пальто... Куда же она направилась?"

2. "Врач, осматривая ее, решительно потребовал, чтобы она приподняла ночную рубашку... Полуобнаженная... Ксана сидела, поджав под одеялом ноги... потом медленно заведя обнаженную руку, она натянула на себя рубашку. Подумать только – шафрановую, того же цвета, что и платье, в котором она притулилась на скале".

Далее, наконец, следует подробнейший портрет Ксаны, жены главного героя примерно на полторы страницы текста, привести который полностью не представляется возможным. Примечательно, что, давая портрет, автор постоянно ссылается на другие личности, и от этого портрет смотрится в контексте чужих оценок и мнений. Одновременно он оказывается и личностно перегруженным, что также можно отнести на счет текстового антропоцентризма романа. В портрете бывают также обобщенные черты, а бывают "особые приметы" типа этих цек. Воз-

можно, автор что-то подобное когда-либо наблюдал, запомнил и употребил уже из собственной памяти как факт, однажды привлечший его внимание.

В тексте романа Гюнтера Грасса "Жестяной барабан" [8] портретов нет. Есть только упоминания отдельных деталей внешности, и то в тесной связи с линией повествования. Например, (самое начало) "Не скрою: я являюсь пациентом специального лечебного учреждения, мой санитар следит за мной, он практически не спускает с меня глаз, ибо в двери есть смотровое отверстие, а глаз моего санитара – он того карего цвета, который не способен видеть насквозь голубоглазого меня" [8, с. 7–9]. Автор, не склонный к портретированию персонажей, не обходится без фоновых портретов, сочетающихся с описанием действий персонажей: "Трое мужчин неслись между телеграфных столбов, трое пролетали к трубе, потом обежали ее спереди, а один, с виду короткий и широкоплечий, повернул, разбежался по новой и перемахнул через штабеля кирпичей, а двое других, тощие и длинные, не без труда, однако тоже перемахнули через кирпичи...". Здесь внешность фоновых персонажей фигурирует только как ярлык – или опознавательный знак. Тот же прием используется и далее: "Она небрежно сдула с кожурь землю и золу, целиком засунула картофелину в рот ... и начала двигать челюстями, когда один выскочил из овражка, над черными усами дико сверкнули глаза" [8, с. 29–37].

Особенности вербализации средствами немецкого и русского языка проступают в следующем примере, являющемся носителем фоновой информации портретной зарисовки: "blaurote Hande Они... подержали над огнем лиловые руки, пока не получили от моей бабки... каждый по лопнувшей картофелине на палочке..." [8, с. 40–42]. Строго говоря, blaurot не вполне тождествен русскому лиловый, но в буквальной передаче "иссиня-красный" была бы нарушена смысловая связь. С другой стороны, если бы развернуть это прилагательное в более пространственный фрагмент информации, сказав, что они замерзли, то портрет в тексте просто перестал бы существовать.

В романе Бернгарда Келлермана "Братья Шелленберг" в самом первом абзаце текста мы находим своеобразный портрет-ярлык, который даже у автора приводится в кавычках: "Там работала в одном из универсальных магазинов его любовница Кристина, "черный дьявол с глазками дикого жеребца", так прозвал ее художник Качинский..." [9, с. 3–5]. Художник Качинский также является персонажем романа, хотя читатель этого еще не знает и может полагать, что это кто-то из реальных художников. Подобный прием портретирования персонажа со ссылкой на мнение другого персонажа встречается нечасто, и может рассматриваться как новаторский. К тому же такое привлечение другого персонажа увеличивает антропоцентрическую информацию данного текстового фрагмента.

Несколько далее автор дает несколько фоновых портретов: "...толстая дама в рыжеватой шубе, которая была похожа на жирного хомяка, да несколько девушек-подростков, одетых в ярко-красные гольфы" [9, 29–30]. Приведенные фоновые портреты, как и все фоновые портреты вообще, примечательны тем, что они совершенно не влияют ни на концептуальную, ни на подтекстовую информацию текста, но с точки зрения фактуальной информации их роль сводится, видимо, к имитации автором жизненных ситуаций, а также к увеличению антропоцентрического потенциала текста.

Сразу же после фоновых портретов следует портрет девушки, примечательный тем, что он соединяет черты нескольких портретных типов. Во-первых, он претендует на традиционный автономный портрет, когда внешность персонажа приводится в границах одного текстового фрагмента, во-вторых, он содержит описание действий персонажа, и, в – третьих, в итоге он окажется фоновым: "У кассы стояла девушка; платье на ней было в белую и синюю полосу, в руке она держала записку и говорила с кассиршей. Ноги и руки – несколько худые, спина узкая, но бедра широкие. На затылке – копна кудрей, черных, иссиня-черных, отливающих при каждом движении, развеваящихся и непрестанно волнуемых..." [9, с. 30–32]. Еще одна характерная черта портрета – это его оценка под влиянием чувства главного героя, раздосадованного тем, что это была не Кристина.

Заключая обзор характеристик портрета, помещаемого автором в начало (а иногда и в абсолютное начало текста), заметим следующее. С точки зрения макротекста здесь важно подчеркнуть то, что все авторы как речевые индивидуальности (или языковые личности) в своей совокупности свидетельствуют о характерных особенно-

стях текстового начала немецкоязычного художественного текста. Они могут идти по пути выработанных к этому времени художественных приемов, а могут проявлять новаторство, возможно, впервые появившееся именно в континууме немецкоязычного художественного макротекста. Выявить новаторские черты в широком литературоведческом контексте непросто, для этого требуется специальное исследование, но, с другой стороны, новаторство заметно и на фоне традиционных приемов литературного портретирования. Портреты Г. Грасса и У. Бехера, несомненно, в числе новаторских.

Что касается концовок текста, то в плане антропоцентрической информации они исключительно однообразны, что позволяет сделать заключение о их доминирующем типе в текстопостроении романов XX века. Практически текст всегда заканчивается описанием каких-либо действий персонажа. На балконе стояла Христина и размахивала черно-бело-красным флагом (И.Р. Бехер "Прощание"). Здесь необходимы фоновые знания об этом флаге. Черно-бело-красный флаг (нем. Schwarz-Wei?-Rot Flagge) является официальным флагом Северогерманского союза с 1867 года и Германского государства с 1871 по 1919 и с 1933 по 1935 год. Его упоминание явно свидетельствует о подтекстовой информации, что даже кухарка Христина, не расстающаяся со своим фартуком, не остается равнодушной к политике. Помимо этого в концовке могут приводиться рассуждения персонажа, например, (Г. Грасс "Жестяной барабан") Оскара Мацерата, выражающего негативное отношение к окружающему миру в форме непрерывного постукивания палочками по поверхности барабана, подаренного ему материю в детстве. Автор как бы оставляет читателя с живыми героями-персонажами, не порывая их связь друг с другом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: "Просвещение", 1988. – 192 с.
2. Богуславский В.М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка. – М.: "Космополис", 1994. – 238 с.
3. Буренина Н.В., Вовкотруб Н.П. Динамика текста портретного описания в диахроническом аспекте // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации. – 2005. – Выпуск 4. – С. 23–25.
4. Грасс Г. Собачьи годы: Роман / пер. с нем. М. Рудницкого. – СПб.: "Амфора", 2000. – 762 с.
5. Франк Л. Матильда: Роман / пер. с нем. Л. Черной. – М.: "Художественная литература", 1962. – 343 с.
6. Бехер И.Р. Прощание: Роман / пер. И. Горкина и И. Горкиной // Избранное. – М.: "Художественная литература", 1974. – 547 с.
7. Бехер У. Охота на сурков: Роман / пер. с нем. И. Каринцевой и Л. Черной. – М.: "Прогресс", 1976. – 667 с.
8. Грасс Г. Жестяной барабан: Роман / пер. с нем. С. Фридлянд. – СПб.: "Азбука", 2000. – 736 с.
9. Келлерман Б. Братья Шелленберг: Роман / пер. с нем. И.Б. Мандельштама, под ред. Р.М. Солодовник. – М.: "Правда". – 352 с.