

УДК 811. 161. 1 (075,8)
ББК 81.2 (рус)7

Г. Б. Попова
г. Берлин, Германия

**«Образ читателя» как конструктивный элемент языковой композиции
современной русской прозы: к вопросу о субъективации
авторского повествования**

В статье отражены размышления об «образе читателя» как конструктивном элементе языковой композиции современного прозаического текста в рамках субъективированного повествования. «Образ читателя» не простой субъект текста. Он не материализован в конкретный авторский «лик», однако имеет возможность проявить себя через языковое выражение образов персонажей, рассказчика и автора, через их точку зрения.

Ключевые слова: «образ читателя», автор, персонаж, рассказчик, субъективация, приёмы субъективации.

G. B. Popova
Berlin, Germany

**«Image of the Reader» as a Constructive Element of a Language Composition
of Modern Russian Prose (Referring to the Subjectivation of Author's Narration)**

The article reflects the image of the reader as a constructive element of a language composition of the modern prose in the frameworks of the subjectivation of the narrations. «The image of the reader» is not a simple subject of the text. It is not materialized in any definite image of the author; however, it is able to express itself through the language connotation of the images of the characters, the narrator and the author, through their personal point of vision.

Keywords: «the image of the reader», author, character, narrator, subjectivation, principles of subjectivation.

Языковая композиция – это своего рода динамическая система, в которой взаимодействуют компоненты художественного текста, оформленные языковым материалом. Компоненты, в свою очередь, выстроены конструктивными элементами. Так, субъективацию повествования следует признать компонентом языковой композиции [6], но приёмы субъективации – это не что иное, как её конструктивные элементы.

Обращение к «образу читателя» в рамках субъективированного авторского повествования значимо в том плане, что само явление субъективации в произведении является возможностью автора как творца художественной реальности управлять взаимоотношениями с читателем при помощи приёмов субъективации: словесными (прямая, несобственно прямая и внутренняя речь) и композиционными (представления, изобразительные и монтажные). Перемещение точки зрения из авторской сферы в сферу рассказчика, персонажа/ персона-

жей позволяет читателю глубже окунуться в художественную реальность. Читатель замыкает литературную цепочку – он потребитель, но в данном случае мы говорим о реальном читателе, который находится в динамических отношениях с автором, текстом его творения и соответственно с героями произведения, а последние, в свою очередь, – с автором. Это субъекты, участвующие в одной из самых сложных видов коммуникации – художественно-литературной [11, с. 5]. Вероятно, следует объединить понятия «читатель» и «образ читателя», т. к., говоря «читатель», обращаясь к нему, автор хочет видеть того читателя, которого он себе представил, но не может непосредственно ввести его в текст как один из своих «ликов».

На «образ читателя», порождённого автором (как и другие образы: рассказчик/ рассказчики, персонаж/персонажи) художественного текста (и не только художественного), или в некоторых номинациях

«абстрактный читатель», «фиктивный читатель» (В. Шмид), обращали внимание в своих работах В. В. Виноградов, Н. В. Черемисина, Е. И. Бударagina, В. Лукин, Н. Голев, У. Эко, В. Шмид и др. И связано это, возможно, с опубликованием статьи Ролана Барта (1968 г.) под символическим названием «Смерть автора». Дистанция между автором и читателем сократилась, что стало способствовать полноценному донесению авторского замысла до читателя. В. В. Виноградов писал: «...Художественное произведение задано читателю не как система положительного содержания, а скорее как известная схема и загадка, которую читатель должен ещё дополнить и разгадать в конкретно-смысловом плане» [4, с. 9]. Читатель накладывает основные цветовые мазки на рисуемую автором картину мира, которому он (автор) очерчивает границы.

Возможно, «образ читателя» по отношению к языковой композиции выступает не как внутренний конструктивный элемент (в отличие от персонажа/персонажей, рассказчика и образа автора, приёмов словесной и композиционной субъективации), а как внешний элемент конструкции (художественного текста и его языковой композиции), но непосредственно участвующий в повествовательном движении только в момент обращения к нему. Как «образ автора» не простой субъект речи (В. В. Виноградов), так «образ читателя» или, по словам Е. И. Бударagina, «образ адресата» – это не просто субъект восприятия произведения, но одна из форм воплощения авторского замысла [1, с. 35]. Но так как мы не можем разделить форму и содержание, чтобы не нарушать целостности текста, то следует, вероятно, считать читателя (или точнее «образ читателя») значимым элементом языковой композиции литературного произведения (текста). В. А. Лукин приводит слова известного польского философа и литературоведа Романа Ингардена о литературном произведении: «взятое само по себе, представляет собой лишь как бы *костяк* (выделено автором), который в ряде отношений *дополняется* или *восполняется* читателем, а в некоторых случаях *подвергается изменениям* или *искажениям*. И только в этом новом, более полном и конкретном ... облике произведение *вместе с внесёнными в него дополнениями* становится непосредственным объектом

эстетического восприятия и наслаждения. Но и *костяк*, о котором идёт речь, *наглядно* выступает во время чтения только в тех своих качествах, которые вообще доступны зрительному восприятию. Он как бы просвечивает сквозь «тело», в которое облекает его читатель, как результат его воспринимательской и конструирующей деятельности» [9, с. 249].

Иногда читатель может присутствовать в произведении напрямую, если автор конкретизировал его в тексте, когда размышляет о своём читателе, ведёт беседу и т. д., что можно было наблюдать в произведениях А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. В. Гоголя и др. Так, Е. Ю. Геймбух утверждает, что параллельное изучение «образа автора» и «образа читателя» представляется плодотворным. Учёный рассматривает «образ читателя» в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» и выделяет важные для понимания образа читателя вопросы: типология авторских и читательских ликов и характер их языкового воплощения [5, с. 47].

По поводу автора и читателя пишет и Ф. Шмид: «Несмотря на то что автор и читатель в их конкретном модусе в состав литературного произведения не входят, они в нём каким-то образом представлены. При помощи симптомов, индициальных знаков (от слова "индекс", знаки такого типа также называются "индексными")» [12, с. 47].

Е. Вежлян [2] предлагает считать читателя частью текста, который не желает быть придуманным и потому говорит о «следах» – приметах отсутствующего, вернее, исчезнувшего автора (а он их считывает – идёт по ним). Её умозаключение связано с рассуждением над произведением А. Иличевского «Мистер Нефть, друг»: «... *Море, оно похоже на роман – и то, и другое живёт само по себе, поскольку и роман, и море – стихия, но живут они только тогда, когда я в них – вглядываюсь или купаюсь. Роман и море не имеют автора, потому что если бы он был, мне не было бы так интересно – читать и плавать, ведь, когда читаешь и плаваешь, ты становишься частью, обитателем того, в чём плаваешь и что читаешь, – а быть придуманным автором чтения или моря – участь, я считаю, достаточно отвратительная, чтобы даже и мысли об авторстве не возникало. Потому-то и было заманчиво – прочувствовать, как это происходит – исчезновение пишущего. Вот он,*

я выдумывал, идёт куда-то по пляжу чистого листа, а тот, кто читает, видит только следы – приметы отсутствия, которое ведёт за автором в самое интересное и дремучее из мест – в иное» [16, с. 88]. Или ещё из этого же произведения: «Письмо же равноценно чтению. Однако оно менее свободно, и гады про то знают: это всё равно как гулять на привязи. По крайней мере, письмо ему, чтению, подражает. Неравноценно оно потому, что оставляет следы, по которым есть шанс пишущего охотник, пишущий – беляк, мечущийся по близне забвения бумажного поля» [там же, с. 5].

В. В. Виноградов обращается к «образу читателя» в связи с размышлениями о форме сказа, где переплетаются «вне-литературные» и литературные плоскости <...>, изменение в столкновении и взаимодействии этих плоскостей является игрою с «образом читателя» [3, с. 181].

Точка зрения читателя и точка зрения автора на повествование в произведении, по мнению Б. Успенского, может совпадать, а может и не совпадать, причём это несовпадение сознательно предусмотрено автором [11, с. 207]. Читателя всё же ведёт автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. Понимание художественного текста читателем – процесс перевода смысла этого текста в любую другую форму его закрепления, и в психолингвистике это называется «образ содержания текста». По мнению А. А. Леонова, он динамичен, полифоничен, имеет множество степеней свободы, многоаспектен, т. к. мир может быть увиден и осмыслен по-разному в зависимости от того, что ему нужно увидеть, с какой целью и с какой установкой он всматривается в текст. Но если мы воспринимаем текст по-разному, то это не значит, что мы строим различные миры. Скорее всего, мы по-разному строим один и тот же мир. И задача автора – всё-таки направить читателя к нужному пониманию смысла текста, концепту, т. к. должен быть предел числа степеней свободы» [8, с. 127–144]. Автор должен подвести читателя к пониманию своего замысла, возможно и через «доминанты мировидения автора», которые являются «проводниками» в тексте.

Н. Голев называет адресата (читателя) – «активным субъектом речемыслительной деятельности. И его деятельность – не

механическое обратное действие декодирования замысла автора, а креативный и потому относительно самостоятельный и независимый процесс по созданию собственного текста» [7, с. 149].

В размышлениях У. Эко о роли читателя в произведении мы находим схожие мысли с уже изложенными выше, но только известные романист рассматривает «образ читателя» с точки зрения семиотики текста: «Создавая текст, его автор применяет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определённое содержание. При этом автор должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов – такой же, как и у его возможного читателя. Иначе говоря, автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя, который как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал. <...> Поэтому автор выбирает определённый языковой код, определённый литературный стиль и определённые указатели специализации» [14, с. 17]. Однако далее он замечает, что «текст часто интерпретируется с использованием кодов, отличных от тех, которые имел в виду автор, и выделяет **закрытые** (выделено нами. – Г. П.) тексты, столь чрезмерно «открытые» для любой возможной «интерпретации», и **открытые**, когда «читатель не может использовать текст так, как ему хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным» [там же, с. 19–21]. Автора У. Эко называет «текстовой стратегией», активизирующей «модель читателя» [там же, с. 24].

В современной прозе, которая хранит традиции классики, мы наблюдаем различные способы включения размышлений и бесед (иногда в форме авторских сносок) с абстрактным читателем. Порой автор позволяет себе предположить, что было бы с героем произведения, если бы случилось или не случилось чего-то, тем самым давая возможность читателю право выбора. К примеру, у А. Слаповского в романе «Оно» или Е. Зейферт «Кисёныш» и др. Следует заметить, что и размышления и беседы с предполагаемым читателем может вести и повествователь, которому автор «доверил слово» в произведении, и персонаж со своей стилизованной речью. Например, в рассказе И. Васильковой «Стрелка» име-

ются местоимения второго лица и, на наш взгляд, идёт обращение к предполагаемому собеседнику, конкретному адресату или, в нашем случае, читателю как участнику предполагаемой беседы, «образу читателя»: «И о чём только думают взрослые, говоря детям такие вещи? С детьми вообще про смерть надо осторожно».

Ты и не знаешь, как я с ней познакомилась. Первый раз – наверное, в сказках».

Ещё там же:

«Или вот о чём я тебе расскажу, о выцветшей фотографии – из тех, что не в парадном плюшевом альбоме для гостей, а в картонной зелёной папке с завязками».

Или далее:

«Думаешь, я не знаю, что ты мне ответишь? «Такого не бывает – про что ты сейчас подумала. Глупости. Случайное совпадение. Вечно у тебя всякая дурь в голове!» А вдруг? Молчишь».

И, наконец:

«Поговорите со мной о Ней. Просто поговорите. Со взрослым можно и без осторожности» [15, с. 120].

Выделяют сигналы адресованности: обращение, вводные компоненты и др. Например, в рассказе Ю. Тамкович-Лалуа «Мир через дырку в ломтике сыра», в котором рассказчик-персонаж вспоминает детство и пытается, как мы считаем, подтолкнуть к этому же своих собеседников, т. е. предполагаемого читателя-собеседника («образ читателя»):

«...Знаете, было такое песочное пирожное-кольцо за 22 копейки? Ну, большое, жёлтое, сладкое, в сантиметр толщиной, зубчики-лепестки, как у шестерёнки, обсыпано крупной коричневой крошкой, с дыркой посередине – надевай на палец и обкусывай».

От него ещё оставался слабый жирный след на тонкой обёрточной бумажке».

А разноцветные леденцы «Монпансье» в круглой жестяной коробке с синими завитками-узорами – помните? Запах эссенции, маленькие слипшиеся двойные, тройные шарики, как молекулы из кабинета химии? Коробки ещё всегда так туго открывались: надо было подцепить ногтем крышку, рискуя всё рассыпать или ободрать палец. Когда же леденцы совсем не отковыривались, приходилось совать в рот целый пупырчатый ком, и потом щипало язык...

А вот ещё был детский парфюмерный набор «Чиполино» – оранжевая картонная упаковка, в углублениях которой тюбик крема,

сладкая зубная паста и настоящий стеклянный флакон с этикеткой и ребристой оранжевой крышкой...

И шоколадный набор «Куручка Ряба»... Интересно, вы знаете? Мне его раза два присылали бандеролью из другого города. В гнездышке из белой бумажной стружки кружочком лежали тёмно-коричневые яички с белым кремом внутри, а посередине блестело в фольге самое лучшее – не простое, а золотое!.. [17, с. 23].

В небольшом композиционном отрезке можно увидеть множество «сигналов» – вводных слов, выражающих разные виды контакта говорящего и адресата, а в нашем случае – рассказчика и предполагаемого адресата (читателя): *знаете*, *А ... помните?* В качестве «толчка» к совместному воспоминанию рассказчик, близкий к автору, использует конструкции: *А*, *Ну*. Но не только вводные слова имеют в данном случае значение адресованности, но и все предложения построены с выраженной интонацией перечисления признаков с повышением тона в конце предложения. Заметим, что если образы автора, персонажа/жей, рассказчика обнаруживаются в тексте через определённые приёмы языкового выражения (в частности, словесные и композиционные), то образ читателя не обладает такой способностью. Он не «материализуется» в конкретный субъект, он присутствует формально в языковых выражениях указанных образов, тем самым имеет возможность участвовать в развитии повествования, быть участником размышлений. Мы не можем исключить его как конструктивный элемент из языковой композиции.

«Образ читателя» важен для языковой композиции художественного текста так же, как и композиция и её отдельные элементы важны для читателя (адресата). Композиция «служит способом «порционирования» смысла; с помощью композиции, с помощью композиционных единиц автор указывает читателю на объединение или, наоборот, расчленение элементов текста (а значит, и его содержания)» [10, с. 19]. В самом начале мы указывали на внешние (к чему мы отнесли «образ читателя») и внутренние конструктивные элементы языковой композиции. Можно соответственно провести параллель с формой и содержанием. Формальная сторона «образа читателя» – это способы его про-

явления: грамматическая форма второго лица, обращение, вводные слова и др., а содержательная – это языковой материал, организованный автором и вложенный в

субъект («лик») с его точкой видения, который, в свою очередь, и выводит на поверхность «образ читателя».

Список литературы

1. Бударagina Е. И. Средство создания образа адресата в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 174 с.
2. Василькова И. Стрелка // Знамя, 2008. № 4.
3. Вежлян Е. Модернистское исчезновение автора: след и сад // Новый мир. 2006. № 2. С. 10–14.
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи: учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов. М. : Высшая школа, 2005. 240 с.
5. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Изд-во Акад. наук СССР. 1963. 158 с.
6. Геймбух Е. Ю. Образ читателя в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» // Русский язык в школе. 2007. № 2. С. 44–47.
7. Глухоедова Н. Н. Языковая композиция художественного текста: структурные компоненты (на материале прозы Руслана Киреева «Апология») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Чита, 2009. 25 с.
8. Голев Н. Д., Ким Л. Г. Об отношениях адресата, автора и текста в парадигме лингвистического интерпретационизма // Сибирский филол. журн. 2008. № 1. С. 144–153.
9. Иличевский А. Мистер Нефть, друг : роман. М. : Время, 2008. 224 с.
10. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. 3-е изд. М. : Смысл; СПб. : Лань, 2003. 287 с.
11. Лукин В. А. Художественный текст : основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Ось – 89, 2005. 560 с.
12. Степанов С. П. Организация повествования в художественном тексте (языковой аспект). СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т экономики и финансов, 2002. 145 с.
13. Тамкович-Лалуа Ю. Разговоры еле слышны. Рассказы // День и ночь. 2008. № 2.
14. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2000. 352 с.
15. Хисамова Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В. М. Шукшина) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2009. 45 с.
16. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М. : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
17. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста; перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб. : Симпозиум, 2005. 502 с.