

Т. П. СИЛЬМАН

СИНТАКТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МЕСТОИМЕНИЙ (На материале немецкого языка)

УВ свете новейших исследований о структуре сложных синтаксических целых (отрезки текстов, абзацы, вообще синтаксические единства, большие, чем предложение), по-новому предстают некоторые языковые явления, в частности местоимение.

К работам, построенным на стремлении по-новому осветить уже известные разряды слов в плане открывшихся перспектив «текстовой грамматики» в противоположность «грамматике предложения» (Textgrammatik — Satzgrammatik), принадлежит книга Р. Гарвега, посвященная функциям местоимений в большом контексте¹.

Известная односторонность автора книги в трактовке этого вопроса хорошо показана в рецензии Г. Баумана². Его претензии к книге (к которым мы вполне могли бы присоединиться) сводятся к тому, что автор трактует местоимение односторонне — лишь как универсальное и как бы единственное средство скрепления текста, в связи с чем даже определение понятия «текст» выводится им из наличия в нем местоименных имя-заместителей (субститутов). Вот это определение: «Текст ... есть последовательное расположение (Nacheinander) языковых единиц, осуществляемое с помощью непрерывного прономинального сцепления (pronominale Verkettung)»³.

Бауман справедливо называет такое определение текста ограниченным и неполным, так как даже при наличии прономинальных связей подлинный текст все же может существовать лишь при условии, если отдельные его звенья будут подчинены единой семантике. Момент единства содержания, подчеркивает рецензент, при отделении текста от «не-текста» как случайного набора фраз, будь они даже искусственно связаны друг с другом местоименными субститутами, все же безусловно необходим⁴.

Однако наши собственные претензии к книге Гарвега идут несколько дальше. С одной стороны, критерий наличия местоименных межфразовых связей для определения текста, как мы видели, вне учета семантики, явно недостаточен. С другой стороны, так ли уж необходим этот критерий? При более пристальном рассмотрении оказывается, что он далеко не для всякого текста показателен. Существуют тексты, в которых местоимение в качестве связующего средства между предложениями вообще не употребительно. Речь идет о таких текстах, в которых отдельные предложения, входящие в их состав, по своей природе автосемантичны, строятся на полнозначной лексике и поэтому для своего включения в контекст

¹ R. Harweg, Pronomina und Textkonstitution, München, 1968.

² Н.-Н. Бауманн, [рец. на кн.:] R. Harweg, Pronomina und Textkonstitution, «Lingua», 23, 3, 1969.

³ R. Harweg, указ. соч., стр. 148.

⁴ В качестве примера такого случайного «нетекстового» сочетания предложений приводятся следующие два предложения: *Das Kind weint. Es hat zwei senkrecht aufeinander stehende, gleiche Diagonalen* (Н.-Н. Бауманн, указ. соч., стр. 285).

не нуждаются в субститутах местоименного или другого типа. В подобных текстах местоимение в качестве субститута обслуживает лишь внутрифразовые связи, в то время как межфразовое единство текста обеспечивается через простое примыкание предложений, обоснованное логическим развитием определенной темы⁵.

Далее: называя в качестве основной функции местоимения в сфере текстовой грамматики функцию субститута, Р. Гарвег тем самым воспроизводит ошибочное мнение, высказывавшееся уже до него.

Так, например, Л. Блумфилд причисляет к субститутам такие местоимения, как *I, we, you*, и при этом поясняет: «*I* заменяет любое субстантивное выражение единственного числа..., при условии, если данное субстантивное выражение обозначает говорящего того самого высказывания, в котором участвует *I*»⁶. Здесь следовало скорее сказать «выражает», поскольку *I* ничего не «заменяет», выражая лишь необходимое для данной ситуации — или для данного текста — значение личности в 1-м лице. О неправильности зачисления всех личных местоимений в разряд субститутов писал еще О. Есперсен: «... непредубежденному человеку показалось бы очень странным, что предложение *Я вижу вас* употребляется вместо предложения *Отто Есперсен видит Мери Браун*»⁷.

С другой стороны, местоимение 1, 2 или 3-го лица отнюдь не прикреплено к какому-нибудь одному носителю имени и может свободно перемещаться от одного к другому, подразумевая любого из участников определенной ситуации, в зависимости от того, с чьей точки зрения эта ситуация «подается»⁸. Но эта определяемость местоимения своеобразием той или иной коммуникативной ситуации, его коммуникативно-грамматическая природа⁹, его семантическая подвижность отнюдь не равносильны тому, что местоимение что-либо «заменяет».

Из всего этого лишь вытекает, что местоимения обладают некоей особой природой, которая совершенно не исчерпывается функцией субститута, а нуждается в специфическом раскрытии, в особенности, когда речь идет о функциях местоимений в «текстовой грамматике». Но сначала отграничим от этого специфического значения значение субститута, — чтобы с тем большим основанием исключить его из наших дальнейших рассуждений.

Слова неполнозначной лексики, в частности местоимения, лишь при условии чередования с полнозначной лексикой превращаются в субститут, т. е. приобретают функцию указательности. Замещая какое-либо предшествующее или последующее слово (или группу слов) окружающего контекста, они одновременно указывают на то, что они замещают; *тот, этот, он, она, там, здесь* и т. д. (но не *я* и не *ты*!). Явлением субституции поэтому следует считать замену одной (полнозначной) языковой единицы (или целого текста) другой языковой единицей, имеющей по отношению к первой языковой единице указывающее значение. Если же этого нет, если отсутствует речевая ситуация «антецедент¹⁰ — субститут», тогда

⁵ См.: Т. И. Сильман, Проблемы синтаксической стилистики, Л., 1967 (разделы, посвященные прозе Винкельмана и Гёте).

⁶ Л. Блумфилд, Язык, М., 1968, стр. 270—271.

⁷ О. Есперсен, Философия грамматики, М., 1958, стр. 90. Обширный материал о взглядах лингвистов на соотношение местоимения и имени дан у В. В. Виноградова («Русский язык», М.— Л., 1947, стр. 317—326).

⁸ В этой связи Есперсен цитирует Норейна, который указывает на «непостоянный характер сигнификации посредством местоимений» (О. Есперсен, указ. соч., стр. 94).

⁹ Ср.: W. Admoni, Der deutsche Sprachbau, М.— Л., 1956, стр. 153—154.

¹⁰ Л. Блумфилд, указ. соч., стр. 272.

местоимение свободно развивает в себе другую из своих важнейших функций — автосемантического обозначения личности внутри акта коммуникации. Это — особого рода функция, не менее уникальная, чем функции полнозначной лексики.

Можно сказать, что в сравнении со словами полнозначной лексики, каковы, например, существительные *человек, Петр, сын, ученик, столяр, друг*, — местоимение находится как бы в иной сфере действия: оно обозначает личность соотносительно с актом речевой коммуникации, но при этом с меньшей точностью и определенностью, чем все перечисленные существительные.

Язык обладает множеством средств отбора и дозировки информации (и в качественном, и в количественном отношении), необходимой в различных коммуникативных целях.

Человеку, который находится перед вами, совершенно нет надобности, говоря о себе и называя себя *я*, добавлять еще *имя рек*, достаточно сказать просто *я* — и это будет полноценным, поддерживаемым ситуацией обозначением данного человека. При этом предполагается, что либо имя этого человека вам известно, либо для данной конкретной ситуации оно «иррелевантно». Например, в бытовом диалоге: *Кто последний! Вы? — Нет, я!* — мы имеем тот уровень коммуникации, когда не только не возникает необходимость в употреблении имен, но когда и их имплицитное знание оказалось бы излишним. Та степень информации, которая заложена в местоимении 2-го лица *вы* и в местоимении 1-го лица ед. числа *я* здесь, следовательно, и необходима, и достаточна.

Что же касается чередования с существительным, то местоимения как 1, так и 2-го лица вообще не нуждаются в таком чередовании или в добавлениях имени собственного. При местоимении 2-го лица имя собственное может возникать лишь в качестве обращения, как в начале речи, так и в качестве эмоционально-окрашенного добавления.

Интересно, например, сравнить в этом плане речь Онегина, обращенную к Татьяне: «Вы ко мне писали, ...» (4, XII) — отнюдь не взволнованную и совершенно лишённую обращений по имени, с речью Татьяны, которая, наоборот, насыщена обращениями: «Онегин, помните ль тот час...» (8, XLII); «Онегин, я тогда моложе...» (XLIII); «А мне, Онегин, пышность эта...» (XLVI). Имя собеседника здесь, несомненно, возникает в порядке нарастания волнения говорящей, т. е. как момент модальный. Тем менее необходимо имя говорящего в текстах от 1-го лица. Более того, оно требует особых ситуативных условий, например, в начале знакомства, когда происходит «самоназывание» персонажей — иначе оно оказывается излишним.

В письмах, дневниковых записях, монологах, авторское *я*, *я* пишущего и говорящего — наиболее естественное и ничем незаменимое обозначение персонажа, которое может быть никак не связано с именем собственным. Так, например, в «Страданиях молодого Вертера» значительная часть романа вполне мыслима без знания имени героя, так что мы вообще могли бы теоретически представить себе, что роман этот мог быть назван «Страдания одного молодого человека».

Но еще более своеобразным представляется положение в лирическом жанре. Имя (реальное или вымышленное, героя или поэта — безразлично) в современной лирике, как правило, вообще отсутствует.

Безымянность заложена в самой природе лирического жанра, поскольку лирика также отражает некую «коммуникативную ситуацию», а именно — сугубо личное, интимное обращение поэта либо к другому *я*, либо к природе, к миру, ко вселенной, и все это на уровне глубинной интроспекции. Единственной возможной формой выражения личности в этих

условиях является местоимение, безымянное *я*, лирическое «инкогнито». Именно местоимение содержит в себе ту меру и ту степень информации, которая как раз и требуется лирике.

Можно сказать, что лирика отражает душевный мир человека во всей бесконечности его конкретных форм, превращая, однако, каждый частный случай индивидуального переживания в своего рода «парадигму переживания», в модель отношений между более или менее обобщенным «лирическим *я*» («всяким» *я*) и действительностью. Именно обобщающее местоимение, а не индивидуализирующее имя, оказывается поэтому адекватным лирическому заданию. И в этих условиях местоимение (выразитель «лирического *я*») приобретает ярко выраженный автосемантический характер, максимально удаленный от всякой идеи «субститута». В подлинной лирике имена или другие уточняющие координаты «лирического *я*», если и встречаются, то не далее, чем в заголовке стихотворения. В самом тексте лирический герой этих координат лишается, будучи целиком представлен местоимением.

Кстати, иной раз в лирике функционирует и местоимение 3-го лица в качестве обозначения носителя лирического переживания. Однако пусть в 3-м лице, но этот лирический *он* (или лирическая *она*) также весьма далеки от субститута и предстают перед нами, как «лирическое *я*», но только в 3-м лице, ничего собой не «замещая».

Впрочем то, что лирика — искусство прономинальной направленности, отмечалось уже не раз. Д. Н. Овсянко-Куликовский в своих работах, посвященных лирике, утверждал, что лирике свойственна тенденция «освобождаться от всякой примеси образных элементов»¹¹, поскольку она есть искусство, лишенное образов¹².

В том же плане интерпретирует произведения лирической поэзии Р. Якобсон. В статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» он указывает на тот поразивший его факт, что в стихотворении Пушкина «Я вас любил» из 29 флексивных слов 14 приходится на местоимения. Далее автор пишет: «Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения»¹³.

И несколько далее читаем: «Существенная роль, которую играют в грамматической фактуре поэзии разнообразные классы местоимений, обусловлена именно сплошь грамматическим, реляционным характером, отличающим местоимения от всех прочих автономных слов. Отношение местоимения к неместоименным словам неоднократно сравнивалось с отношением геометрических тел к физическим»¹⁴. И здесь, как мы видим, автор подчеркивает роль местоимений как особо важного фактора в создании «геометрического», «безобразного» характера лирики.

При всем остроумии приведенных замечаний, они трактуют местоименность лирики скорее в плане чисто структурной «грамматикализации» текста, но не с той точки зрения, каким путем именно местоимение, благодаря своеобразной обобщенности своих значений, служит особым заданием лирики в плане содержания.

Между тем, нам представляется важным подойти к этому вопросу не столько со стороны структурно-грамматической, сколько в аспекте стилистической грамматики, с учетом специфической семантики лирическо-

¹¹ Д. Н. Овсянко-Куликовский, Лирика как особый вид творчества, Собр. соч., VI, СПб., 1914, стр. 179.

¹² Д. Н. Овсянко-Куликовский, Теория поэзии и прозы, 4-е изд., Пг., 1917, стр. 49.

¹³ Сб. «Poetica», Warszawa, 1961, стр. 405.

¹⁴ Там же, стр. 409.

го жанра. С этой точки зрения местоимение, верное своей природе «дозировки информации», и в области лирики осуществляет эту дозировку, содействуя созданию обобщенного «субъекта переживания», — того, что мы обычно называем «лирическим я». И поэтому самый факт наличия значительного числа местоимений не может вызывать удивления: он действительно диктуется самой темой стихотворения, отраженной в нем «коммуникативной ситуацией», в частности, в пушкинском стихотворении — прямым обращением поэта к возлюбленной, с целью выяснения глубины своего чувства к ней. Концовка стихотворения и дает парадоксально заостренную формулу этого чувства: «...Как дай вам Бог любимой быть другим».

Количественная сторона употребления местоимений, следовательно, сама по себе еще не создает «геометризма». «Геометризм» создается скорее симметричностью расположения местоимений как в восьмистишии Пушкина, так и в пушкинском стихотворении «Что в имени тебе моем?», анализ которого проводится Р. Якобсоном далее. Но, как тонко и точно показывает автор, этот «геометризм» создается отнюдь не только за счет местоимений, но и за счет других языковых компонентов, расположенных в известной симметрии, что связано уже с архитектурными закономерностями поэзии вообще.

Таким образом, нам представлялось бы более естественным говорить о «местоименности» лирики не в связи с «геометрическим» характером местоимений, а в связи с их органической необходимостью для лирики, поскольку они являются существеннейшим смысловым звеном лирического жанра¹⁵, рисующего взаимоотношения между «лирическим я» и миром в обобщенном плане.

Выше мы говорили о «достаточной» конкретности местоимений в реальных жизненных ситуациях. Однако грамматическая природа местоимения глубоко противоречива. На фоне конкретной жизненной ситуации местоимение и само предельно конкретно, поскольку его указательность, его коммуникативность опираются на конкретные лица и на реально уловимую картину определенных взаимоотношений. Но стоит лишить местоимение этой осязаемой жизненной опоры, оторвать его от нее, как его собственная определенность бесследно исчезает, и перед нами оказывается тот самый «геометрический чертеж», та самая «алгебраическая формула» взаимоотношений «всякого я» со «всяким ты», которые и нужны лирике. «Геометризм» здесь, следовательно, скорее относим не к самому местоимению, а к обобщенному характеру взаимоотношений, с его помощью изображаемых.

Более того, самый процесс создания лирического стихотворения на базе некоей автобиографической ситуации строится на этом исконном противоречии местоимения. Для поэта это есть «коммуникативная ситуация», реальное «выяснение отношений», а для читателя получается превращенный в парадигму диалог или обращение-монолог безымянного я к безымянному ты. При этом количественное соотношение местоимений и других флексивных слов в том или ином лирическом стихотворении есть лишь отчетливый и естественный симптом коммуникативно-тематической сути данного стихотворения. Важно не большее или меньшее число местоимений, а то, что они абсолютно необходимы для создания и оформления лирического сюжета (скажем, при обрисовке взаимоотношений между «лирическим я» и «лирическим ты»).

¹⁵ Среди всего многообразия типов лирических стихотворений мы, в связи с нашей темой, ориентировались лишь на такие, в которых «лирическое я» не просто подразумевается (как, например, во многих примерах пейзажной лирики), но и находит свое формальное выражение, прежде всего в местоимении.

Таким образом, местоимение благодаря подвижности своих значений от самого конкретного к самому абстрактному содействует процессу создания лирики, «обслуживая» ее с самого момента возникновения, т. е. начиная с реальной жизненной ситуации и кончая лирическим стихотворением, с присущей ему безымянностью и обобщенностью его героев.

Но вернемся к вопросу об образах в лирике. Является ли «лирическое я» образом, невзирая на свою безымянность и обобщенность? Нам представляется, что это, несомненно, так. Только специфика этого образа заключается в том, что он не привносит с собой в произведение (в лирическое стихотворение) подробностей материального мира, как это бывает, например, в романе, — ни имени, ни семейных или социальных связей, ни внешности, ни костюма, что он лишен (или почти что лишен) заранее закрепленных за ним реалий. Это — персонаж почти что без экспозиции, «голый человек на голой земле», который в ходе тематического развертывания стихотворения вновь «обрастает» некоторыми данными, «одевается» ими, заново конкретизируется, притом только за счет таких данных, которые уже целиком продиктованы внутренними потребностями того или иного лирического сюжета. Происходит своеобразный дальнейший процесс развития образа, при котором «лирическое я», на стадии зачина стихотворения максимально обобщенное, конкретизируется как самой темой стихотворения, так и методом ее разрешения. Иначе говоря, происходит новая образная конкретизация местоимения, но уже теперь это не индивидуальный характер внутри эмпирической действительности, а неповторимое своеобразие некоего внутреннего мира, некоего душевного облика. Из «чертежа» снова получается «картина», но уже теперь на большой психологической глубине.

Лирика, следовательно, использует семантическую подвижность местоимений для своих специфических целей — для сложной перестройки образа героя — сначала от уровня эмпирической конкретности жизненной ситуации до предельной обобщенности «лирического я» (в зачине стихотворения), а затем — до степени новой конкретности, приобретаемой «лирическим я» с развитием и завершением лирического сюжета на уровне глубинной интроспекции.

Если перед нами целый цикл стихов, каким, например, являются сонеты Шекспира или циклы ранней лирики Гейне («Лирическое интермеццо», «Возвращение на родину») — тогда и образ героя по мере развертывания произведения обогащается множеством конкретных данных (впрочем, опять-таки лишь таких, какие были необходимы для развития лирического сюжета). Кстати, примером того, как прямолинейная «образность» внутренне снимается в лирике, может служить стихотворение Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam». Оно органически входит в состав сборника «Лирическое интермеццо» лишь благодаря тому, что фигуры деревьев — кедра и пальмы — в конечном счете являются иносказанием известных уже по циклу персонажей¹⁶. Это все те же «он» и «она», только поданные в форме конкретных символов, и для того чтобы стихотворение было понято во всей своей глубине, как одно из звеньев романа в стихах, его герои должны быть «развеществлены».

Но если речь идет об одном изолированном стихотворении, не входящем в какой-либо цикл, то тем более обобщенным и целиком зависимым от реальных подробностей контекста оказывается образ «лирического я». Тогда степень конкретности образа может колебаться до чрезвычайности — от простого обозначения «субъекта переживания» до чуть ли не балладной

¹⁶ См.: Л. В. Щерба, Опыты лингвистического толкования стихотворения «Сосна» Лермонтова в сравнении с немецким прототипом, «Советское языкознание», II, М., 1936.

живописности. Приведем два стихотворения, которые могут послужить образцами «алгебраической» краткости обрисованных в них отношений.

Сначала старинное немецкое любовное стихотворение неизвестного автора:

Dû bist mîn, ih bin dîn:
des solt dû gewis sîn
dû bist beslossen
in mînem herzen;
verlorn ist das sluzzelin:
dû muost immer drinne sîn ¹⁷.

И затем стихотворение современного итальянского поэта Джузеппе Унгаретти, входящее в цикл, посвященный памяти сына поэта, который умер в детском возрасте:

E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...
(Giorno per giorno) ¹⁸

В обоих случаях принцип «местоименности» выражен с предельной ясностью и несет на себе всю конструкцию. Лирическое высказывание в обоих стихотворениях сведено к «чертежу», к минимуму (хотя в творении Унгаретти лаконизм изображения отчасти восполняется входжением стихотворения в тематический цикл).

И тем не менее, стихотворения эти характеризуются различной тональностью, различным «настроением», тематическое развитие в каждом из них идет под особым знаком, а следовательно, в результате возникают и различные образы лирических героев.

Тем более можно говорить о создании образа там, где стихотворение более конкретно, где сюжет его в своем развитии шире затрагивает предметы и явления внешнего мира. Таково, например, знаменитое стихотворение Гете «Свидание и разлука», из которого мы узнаем очень много реальных фактов, сопутствующих свиданию героя с возлюбленной. В любом случае, кратко или развернуто, но лирическое стихотворение никогда не «повествует» ради процесса повествования (иначе оно превратилось бы в балладу), и результатом его тематического развития всегда является некий внутренних — душевный и духовный — итог, переживаемый «лирическим я», — а следовательно, и создание душевного и духовного облика лирического героя.

Создание этого облика или образа, достаточно удаленного от единичности эмпирической действительности и достаточно сконцентрированного для того, чтобы нести на себе груз глубинной интроспекции, может быть осуществлено лишь на базе использования стилистических возможностей личного местоимения.

Своеобразие чисто лирической функции личных местоимений хорошо прослеживается на материале лирических вставок эпического текста — стихотворных и прозаических. В качестве примера стихотворной вставки

¹⁷ Ты принадлежишь мне, я принадлежу тебе,
в этом ты должен быть уверен,
ты заключен
в моем сердце;
ключик потерялся,
ты должен всегда быть в нем.

¹⁸ И я люблю тебя, люблю тебя, и это непрестанное страданье!....
(из цикла «День за днем»)

остановимся на так называемой «Песне Миньоны» («Ты знаешь край...») в «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гёте.

«Песня Миньоны» — типичное лирическое стихотворение. А с другой стороны, оно дано на фоне жизни Миньоны, ее биографии, внутри прозы романа. Автор сопоставляет эти два плана — жизненное содержание и его лирическое преобразование — и показывает нам, так сказать, формулу перехода от одного к другому.

И выясняется, что с жизненным материалом внутри лирического стихотворения произошли значительные изменения, типичные для всякой лирики в ее соотношении с биографией лирического поэта.

Изменения эти, прежде всего, структурно-семантические. Подробно-сти, связанные с детством Миньоны — дочери богатых и знатных людей, похищенной из своего родного города Милана труппой канатных плясун, остаются собственно за скобками стихотворения и даны лишь в виде скупых намеков. Стихотворение по сообщаемым в нем фактам оказалось очищенным от определенности единичного случая¹⁹. Вся совокупность индивидуальных подробностей, как-то: название страны, конкретные жизненные обстоятельства, одним словом, вся сеть частных координат — либо вовсе изъята из текста стихотворения, либо в значительной мере смягчена и затуманена обобщенными романтическими мотивами. Но основное, что объединяет «Песню Миньоны» со всякой лирикой — это то, что мы не обнаружим здесь имена героев стихотворения. Как во всякой подлинной лирике, здесь действуют безымянные *я* и *ты*, два лирических «инкогнито». И именно благодаря этому героями, а главным образом с героиней романа — девочкой Миньоной, временно «обернувшейся» местоимением 1-го лица, лирическим «я», могли произойти те существенные изменения, какие мы можем наблюдать на протяжении этой стихотворной вставки.

Ведь только что, в последней главе предшествующей книги, Миньона, заливаясь слезами, говорила Мейстеру, умоляя его не уезжать: «Отец мой! ты не покинешь меня! Будешь моим отцом! — Я дитя твое». И Мейстер также называет ее: «Дитя мое».

А уже на следующей странице, в рассматриваемой нами стихотворной вставке, открывающей новую книгу и новую главу, Миньона, в качестве «лирического инкогнито» зовет его (также не называя его по имени) вместе с собою в Италию, на свою родину, превращенную опять-таки за отсутствием уточняющих данных, в некую блаженную страну, в страну романтических мечтаний (*Dahin, dahin...*) — и зовет его не только как «отца», но и как «защитника» и «возлюбленного».

Обращаясь к герою в рефрене каждой строфы по-новому, Миньона тем самым дает и новую, углубленную и психологически более сложную формулу их взаимоотношений, не однозначную *Vater — Kind*, что только что имело место в прозаическом тексте, а триединую — *Geliebter, Beschützer, Vater* (с соответствующими — неназванными — противопоставлениями).

Внутри прозаического повествования вся эта сложность полностью формулируется и получает свое объяснение лишь к концу романа, незадолго до смерти Миньоны. Развитие фабулы романа, таким образом, отражает эмпирическую последовательность жизненных фактов, когда обобщенная трактовка сути явлений, так же как суть отношений между людьми, возникает и дает о себе знать лишь в результате длительного процесса развития. А между тем на языке лирики все это пророчески предвосхищено и

¹⁹ Анализ поэтической структуры «Песни Миньоны» см. в статье В. М. Ж и р у н с к о г о: «Стихотворения Гёте и Байрона „Ты знаешь край...“». Опыт сравнительно-стилистического исследования», сб. «Проблемы международных литературных связей», Л., 1962, стр. 55 и сл.

сформулировано еще в начале романа. В связи с общим психологическим углублением содержания их отношений углубляется, «взрослеет» и в то же время обобщается и образ самой героини. И если она по сравнению с прозаическим текстом утратила некоторые из своих конкретных черт — внешность, костюм, имя, то чувства ее показаны здесь намного глубже и конкретнее.

Имя героя внутри повествования является средством его «узнавания». Слово *Миньона* с развитием романа стало безошибочным средством напоминать нам о странной девочке, о загнанном забитом ребенке с экзотической внешностью и пронзительным взглядом больших черных глаз. Переход к сплошному употреблению местоимения 1-го лица в стихотворении отчасти стирает этот облик (особенно поскольку песня введена в текст без предупреждения автора о том, что ее поет именно Миньона) и уводит читателя во внутренний мир героини, модифицируя наше представление о ней. Миньона в стихотворении превращена одновременно и в образ трагически любящей женщины, и в обобщенную героиню романтического томления. Местоимение, таким образом, и в данном случае содействует, с одной стороны, обобщению образа героя, а с другой стороны, особого рода конкретизации: конкретизации душевной жизни «лирического я», т. е. в конечном счете поэтическому углублению образа. Создается тот самый «чертеж взаимоотношений», о котором говорилось выше по поводу лирики вообще.

Интересно отметить, что в эпическом повествовании, после того как отзывалась песня Миньоны, оба героя в первом же предложении вновь названы по именам. И перед нами прежние Миньона и Мейстер — опекун и его опекаемая, причем он пытается расшифровать оставшиеся неясными для него подробности только что услышанной им песни. Вскоре, гадая, Мейстер называет и Италию, родину Миньоны.

Нечто подобное только что описанному процессу обобщения и психологического углубления образа героя происходит в романе, когда этот герой оказывается в центре соответствующей лирической вставки в прозаической форме. Он на время превращается в «инкогнито», утрачивает имя и фамилию, а также ряд присущих ему индивидуальных черт характера. На второй план отступают и многие из его жизненных обстоятельств. Короче говоря, он по функции временно превращается в «лирическое я». Однако поскольку о нем по-прежнему рассказывает не он сам, а автор произведения, то перед нами формально продолжает действовать «он», местоимение 3-го лица. И тем не менее, этот «он», это личное местоимение 3-го лица, ничего общего не имеет с заместителем имени, субститутом обычного типа, употребляемым в порядке чередования с существительным. Чем больше по размерам лирическая вставка, чем дольше тянется серийное употребление местоимения 3-го лица, тем интенсивнее становится процесс углубления во внутренний мир героя, его вывод за пределы эмпирического существования.

В результате перед читателем оказывается «лирическое я» с типичной для лирики погруженностью в свой внутренний мир, но при этом «лирическое я» в третьем лице, несколько изолированное от сюжетного движения романа или новеллы. И перед нами уже иной образ героя, созданный в значительной мере теми подробностями и мотивами, которые составляют содержание данной лирической вставки. Чаще всего это опять-таки образ более глубокий и более обобщенный, чем образ того же героя на других страницах романа или новеллы. Сюжетно такое углубление и обобщение образа героя обычно мотивируется тем, что герой по тем или иным причинам глубже постигает самого себя, свой жизненный путь, свои отношения с другими людьми и т. д., — иначе говоря, начинает смотреть на себя и на окружающий мир «новыми глазами».

В качестве примера коснемся некоторых лирических вставок в новеллах Т. Манна. В новелле «Тристан», в большой лирической сцене, где описывается исполнение г-жой Клетерьян отрывков из оперы Вагнера «Тристан и Изольда», и тот душевный восторг, который в разной степени испытывают как герои оперы, так и герои новеллы (сама Габриела Клетерьян и писатель Шпинель), имена героев исчезают со страниц книги, уступая место их местоименным обозначениям (*он, она*)²⁰. Попутно отметим, что хотя данный лирический отрывок по своей структуре сохраняет расплывчатость и вариативность лирической прозы, тем не менее он все же в тенденции тяготеет к поэтической форме, как к своему абсолютному образцу. Особенно в местах высшего эмоционального напряжения синтаксические отрезки уподобляются друг другу по своим размерам, порядок слов приобретает отчетливо экспрессивный характер, лексика становится образно-метафорической и подчеркнута эмоциональной, то там, то здесь звучат анафорические повторы, внутренние рифмы, вопросительные и восклицательные предложения разбивают единообразие эпической интонации. И здесь тоже на время действия лирической вставки трогательная и простодушная Габриела Клетерьян, так же как эксцентричный и самовлюбленный чудаки Шпинель, приобщившись к великому таинству любви через музыку Вагнера, подобно Миньоне и Мейстеру, выходят за рамки своих характеров, перестают быть просто персонажами эпического повествования и становятся действующими лицами великой мистерии.

В другой новелле Т. Манна, в «Тонию Крегере», лирические пассажи отмечены еще более систематически проведенным серийным употреблением местоимения в 3-м лице и еще большей тенденцией к ритмическому и музыкальному оформлению текста. Так, в эпизоде возвращения героя в родной город, где прошло его детство и где он переживает минуты и часы лирического погружения в прошлое, личное местоимение 3-го лица *er* повторяется 38 раз подряд²¹. Вместе с тем, как мы можем часто наблюдать в лирической прозе, в особенности в литературе XX в., авторская речь теснейшим образом переплетается с несобственно-прямой речью, в которой, как известно, личное местоимение 3-го лица также выступает как выразитель субъекта переживания, по аналогии с личным местоимением 1-го лица.

Подведем некоторые итоги. Изучение синтактико-стилистических функций местоимения в аспекте «текстовой грамматики», притом с учетом специфики литературных жанров, еще только начинается. Достаточно изученными можно считать функции местоимения как средства связи между предложениями, где оно выступает в форме субститута, чередуясь с предшествующим или с последующим существительным или с группой слов. В таких случаях местоимению присуща знаково-указующая синсемантика.

Однако этого рода межфразовыми связями синтактико-стилистическое значение местоимения и его роль в «большом контексте» не исчерпываются.

Личные местоимения, в особенности 1 и 2-го лица (меньше 3-го лица) играют ведущую роль прежде всего в прозаическом повествовании от 1-го лица (*Ich Erzählung*), а также во всех разновидностях лирического жанра (лирическое стихотворение, лирические вставки эпического текста в стихотворной и прозаической форме). Личное местоимение аккумулирует здесь душевные переживания героя, обеспечивая необходимую обобщенность субъекта переживания и в то же время необходимую глубину самих этих переживаний. В лирических вставках, в связи с принципиальной «безымянностью» лирического жанра, герой романа или новеллы, ставший временно центральным героем такой вставки, также утрачивает на время ее

²⁰ Th. Mann, *Gesammelte Werke*, IX, Berlin, 1955, стр. 156—159.

²¹ Th. Mann, указ. соч., стр. 242—244.

действия свое имя, превращаясь в своего рода «лирическое инкогнито». Это перевоплощение происходит с помощью коренного изменения синтаксической функции личного местоимения. Личное местоимение в значительной мере утрачивает свою указательную функцию субститута (*Петр... он...; Лизе..., sie....*), уже больше не чередуясь с именем собственным, а временно как бы эмансипируется от него, приобретая особого рода автосемантию и становясь аккумулятором всего комплекса душевных переживаний героя. Серийное употребление личного местоимения на протяжении всего отрезка (*он... он... он... он...*) содействует переходу объективного описания в интроспекцию, приводя к созданию некоего «лирического я», но только в 3-м лице («лирический он», «лирическая она»).

Это временное переключение героя с имени собственного на местоимение содействует обобщению и психологическому углублению его образа, выводя его из сферы эмпирического каждодневного существования.

Изначальная прозаическая природа созданного таким путем лирического героя восстанавливается лишь после того, как он вновь назван автором по имени.

В литературе XX в. такое эпизодическое выключение героя из прозаического повествования и перевод его на лирическую интонацию нередко сочетается с переходом авторской речи в речь несобственно-прямую.

Итак, во всех разновидностях лирики семантическая подвижность местоимения по шкале «конкретное — абстрактное» является существенным фактором при переключении конкретной жизненной ситуации на обобщенность ситуации лирической. Однако на уровне лирической ситуации местоимение вновь обретает известную конкретность, «одеваясь» подробностями главным образом душевной жизни лирического персонажа (отчасти и реальными фактами), в результате чего вновь возникает некий образ, но это уже не образ реального житейского персонажа, а духовный и душевный облик определенного «лирического я».
