

СОЧИНИТЕЛЬНЫЕ СОЮЗЫ В РОЛИ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ ТЕКСТА

© 2008 З.Н.Бакалова

Самарский государственный педагогический университет

Автор показывает, в каких условиях русские сочинительные союзы могут выполнять роль ключей к теме и пафосу литературных произведений, служить знаком основного мотива текста, участвовать в характеристике персонажей, формировании «моментов истины» и движения мысли героев литературных произведений и даже в создании комического эффекта текстов.

Сама постановка вопроса о возможности служебных слов выступать в роли ключевых языковых средств, точнее репрезентантов ключевых отношений текста, на первый взгляд, представляется странной. Однако «успешность интерпретации художественного текста связана с определением характера отношений в тексте... и установлением связи его элементов»¹. Эти связи и отношения передаются не только знаменательными, но и служебными словами и, в частности, союзами. Названная тема возникла в русле многочисленных работ по речеведению, появившихся после того, как начиная примерно с 70-х годов прошлого века, лингвистические исследования начали смещаться от строевой парадигмы к функционально-коммуникативной. Общим в работах функционального направления явилось объяснение языковой формы ее функциями, понимание языка как системы языковых средств, служащих для достижения определенных целей языкового общения.

За последние годы появилось достаточно много работ по исследованию функционирования языковых единиц в разных стилях языка и в первую очередь – в художественном. Интересы лингвистов касались, прежде всего, лексики, в меньшей степени – грамматики. Что касается сочинительной связи русского языка, то ее изучение в функциональном ключе (работы А.Ф.Гавриловой, И.Н.Кручининой, С.И.Клецкой, З.Н.Бакаловой, О.А.Ананьевой, Е.А.Красновой и др.) оставляет проблему художественной роли сочинительных конструкций до конца не решенной в системном смысле, то есть во всем многообразии и взаимосвязи их проявлений. Вопрос о текстовой значи-

мости служебных слов находится в стадии накопления и научной интерпретации опытных материалов. Выяснение возможностей использования сочинительных союзов в качестве презентантов ведущих смыслов литературного, публицистического, а возможно, даже научного произведения не теряет, таким образом, своей актуальности и в современной лингвистике.

Итак, может ли союз выполнять ключевую текстовую функцию, играя роль ярких сигналов авторской позиции? Сразу скажем: да, может и может потому, что союз – маркер таких синтаксических отношений, которые способны быть определяющими, концептуально значимыми в описании, повествовании или рассуждении. Кроме того, союзы могут субстантивироваться и становиться равнозначными словам знаменательным. Вряд ли кто-нибудь засомневается в том, что союз ЕСЛИ – это прежде всего показатель условия, КОГДА – времени, ЧТОБЫ – цели, ИЛИ – альтернативы. Сложнее обстоит дело с семантической квалификацией союзов И, А, НО, значение которых чрезвычайно абстрактно и диффузно. Но и у них есть свои ядерные смыслы. Наблюдения убеждают в возможности и этих слов быть некоей «лакмусовой бумажкой» – показателем особо важных для изложения фактов. Союдами, как ключами, могут открываться темы, идеи, характеры и суть героев, движение их мыслей, мотивы, значимые детали и «моменты истины» литературных творений, их коннотативные нюансы и, возможно, что-либо другое.

Ключ к теме может быть заложен в заглавии всей книги или ее части – главы или подглавки. Так, название «Шолохов, Крюков или...?» мгновенно, причем емко и кратко, вводит сведущего читателя в тему оспаривае-

¹ Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: 2003. – С.3.

мого скептиками авторства М.А.Шолохова как создателя «Тихого Дона». Из заглавия уже вытекает с очевидностью, что содержанием явится разбор того, кто, как и при каких обстоятельствах смог создать это гениальное произведение.

Союзы-ключи к пафосу как к идейно-эмоциональной сфере литературного произведения могут быть в каком угодно его месте: в начале, середине, конце. Так, в первом томе романа «Тихий Дон» находим такие фрагменты о Григории Мелехове:

*С холодным презрением играл он чужой и своей жизнью; оттого прослыл храбрым: четыре георгиевских креста и медали выслужил. На редких парадах стоял у полкового знамени, оваянного пороховым дымом многих войн: **но** знал, что больше не засмеяться ему, как прежде; знал, что ввалились у него глаза и остро торчат скулы; знал, что трудно ему, целуя ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производства.*

Пошел на фронт Григорий одним человеком, а уйдет другим.

*– Меня совесть убивает. Я под Лешнювом заколол одного пикой. Сгоряча... Иначе нельзя было... **А** зачем я этого срубил?*

Противительный союз **НО** ставит официальные «заслуги» и самоощущения «героя» в отношении резкой противоположности. Близка к этому и семантика слова **А**. Отчаянно храбрый Мелехов, будучи одновременно человеком честным и совестливым, осознал, что массовые убийства оправдать нельзя. Это преступления, которые грехом лягут на душу и за которые будет нестерпимо стыдно перед собственными невинными детьми, неспособными понять отца-убийцу. Одни эти признания самому себе оставляют Григория человеком, несмотря на совершенные им деяния, о которых ему тяжело вспоминать. На судьбе Григория с его метаниями и сомнениями показан весь излом общества. Идея аморальности братоубийственной войны с плохо понятными казакам целями будет продолжена затем в разных перипетиях остальных томов романа и, возможно, несколько по-разному понята. Но пролитую кровь смыть все равно нельзя. Шолохов – один из тех, кто заговорил о гражданской войне как о величайшей трагедии, имевшей тяже-

лые последствия. Такова художественная и жизненная правда талантливого писателя.

Союзные маркеры вербализуют основной идейный смысл и эмоционально-оценочную тональность и в романе «Белая гвардия» М.Булгакова, посвященном той же теме гражданской войны, но не на Дону, а в Киеве. На первых же страницах употреблены три перекликающиеся друг с другом концептуально значимые фразы:

Умирающая мать, уже задыхаясь и слабея, цепляясь за руку Елены плачущей, молвила:

– Дружно живите!

Но как жить? Как же жить?

Мать сказала детям:

– Живите!

А им придется мучиться и умирать.

*А ведь только что вернулся, думал, наладим жизнь, **и** вот...*

Три тревожных союзных сигнала с одним значением несоответствия светлого ожидаемого грозной реальности (в случае с **и...** эта семантика предполагается в невербализованном виде). Все три микроситуации пронизаны авторским ощущением приближения надвигающихся трагических событий. Так с самого начала создается предчувствие несчастья, то есть возникают отчетливые коннотативные смыслы. Начинается эстетическое суггестивное воздействие на читателей, поневоле настраивающихся на ту же эмоциональную волну. Содержательная перспектива в деталях еще не известна, но уже экспрессивно ощутима. В дальнейшем авторские сигналы, увы, реализуются: Алексея Турбина настигнет шальная пуля, о судьбе Николки расскажет вещий сон Елены, которая, заглушив в душе боль от предательства мужа, будет истово отмаливать жизнь старшего брата.

Союз как знак основного мотива удобно проиллюстрировать еще и рассказом В.М.Шукшина «Жена мужа в Париж провожала», основную коллизию которого составляет столкновение супругов как двух совершенно разных типов людей с несовпадающими жизненными ценностями². Кольке Парато-

² Более обстоятельно о функциях сочинительных союзов в рассказах В.М.Шукшина см. в статье З.Н.Бакаловой и Е.А.Красновой «Художественная роль русских сочинительных союзов» // Известия Во-

ву изначально чужд меркантильный взгляд на жизнь, сугубо трезвый и жесткий практицизм жены, который правит всей жизнью семьи и из-за которого бессребреник-муж не имеет в глазах жены никакой ценности («*Ехай к себе < в деревню. – З.Б. >, кому ты здесь нужен*»).

Основной мотив рассказа – безысходность Колькиной жизни. Он репрезентирован разными сочинительными высказываниями: *думал, и начинала болеть душа; думал, и ничего не мог придумать; он бы уехал в деревню, но как подумает, что тогда лишится дочери, так...; дочка смеялась, а Кольке впору было заплакать злыми, бессильными слезами*). Не в силах терпеть унижения и жить по Валиной модели и не в состоянии уйти, бросив единственного ребенка, Колька... кончает самоубийством. Автор бесстрастен и лаконичен: *закрыл окно, закрыл форточку, закрыл дверь и включил газ, обе горелки*. Однако подтекстом сказано больше, нежели реализовано словесно. Сам собой напрашивается вопрос: стоило ли подводить счеты с жизнью молодому и полному сил мужчине? Не заданный вербально вопрос повисает в воздухе, и каждый ищет на него свой ответ, задумываясь о смысле нашего земного предназначения. Так от грамматических значений сочинения разматывается незримый клубочек к осмыслению проблем общечеловеческого характера: что делать в семейных тисках непонимания, неужели единственный возможный выход – гибель, трагедия?

В рассказе В.Шукшина «Обида» продавщица магазина ошибочно принимает Сашку Ермолаева за вчерашнего пьяницу-скандалиста. *«Может быть, она и поняла, что обозналась, но не станет же она, в самом деле, извиняться перед кем попало. С какой стати?»* Это шукшинское «но» также концептуально значимо. В нем ключ к характеру и стилю поведения продавца рыбы Розы (прекрасное имя звучит иронической антитезой душевной организации женщины). «Но» в этом контексте – маркер активного сопротивления субъекта действия – Розы – даже самой мысли об очевидной невинности Сашки и сигнал гораздо большей важности и силы того, что выражено вторым компонентом сложносочиненного предложения. Привычная развязная вседозволенность продавщицы в роли хо-

зьяйки положения не допускает и возможности собственной неправоты и тем более извинений. Пусть лучше пострадает чужой, безразличный ей человек, чем собственное Розино самолюбие. Роза будет упорствовать, позовет заведомо, настроит против Сашки покупателей у прилавка, сыграв на их нежелании задерживаться в очереди из-за разбирательства – кто прав, кто неправ.

В этой ситуации героя рассказа «затрясло». *«Но как же так? – повернулся Сашка к очереди. – Я вчера и в магазине-то не был, а они мне какой-то скандал приписывают! Вы-то что?»*

Трижды повторяется почти трагический для героя рассказа мотив несообразности обстоятельств, жертвой которых оказался Сашка (*а тут...; но как же так; а они мне какой-то скандал приписывают*), но ничто не вызывает участия ни у продавцов, ни у покупателей. Люди равнодушны, никто не даст себе душевного труда просто понять человека, не говоря уже о сочувствии и поддержке.

Так столкнулись чувство справедливости и душевная ранимость Ермолаева с грубостью, душевной черствостью и хамством продавщицы и равнодушием толпы. За кем же осталась победа? Нет, не за Сашкой: он так и не добился той справедливости. И все же, и все же! Рассказ воспитывает читателя, показывая, как больно человеку не только от незаслуженного оскорбления личности, но и от бессилия в тупой безвыходности ситуации. Читатель сочувствует, сопереживает. Это и есть катарсис души, урок нравственного очищения силами художественного слова. Вот почему по большому счету победа здесь осталась за силами добра. С учетом этого вспомним слова автора из самого начала рассказа: *«Благоразумие (читай: непротивление злу, покорность, пассивность) – вещь не из рыцарского сундука, зато безопасно»*. Так ли это? Союз «зато» в принципе передает в русском языке возмездительное значение, однако является ли «безопасность» в описываемой ситуации достаточной компенсацией и благом для героя? Или все же «добро должно быть с кулаками»? Это остается на домысливание читателя-адресата. Замысел писателя, возможно, в том и состоит, чтобы заставить читателя задуматься. Примирительная же позиция рассказчика-повествователя оказывается провокационной. Как

видим, сочинительные союзы передают наиболее существенные смыслы рассказа, на которых, собственно говоря, держатся как сам сюжет, так и оценки его перипетий.

Значимые художественные «мазки» к характеру героев и к поворотам их судьбы, выполненные посредством сочинительных структур, имеют достаточно классическую традицию. Так, А.П.Чехов одной лишь короткой фразой мог создать портрет доктора Дымова («Попрыгунья»): «*Ложился он в три, а вставал в восемь*». Бессоюзная конструкция звучала бы в этой ситуации как простой фактологически точный отчет времени и не более того (ложился он в три, вставал в восемь). Союз «**а**» вносит противительную семантику несоответствия, высвечивая великое трудолюбие ученого, который, не щадя себя, даже время своего ночного отдыха отдает делу избавления людей от недугов.

В этой связи еще одно говорящее «**а**»:

*Дымов быстро выпил стакан чаю, взял баранку и, кротко улыбаясь, пошел на станцию. **А** икру, сыр и белую рыбу съели два брюнета и толстый актер».*

Речь здесь идет о том, как приехавшего после трудового дня мужа, голодного и надеющегося отдохнуть на даче, Ольга Ивановна посылает обратно в город за своим нарядным платьем. Две фразы, объединенные отношениями противопоставления, характеризуют сразу обоих супругов: покладистость и добродушие любящего мужа и потребительское отношение к нему «попрыгуньи», отдавшей предпочтение своим бесцеремонным богемным гостям, пирующим на дымовской даче. Анафорическое «**а**» особо подчеркивает, актуализирует смысл второго высказывания, воплощая уже другой вариант чеховского принципа контрастной характеристики.

С помощью союза-ключа человеческий образ может быть раскрыт разными приемами. Один из них – создание некоей альтернативы, которая на самом деле таковой не является, а лепит единый противоречивый образ. Примером этому может служить статья Э.Радзинского в газете «Аргументы и факты», посвященная личности Казановы. В первой части публикации сообщаются предосудительные факты из жизни известного ловеласа ХУ111 века и одновременно высказывается предположение о неоднозначности этого человека.

Разворот газеты заканчивается интригующе: «*Так кем же был на самом деле Казанова – безжалостным сердцеедом или...?*»

Продолжение статьи ожидалось в следующем номере газеты. «**ИЛИ**» в данном случае – своеобразный «стоп-сигнал». Остановись, читатель, в своих заблуждениях и односторонних оценках этой исторической личности и поразмышляй над другой ее стороной. И автор расскажет далее о Казанове-литераторе, библиотекаре, директоре театра, путешественнике. Это авторское «**ИЛИ**» – творческий прием публициста, писателя и оратора Э.Радзинского, направленный на переориентацию читателя, на создание интриги, это сознательный монтажный ход с использованием альтернативного ключевого слова. Традиционное представление о Казанове как о ловеласе («клубничка») хоть и верно, но односторонне. Ради исторической справедливости его стоит расширить, взвесив на весах совести значение личности, известной многим только в обличье Дон-Жуана.

Союзы могут сигнализировать и о других поворотах в режиме наррации: «**моментах истины**», способных мгновенно прояснить или изменить ситуацию художественного произведения. В романе Дэна Брауна «Код да Винчи» такой «момент истины» – мгновенное озарение, вспышка мысли, внезапная догадка, прозрение главных героев – Софии и ученого Лэнгдона по поводу тайнописи с очень важной для романной интриги информацией о поиске чаши Грааля:

От него пахнет так, точно кто-то протирал его специальным спиртовым раствором <...> – Да, растворитель на спиртовой основе с добавлением чистящего средства. Или... Тут Лэнгдон внезапно умолк. – Или что? Он повернул ключ под углом к свету <...> На металле тут же высветились буквы <...> Софии с изумлением разглядывала пурпурные слова и цифры, выступившие на обратной стороне креста: 24 РЮ АКСО. АДРЕС! ДЕД ОСТАВИЛ МНЕ АДРЕС!

Союз выступает в качестве семантического центра фрагмента-завязки всего сюжета романа. Рождение мысли персонажей литературного произведения символизируется и другими сочинительными союзами, нередко в сочетании с эмоциональным многоточием (а вдруг...?! И... Неужели? А... как? Но... тогда

что же?). Особенно часто такой прием применяется в детективах с их сложными и запутанными интригами.

И, наконец, совершенно особой функцией сочинительных высказываний предстает **создание стихии комизма** – ключ к веселому, юмористическому восприятию какой-нибудь картинке жизни. Мастерами таких эффектов были Салтыков-Щедрин, Чехов, Зощенко, в наше время Войнович и др. Особенно часто в таких случаях используется союз «А», гармонирующий с непринужденной разговорной речью, например, персонажей чеховских рассказов.

– *Кто писал, не знаю, а я, дурак, читаю;*

– *Раз поймал при людях жуку, а она го-го-го-го-го! захохотала...*

– *Разгоняю я народ, а на берегу, на песочке утопый труп мертвого человека.*

– *Ты картина, я портрет, ты скотина, а я нет. Я – морда твоя.*

Итак, если даже усеченные союзные структуры могут формулировать тему изложения, если сочинительные высказывания способны создать содержательную проекцию и

эмоционально-оценочный настрой литературного произведения, если им по силам выстроить основную коллизию – противостояние героев с далеко идущими последствиями глобального философского плана, если с помощью союзов можно охарактеризовать персонажей и даже внести сомнение в привычное осознание исторической личности (Казановы), если союзы способны передать «момент истины», сформировать движение мысли, подать крупным планом художественные детали разной силы и значения и если с их помощью, может быть, достигнут даже комический эффект, – то это значит, что термины «служебные» или «неполнозначные» слова – название во многом условное и во всяком случае относящееся только к сфере языка. В живой же речи под пером мастеров слова сочинительные союзы значат отнюдь не мало в идейно-содержательной и экспрессивной ипостасях художественного текста. Они иллюстрируют эффект превращения словесной формы в ее эстетической функции в факт искусства как воплощения словесного мастерства художника.

COORDINATING CONJUNCTIONS IN THE ROLE OF KEYWORDS OF THE TEXT

© 2008 Z.N.Bakalova

Samara state pedagogical university

The author demonstrates the conditions, under which Russian coordinating conjunctions can serve as keys to the theme and pathos of literary works, be a sign of their principal motive, can characterize the figures, form the main ideas of the texts and the dynamic of heroes' reflections and even to create the comic effect of texts.