

УДК 821.162.1.13

БЫТИЕ СУБЪЕКТА В ЭССЕИСТИКЕ Л.Я. ГИНЗБУРГ

© 2013 Г. Н. Немец

Кубанский государственный университет

Поступила в редакцию 25 марта 2013 года

Аннотация: статья посвящена изучению проблемы субъекта в эссеистике Лидии Гинзбург, известного ученого и публициста XX века.

Ключевые слова: субъект, автор, читатель, эссе, эссеистика, пейзаж, наблюдатель.

Abstract: The article deals with the problem of subject in essays of L. Ginsburg, a famous scientist and publicist of twentieth century.

Key words: subject, author, reader, essay, essayistic, landscape, observer.

ВВЕДЕНИЕ

Субъект, как известно, является предметом рассмотрения логики, лингвистики, философии. Логика как гуманитарная дисциплина занимается изучением форм и средств мысли, необходимых «для рационального познания в любой области знания» [14, 317], среди которых вычленяется суждение как «пропозиция, смысл предложения, которое может быть оценено как истинное или ложное» [15, 546]. Суждения в логике разнообразны по выделяемым параметрам. Суждения, классифицируемые по форме, подразделяются на три вида: атрибутивные (Брат – боксер), суждения отношения (Брат старше меня) и экзистенциальные, или суждения о существовании (Единорогов не бывает). В атрибутивных высказываниях различаются три компонента: субъект (тема суждения), предикат (то, что говорится о теме суждения) и связка (элемент суждения, выражающий некое соответствие, некую связь между темой суждения и тем, что о ней говорится).

В философии понятие субъекта многозначно. Аристотель этим термином обозначал и «индивидуальное бытие», и «материю – не оформленную субстанцию». В средние века философы понимали субъект как «нечто реальное, существующее в самих вещах». Современное же понимание субъекта сложилось под влиянием взглядов Р. Декарта, И. Канта и Г.-В.-Ф. Гегеля. Р. Декарт понимал субъект как «активное начало в познавательном процессе», И. Кант – как «внутренне организованное познавательное начало», а Г.-В.-Ф. Гегелем было определено познание как «надиндивидуальный процесс, развивающийся на основе тождества субъекта и объекта» [18, 661].

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Субъект как предмет лингвосомиотики можно определить как «главный активный или неактивный «участник действия», носитель признака или субъект состояния» [10, 545].

В формальном синтаксисе субъект представляет собой главный компонент структуры предложения, или подлежащее, понимаемое как «один из двух главных членов двусоставного предложения, обозначающий <...> носителя или производителя того признака, который назван другим главным членом – сказуемым» [3, 347]. Подлежащее представляет собой зависимый от задаваемой формы знак, который в традиционном понимании может быть выражен именительным падежом имени или (реже) инфинитивом.

Семантическое восприятие субъекта интерпретирует его как базовый компонент, исходная точка и источник смысла предложения. Данным восприятием подчеркивается субстанциональность субъекта, его независимость от задаваемой синтаксической структуры предложения. По мнению С. И. Кокориной, нельзя выявлять субъект, только «опираясь на его форму» [9, 11].

Прагматика понимает субъект как компонент речевого акта, структура которого предполагает существование трех речевых субъектов – говорящий (адресант), слушающий (адресат) и неучастник речевого акта. В этой связи речевой акт функционирует при помощи взаимоотношений (взаимовлияний) субъектов, исходного материала сообщения, цели сообщения, внутренней организации речевого акта и межличностных отношений участников говорения [4, 360]. Одни из этих компонентов ориентируются на говорящего (локализация – соотносимость говорящего с «временем речи», модальность – отношение говорящего к сказанному / сказанного к действительности,

оценка и эмотивность), другие — на адресата (тема-рематическое членение, экспрессивность и прозрачность).

Таким образом, синтезируя вышеописанные понимания субъекта, можно сделать следующие выводы:

1. Логическое понимание субъекта позволяет рассматривать его в качестве источника логического смысла (истинности) суждения / предложения / высказывание. В философском понимании субъекта разграничивается его онтология (сфера существования) и гносеология (понимание субъекта как познавательного начала, мыслящего индивида).

2. Синтезированное понимание субъекта определило семиологическую директиву данного исследования: семантический субъект, являясь базовым компонентом высказывания, соотносим с речевым контекстом ситуации и различными формами своего синтаксического выражения (подлежащее, дополнение, обстоятельство) и интерпретируем как асимметричный языковой знак. С опорой на логическую трактовку, следует отметить невозможность существования предложения / суждения / высказывания без субъекта как такового [13].

Субъектом в эссе может быть и сам автор (рассказчик, повествователь), и адресат (Читатель, Наблюдатель, Рамка восприятия). Бытие субъекта в системе текста определяет и предметно-пространственная среда, и время повествования, а также наличие автобиографического сюжета и культурно-исторические реалии.

ПРИСУТВИЕ ФИГУРЫ НАБЛЮДАТЕЛЯ В ПЕЙЗАЖНЫХ И ИНТЕРЬЕРНЫХ ОПИСАНИЯХ ЭССЕИСТИКИ Л.Я. ГИНЗБУРГ

Пейзаж — один из компонентов мира литературного произведения, «изображение незамкнутого пространства» (в отличие от интерьера, т.е. «изображения внутренних помещений»). В совокупности пейзаж и интерьер воссоздают «среду, внешнюю по отношению к человеку». При этом может подчеркиваться «условность границ между пейзажем и интерьером» [17, 264]. Пейзаж может рассматриваться как средство обозначения места и времени действия, сюжетная мотивировка, форма психологизма, а также форма присутствия авторского начала.

Фрейм «Пейзаж»

Зимний пейзаж складывается из ограниченного числа элементов — снег, хвоя, стволы и ветви голых лиственных деревьев с выпуклой резьбой коры. А в многоснежную зиму, с инеем и сугробами, элемент только один — снег; все прочее лишь остов пейзажа. Хвойные лапы елей — подставки

для снега, голые стволы осин и берез — грубая основа для кристаллической лепки инея. И на все это еще и еще падает снег. Даже не падает (падает дождь), — снег летит, сверху или сбоку, или отделяясь от земли. Быть может, это все одна и та же доза снега, захваченная вращением. Коловращение снежинок довершает для человека этот мир — отъединенный, упрощенный, почти искусственный. Стабильный и однозначный, этот мир разгрождает сознание и сообщает сознанию сосредоточенность, невозможную в цветущей пестроте, в столкновении сил, в движении лета, весны и осени. Снежный пейзаж не только освобождает мысль от всяческой суеты, — он освобождает ее от самого себя. Не поглощая и не задерживая мысль, он сквозь себя пропускает ее дальше [6, 568].

Описание зимнего пейзажа у Л. Я. Гинзбург происходит с использованием инструментальных метафор, создающих эффект интерьерного описания и присутствие человека («снег, хвоя, стволы и ветви голых лиственных деревьев с выпуклой резьбой коры», «Хвойные лапы елей — подставки для снега, голые стволы осин и берез — грубая основа для кристаллической лепки инея», «коловращение снежинок» и т. п.). Это все воссоздает в читательской памяти мир чисто механического свойства, неспособного к органике и саморазвитию без вмешательства человека. В то же время этот мир — стабильный, ориентированный на «сосредоточенность, невозможную в цветущей пестроте, в столкновении сил, в движении лета, весны и осени».

Фрейм «Интерьер»

Оштукатуренный вокзал. Внутри служебные окошки и гладкие тоскливые скамьи. Сбоку отгороженная площадка, на которой стеснились телеги, хозяева и жующие лошади. Худая девочка, подгибая колени, вытянув свободную руку, тащит чересчур тяжелое ведро [5, 530-531].

Интерьерное описание вокзала складывается из описаний двух пространств — внутри и сбоку. На первом пространстве внимание Читателя практически не останавливается, поскольку все предельно банально. Для иллюстрации этого используются однородные назывные предложения с общим эллиптическим сказуемым «внутри», выполняющим роль пространственного конкретизатора. Словосочетание «тоскливые скамьи» свидетельствует о полном отсутствии пассажиров. Второе пространство описано гораздо более подробно. Если в первом пространстве доминировала пустота, то во втором господствует теснота («Сбоку отгороженная площадка, на которой стеснились телеги, хозяева и жующие лошади»). Инверсионный порядок слов «телеги, хозяева и

жующие лошади» создает эффект зевгмы и говорит о том, что изображение в сознании Читателя смешалось и до сих пор остается неясным, как в одном ряду могут стоять и хозяева, и «жующие лошади», а телеги вообще воспринимаются как нечто постороннее и отстраненное. Эпизод с девочкой, несущей «чересчур тяжелое ведро», создает перед нами картину тяжести предмета до такой степени, что можно упасть вместе с ним. Чтобы держать равновесие, девочке приходится подгибать колени и вытягивать вперед свободную руку.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ВОСПРИЯТИИ ИТАТЕЛЯ

П. А. Флоренский полагал, что предмет искусства заключается в «строении его пространства, или формы его пространства». При этом эстетическая деятельность, по его мнению, направлена на «уплотнение пространства и времени» [20, 71, 230].

М. М. Бахтин говорил о хронотопе как о взаимосвязи «временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» Пространство и время как бы проникают друг в друга, и в результате «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, 234, 235].

Д.С. Лихачев связывал понятие пространства с понятием действия, которое есть не что иное как место, «в котором происходит действие», а понятие времени — с понятием события: оно может «охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно заполняться событиями или течь лениво и оставаться «пустым», редко «населенным» событиями» [11, 105-121].

А. М. Пятигорский в «Мифологических размышлениях» говорит о времени как о компетенции, о системе знаний, принадлежащим рассказчику [15, 203-205]. Топоров В. Н. говорит о понятии пространства как о семиотической модели пространства существующего реально. Означающее и означаемое семиотической модели пространства в своей совокупности образуют «первоматрицу», определяющую генезис произведения [19, 4].

Фрейм «Время»

Зимой переход от сна ко дню совсем другой, нежели летом. Это замедленный, во всех подробностях заметный процесс. Он заметнее всего в тот момент, когда ноги уже спущены на пол — в холодный мир, в день, а спина, прикрытая одеялом, остается еще далеко позади, в безопасности... Пока переход по-летнему прост. Голые люди, сами того не замечая, из-под простыни попадают на

террасу, — они при этом думают о другом. Быть может, лучшее переживание каждого дня, самое неомраченное, когда в первый раз за день сходишь с крыльца прямо в нежный утренний холод, в свет солнца, еще смешанный с пятнистой тенью листвы [5, 520].

Восприятие времени происходит циклично. Циклы «зима-лето», «сон-пробуждение», «день-ночь» позволяют переживать «замедленный, во всех подробностях заметный процесс». Повествование строится по принципу Внешнего наблюдателя. Лирический герой, вступая во взаимодействие с внешней средой, стремится отделить феноменологию души от телесного опыта (см. фрагмент Он заметнее всего в тот момент, когда ноги уже спущены на пол — в холодный мир, в день, а спина, прикрытая одеялом, остается еще далеко позади, в безопасности...). Его взор устремлен вперед, в «холодный мир», но часть его тела намеренно оставлена в прошлом. Здесь мы наблюдаем выход за пределы изображаемого объекта и смену рамок восприятия.

Фрейм «Пространство»

Самое сильное в горах — именно новое понимание категорий расстояния, размера, высоты, спуска, подъема; реализация их в каком-то особом опыте — физиологическом, мускульном и в то же время с небывалой ясностью проникающем в их значение.

Когда гора близко — видны расстояния между стволами. Деревья, как и следует, растут вверх, и потому к склону под углом. От этого кажется, что гора нарочно утыкана деревьями, быть может даже ненастоящими. Если гора далеко, остаются только заходящие друг за друга вершины. Она покрыта тогда неслыханной растительностью, сплошной, слоистой и курчавой, без стволов и ветвей, вовсе не похожей на кустарник, скорее похожей на особое листовенное вещество, вторую материю горы. Самые дальние цепи будто поросли травой. Это сосны.

Проходишь лесной тропинкой, и огромные сосны, удивительно чистой формы, меряют высоту. Подножья их ниже тропинки; они пересекают ее, меря высоту вверх и вниз, так что высота, обозначенная ими, — в то же время и глубина.

Переменные расстояния и размеры. Единственный в своем роде опыт пространства — одновременно мускульный и интеллектуальный. А по ту сторону провала чередуются склоны, утыканные ненастоящими деревьями, бьющее через край листовенное вещество, трава — и все это сосны [5, 524].

Описание пространства в горах Л. Я. Гинзбург возникает из метаописания, которое реализуется в рядах однородных членов понятий, обозначающих пространственную лексику («расстоя-

ние», «размер», «высота», «спуск», «подъем»), объединенную общей семой «протяженность». Постигание такого пространства происходит в двух измерениях — «физическом» и «интеллектуальном». Движение субъекта происходит как по оси физического («деревья, как и следует, растут вверх, и поэтому к склону под углом»), так и по оси интеллектуального измерений («От этого кажется, что гора нарочно утыкана деревьями, быть может, даже ненастоящими»).

Описание горы в целом представляет собой смену рамок восприятия. Позиция Наблюдателя меняется от «дальше» к «ближе» и наоборот («Самые дальние цепи будто поросли травой. Это сосны»). По мере приближения к объекту меняется и его описание. Олицетворение «огромные сосны мерят высоту» также являются знаком восприятия и переживания документального образа деревьев как предметно-пространственного элемента пейзажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав теоретический и фактический материал, мы пришли к следующим выводам:

1. Эссеистика Л. Я. Гинзбург и художественна, и документальна в создании образов. Её образы контаминационны, рационалистичны, иногда даже слишком циничны. Эта тенденции в публицистическом творчестве говорит о наличии у писательницы и учёного образно-критического мышления.

2. Динамичность и в целом эклектичность картины мира Л. Я. Гинзбург связана с особенностями ее публицистического творчества. Это и методы творческого познания действительности (наблюдение, анализ, синтез, типизация), и методы работы с источниками информации (ведение дневниковых записей), а также общая аналитичность и энциклопедичность.

3. Как один из теоретиков Формальной школы отечественной филологии, Л. Я. Гинзбург использует в своем публицистическом творчестве те приёмы, которые являлись предметом рассмотрения самих формалистов — «деавтоматизацию» восприятия и отстранение.

4. Позиция Наблюдателя, а вернее — Рамка Наблюдателя, в системе публицистического текста способна выполнять роль навигатора по тексту, актуализатора смыслов. Присутствие этой рамки при описании таких категорий, как пространство, время, пейзаж и интерьер заметно сокращают дистанцию между Автором и Читателем текста.

5. Прагматическая, или субъектная, перспектива текста способна выражать, по нашему мнению, коммуникативную сущность литературы

и публицистики. Автор и Читатель, как субъекты эссе, способны организовывать целое текста, наполняя его новыми смыслами. Размышляющий Автор и вместе с ним Размышляющий Читатель в публицистическом творчестве способны выражать единство позиции Публицистической личности, которая проявляется в тождественности двух субъектных перспектив текста: повествовательной и чтения [12].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937-1938) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

2. Варлаам (Горохов), иеромонах. Миф о вечном возвращении как парадигма религиозного сознания в религиозно-методологии Мирчи Элиаде (дохристианский и христианский аспекты) [23 января 2008 г.] — (<http://www.bogoslov.ru/text/271514.html> (15 декабря 2009)).

3. Габучан К. В. Подлежащее / В. К. Габучан // Русский язык. Энциклопедия. — М., 1997.

4. Гак В. Г. Прагматика / В. Г. Гак // Русский язык. Энциклопедия. — М., 1997.

5. Гинзбург Л. Я. Возвращение домой / Л. Я. Гинзбург // Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

6. Гинзбург Л. Я. Мысль, описавшая круг / Л. Я. Гинзбург // Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

7. Гинзбург Л. Я. Записки блокадного человека / Л. Я. Гинзбург // Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002.

8. Загвязинский В. И. Модель // Педагогический словарь : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / [под ред. В. И. Загвязинского]. — М.: Издательский центр «Академия», 2008.

9. Кокорина С. И. О семантическом субъекте и особенностях выражения его в русском языке / С. И. Кокорина. — М., 1979.

10. Лазуткина Е. М. Субъект / Е. М. Лазуткина // Русский язык. Энциклопедия. — М., 1997.

11. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы / [сост. А. Ф. Белоусов]. — Таллин, 1984.

12. Немец Г. Н. ИмPLICITный читатель как структура текста (теоретическое обоснование и методология проблемы) / Г. Н. Немец // Русский язык и активные процессы современной речи. Материалы всероссийской научно-практической конференции. — Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2003.

13. Немец Г. Н. Нулевой субъект: семиотика и семантика / Г. Н. Немец // Период и текст. Сб. науч. трудов. — Краснодар: Кубанский государственный университет, 2002.

14. Новоселов М. М. Логика М. М. Новоселов // Философский энциклопедический словарь. — М., 1983.

15. Падучева Е. В. Высказывание Е. В. Падучева //

Г. Н. Немец

Русский язык. Энциклопедия. – М., 1997.

16. Пятигорский А. М. Мифологические размышления : Лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский. – М., 1996.

17. Себина Е. Н. Пейзаж // Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; [под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высш. шк., 2004.

18. Субъект. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.

19. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.

20. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [1924] / П. А. Флоренский // Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М. : Прогресс, 1993. – 321 с.

Немец Г. Н.

Кубанский государственный университет, факультет журналистики, кафедра издательского дела, рекламы и медиатехнологий, доцент.

E-mail: nemets@kubannet.ru

Nemets G. N.

Kuban State University, Journalistic faculty, Department of Publishing, advertising and media-technologies, associate professor.

E-mail: nemets@kubannet.ru