

Санкт-Петербургский государственный университет

**ШЛЫКОВА Екатерина Юрьевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Особенности языкового выражения субъектных сфер в повести**

**Л. С. Петрушевской «Время ночь»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5614. «Филологические основы редактирования и критики»

Научный руководитель:  
доцент, Кафедра русского языка,  
Митрофанова Ирина Анатольевна

Рецензент:  
доцент, Кафедра истории русской литературы и теории литературы,  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»,  
Серго Юлия Николаевна

Санкт-Петербург  
2022

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Субъектная организация текста эпического произведения.....</b>	<b>9</b>
1.1. Понятие «субъектная сфера» в стилистике, литературоведении и лингвистике .....	9
1.2. Обоснование подхода к анализу повести Петрушевской «Время ночь» через субъектную организацию текста .....	15
1.3. Особенности субъектной организации повести .....	16
<b>Глава 2. Особенности языкового выражения основной субъектной сферы повести.....</b>	<b>20</b>
2.1. Общая характеристика языкового выражения субъектной сферы .....	20
2.2. Драматургичность как особая характеристика языкового оформления субъектной сферы .....	25
2.2.1. Теоретические заключения о драматургичности эпического произведения .....	26
2.2.2. Вставные конструкции в повести и их функциональное своеобразие .....	28
2.2.3. Средства выразительности, выполняющие функцию ремарки в эпическом произведении .....	29
2.2.4. Заглавие повести как ремарка к драматическому монологу.....	32
2.3. Поток сознания как особый художественный прием репрезентации субъектной сферы и его языковое выражение .....	34
2.3.1. Понятие «поток сознания» и лингвистические основания его репрезентации в художественном тексте .....	34
2.3.2. Проблема выделения в повести элементов текста, соотносимых с потоком сознания .....	37
2.3.3. Репрезентация потока сознания в языковом выражении субъектной сферы .....	39
<b>Глава 3. Особенности языкового выражения второстепенных субъектных сфер повести.....</b>	<b>45</b>
3.1. Особенности языкового выражения субъектной сферы внеповествовательной фигуры .....	45

3.2. Особенности языкового выражения субъектной сферы дочери главной героини .....	55
3.3. Взаимодействие второстепенных субъектных сфер с основной на уровне текста .....	61
<b>Заключение .....</b>	<b>69</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>73</b>
<b>Словари и энциклопедии .....</b>	<b>78</b>

## Введение

Обращение к теме «Особенности языкового выражения субъектных сфер в повести Л. С. Петрушевской “Время ночь”» обусловлено интересом к проблеме интерпретации художественного эпического произведения в аспекте лингвистического анализа в современной филологии. Интерпретация текста в аспекте лингвистического анализа помогает выявить глубинные смыслы произведения и понять авторский замысел через наблюдение за особенностями использования языковых средств и организацией речевой структуры.

Важно подчеркнуть, что мы работаем в рамках двух подходов к изучению текста. Первый традиционный – лингвоцентрический подход, подразумевающий «изучение функционирования языковых единиц и категорий в условиях художественного текста» [Бабенко 2004: 13], второй – антропоцентрический подход, подразумевающий обращение к понятию языковой личности. Используя данное понятие при характеристике субъектов речи в художественном тексте, мы определяем его вслед за Ю. Н. Карауловым: это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности; б) глубиной и точностью отражения действительности; в) определенной целевой направленностью» [Караулов 1987: 3].

Интерес к материалу нашего исследования – повести Л. С. Петрушевской «Время ночь» – обусловлен значимостью творчества автора в современном русском литературном процессе, а также широким кругом речевых и художественных приемов, представленных в данном тексте.

Людмила Стефановна Петрушевская (род. в 1938 г. в Москве) – драматург, прозаик, поэт, сценарист, автор живописных работ. Еще в

1968 г. один из рассказов – «Такая девочка» – она предложила в литературный журнал «Новый мир», но А. Т. Твардовский, главный редактор в то время, отказал в публикации. Впервые два рассказа писательницы – «Рассказчица» и «История Клариссы» – были опубликованы в ленинградском молодежном журнале «Аврора» в 1972 г. Спустя почти 20 лет было опубликовано одно из самых знаковых произведений писательницы – повесть «Время ночь».

Впервые она была опубликована в 1991 г. на немецком языке в переводе Антье Лец. Русский вариант повести был немного изменен и опубликован год спустя в литературном журнале «Новый мир». Писательница добавила пролог – телефонный разговор с дочерью главной героини. В 1992 г. повесть вошла в список финалистов премии «Русский Букер». Само произведение написано в форме записок от лица Анны Андриановны – пожилой поэтессы, живущей в реалиях позднесоветского времени. Все ужасы бытовой жизни 80-х гг. в ее дневнике как на ладони: дефицит, нищета, криминал, семейные дразги, орущие дети и слабоумные старики. На фоне коммунальной квартиры, мертвенной ночной тишины и соседки, долбящей кости на костную муку для удобрений, бросается свет на жестокую правду жизни, страшную сторону материнской любви и предопределенность человеческой судьбы.

Форма произведения, как и оно само, органично вписывается в русскую литературную традицию, продолжая список из таких великих произведений, как «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, «Пережати-поле» А. П. Чехова и многих других, где присутствует фигура «ненадежного рассказчика». Несмотря на то что читатели окрестили произведение «чернухой», критика встретила публикацию благосклонно: по мнению Евгения Шкловского, повесть сконцентрировала в себе все основные мотивы творчества Петрушевской, Наталья Иванова назвала повесть «публикацией года» и сравнила ее с

античной трагедией, Валентина Шохина, назвав ее «знаковой публикацией», обратила внимание, что писательница подняла редкую тему «десакрализации материнства» [Бавин 1995: 31–34].

Таким образом, **актуальность** настоящего исследования обоснована следующим. Повесть «Время ночь» считается знаковым произведением как в творчестве Л. С. Петрушевской, так и в прозе 90-х гг. Однако до сих пор не появилось комплексных лингвистических исследований, где произведение не просто стояло бы в ряду других текстов писательницы, а стало бы самостоятельным объектом изучения.

Мы решили подойти к комплексному описанию языка произведения через его субъектную организацию, так как считаем, что это поможет не только охватить весь текст целиком, но и объективно систематизировать его языковые и художественные особенности.

Таким образом **объектом** нашего исследования становятся субъектные сферы повести Петрушевской «Время ночь», а **предметом** – особенности их языкового выражения.

**Цель** работы – выявить особенности языкового выражения субъектных сфер в повести «Время ночь». Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

- опираясь на литературоведческие и лингвистические научные труды, описать понятие «субъектная сфера» и обосновать решение обратиться к нему в контексте анализа повести Петрушевской «Время ночь»;

- выделить субъектные сферы в повести и охарактеризовать ее субъектную организацию;

- описать субъектные сферы с точки зрения их языкового оформления, уделяя особое внимание композиционно важным или часто повторяющимся языковым единицам и приемам;

- рассмотреть контексты взаимодействия субъектных сфер на уровне текста и определить, какое влияние они оказывают на содержательный

уровень произведения.

В ходе исследования были использованы такие **методы**, как:

1. дескриптивный, характеризующийся лингвистическим наблюдением и описанием конкретных языковых фактов (при характеристике особенностей языкового выражения субъектных сфер и их взаимодействия в тексте);
2. дедуктивный и индуктивный (при выделении языковых особенностей и интерпретации их художественных функций);
3. лингвостилистический анализ (на всех этапах работы с текстом).

Методика анализа художественного текста в данном исследовании характеризуется движением от формы к содержанию и от содержания к форме в зависимости от объектов анализа (слова, словосочетания, предложения, абзаца, комплекса абзацев и авторских интенций, связанных с ними).

**Новизна** исследования предопределяет его теоретическую значимость обращением к таким языковым явлениям в эпическом произведении, как драматургичность и поток сознания, и определяется детальным исследованием языка повести «Время ночь» в соответствии с его субъектной организацией, дополняя как теорию субъектных отношений в эпическом произведении, так и наблюдения филологов над идиостилем Л. С. Петрушевской. Поэтому результаты работы могут быть использованы в качестве материала в ходе разработки семинаров для филологов по лингвистике текста, основам редактирования, анализу художественных текстов или идиостиля Петрушевской.

Структура работы обусловлена спецификой исследуемого материала и представлена тремя главами. В первой главе описывается понятие «субъектная сфера» в контексте стилистики, лингвистики и литературоведения, обосновывается подход к анализу повести Петрушевской «Время ночь» через его субъектную организацию и выделяются субъектные сферы текста. Вторая глава посвящена

особенностям языкового выражения основной субъектной сферы повести, в частности подробно рассмотрена драматургичность текста как принципа организации повествования и проанализирована языковая репрезентация потока сознания как художественного приема. В третьей главе представлены характеристика языкового выражения второстепенных субъектных сфер повести и характеристика их взаимодействия с основной субъектной сферой на уровне текста

Все примеры в работе, приведенные из текста «Время ночь», оформлены *курсивом*, а конкретные лексические единицы, на которые обращается внимание в ходе анализа, выделены **жирным курсивом** или подчеркнуты линией.



## Глава 1. Субъектная организация текста эпического произведения

### 1.1. Понятие «субъектная сфера» в стилистике, литературоведении и лингвистике

Изначально понятие «субъектная сфера» было встречено нами в работах В. В. Виноградова. Еще говоря о изучении такого вида повествования, как сказ, он поднимает проблему субъективного повествования с точки зрения стилистики, а не литературоведения: «часто сюжетная динамика новеллы оказывается преломленной в целом или своих отдельных частях сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика (Medium). Тогда художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как своеобразно отраженный в плоскости субъективного восприятия рассказчика или даже как преобразенный в ряде странных зеркальных отражений» [Виноградов 1980: 42]. Он отмечает, что «писатель не всегда пишет, а иногда лишь как бы записывает устную беседу, создавая иллюзию живой импровизации» [Там же]. А также приходит к мысли о возможности сосуществования нескольких планов субъективного повествования в одном тексте: «художник может заставить читателя как бы перебегать из одной сферы речи в другую и стремительно влечь за своими новыми восприятиями и всю словесную ткань произведения. Создается иллюзия, что речь как бы перескакивает из одного плана в другой, скользя между ними обоими до тех пор, пока каким-нибудь указанием она не прикрепляется окончательно к одному определенному» [Там же: 50].

Предопределяя соотношение теоретически важных для нас выводов Виноградова о сказе и практического анализа материала нашего исследования, необходимо сказать, что прежде всего сказ ориентирован на создание у читателя представления о речи, создаваемой в условиях произношения, а не письма. Здесь не стоит забывать, что повествование от 1-

го лица в произведении Петрушевской «Время ночь» позиционируется как «записки», то есть перед автором не стояло задачи создать представление об импровизированном речепорождении. Однако это не отменяет попыток воссоздать мыслепорождение (о чем подробнее мы поговорим в третьей части второй главы данной работы) и не мешает автору, подобно сказу, создавать индивидуальный образ повествователя, его разговорную, психологическую и общественно-бытовую окраску. Это делает текст Петрушевской еще более интересным для лингвостилистического анализа, ведь его схожесть со сказом и ориентация на письменную форму позволяют с большим вниманием обратиться к уровням языкового оформления текста.

Так или иначе, все свои выводы ученый использует при стилистическом анализе произведений великих классиков, где в том числе пытается дать и лингвистическую интерпретацию субъективного сознания, что и приводит к появлению в его работах интересующего нас понятия и синонимичных ему. Проиллюстрируем это двумя наиболее показательными примерами из работы Виноградова «Стиль “Пиковой дамы”»:

1) «В этом смещении **субъективно-повествовательных сфер** проявляется тенденция к нормализации форм повествовательной прозы, к установлению общих для “светского” круга норм литературной речи. Ведь там, где **субъектные плоскости повествования** многообразно пересекаются, структура прозы, в своем основном ядре, которое неизменно сохраняется во всех **субъектных вариациях**, получает характер социальной принудительности: создается нормальный язык “хорошего общества”» [Виноградов 1936: 107].

2) «Мир «Пиковой дамы» начинает распадаться на разные **субъектные сферы**. <...> Ведь эти три **субъектных сферы** – Лизы, Германна и старухи – многообразно сплетаются, пересекаются в единстве повествовательного движения; ведь они все вращаются вокруг одних и тех же предметов, они все по-разному отражают одну и ту же действительность в процессе ее развития. Однако не только пересечение этих **субъектных сфер**, формы их смысловых

соотношений организуют единство сюжетного движения, но и противопоставленность персонажей автору. Автор приближается к **сфере сознания** персонажей, но не принимает на себя их речей и поступков. Персонажи, действуя и разговаривая за себя, в то же время притягиваются к **сфере авторского сознания**» [Там же: 111].

В данных отрывках ученый предпринимает попытки описать субъектную организацию произведения, дать характеристику субъектным сферам как языковым личностям и определить, как и на каких языковых основаниях они взаимодействуют или не взаимодействуют в тексте. Полученные выводы о языке «субъектных сфер» эксплицируются им на стиль произведения и, как следствие, на идиостиль его автора. Во многом примеру такого анализа мы и будем следовать в настоящей работе, заимствуя понятие «субъектная сфера» из работ Виноградова. Хоть он и не дает четкого определения этому понятию, из примеров его анализа становится ясно, что субъектная сфера – это совокупность отрывков текста, принадлежащих индивидуальному сознанию отдельного героя произведения, повествователя или автора.

Стоит отметить, что в первую очередь субъектная организация художественного произведения – проблема, лежащая не в области стилистики, а в области литературоведения. Это позволяет понятию «субъектная сфера» стоять в одном ряду с такими понятиями, как «образ», «лирический герой», «лирическое “я”», «повествовательный фон», «точка зрения» и т.д. Среди множества литературоведческих теорий, напрямую или косвенно посвященных субъектной организации текста, особого внимания заслуживает исследовательская работа Б. О. Кормана.

Создавая свой системно-субъектный метод, он описал систему построения текста, разделив в художественном тексте субъект сознания, объект и точку зрения (последнее понятие введено в науку Б. А. Успенским [Успенский 2000]). Согласно определению Кормана, субъектная организация – это «соотнесенность всех отрывков текста, составляющих в совокупности

данное произведение, с соответствующими им субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» [Корман 1992: 120]. Как можно заметить, термину Виноградова в работах литературоведа соответствуют понятия «субъект речи» и «субъект сознания». На этом фоне понятие «субъектная сфера» используется Корманом как широкоупотребительное, то есть означает не отдельного субъекта, а область, связанную с субъектной организацией произведения или с субъектами речи и сознания в нем.

Теоретические выводы Кормана необходимы нам для расширения сферы употребления понятия «субъектная сфера» и более четкого понимания того, что под ним подразумевал Виноградов, однако применение системно-субъектного метода Кормана подразумевает описание абсолютно всех субъектов в тексте. Не умаляя преимуществ такого метода, при лингвостилистическом анализе повести Петрушевской «Время ночь» нам важно не столько описать языковые особенности каждого упоминаемого в тексте субъекта речи или субъекта сознания, сколько подчеркнуть, как на языковом материале одни субъекты сознания и речи «преломляются» через другие, выраженные формально. Их «формальность» закрепляется формой повести – «записки». То есть, если рассуждать в терминологической системе Кормана, мы исследуем формально-субъектную организацию повести, подразумевая под «субъектными сферами» «субъекты речи» (письменной), ведь «записки» подразумевают лицо, написавшее их. Описание субъектно-содержательной организации повести будет сделано нами только опосредованно, так как в первую очередь объект нашего внимания – языковое оформление текста, а не его содержание.

Для охвата всех возможностей понятия «субъектная сфера» во время работы с языковым материалом необходимо понимать, что оно также широко используется лингвистами при анализе конкретных языковых единиц. Например, объектом нескольких исследований О. Г. Твердохлеб становятся

семантические актанты субъектной сферы глаголов в рамках субъектно-объектных отношений предложения. В своей диссертации на соискание кандидатской степени она дает следующее определение субъектной сферы: это «совокупность элементов плана содержания, способных в зависимости от точки зрения говорящего реально (фактически и потенциально) репрезентироваться в субъектных позициях – подлежащего при активной форме глагола и активного дополнения при пассивной форме глагола» [Твердохлеб 1999: 31]. По понятным причинам мы не можем использовать данное определение в ходе анализа субъектной организации художественного текста, но оно заставляет нас внимательнее отнестись к субъектным позициям в тексте, ведь они напрямую относятся к одной из поставленных нами задач – охарактеризовать субъектные сферы в повести.

Другое исследование, о котором требуется упомянуть, это статья доктора филологических наук И. А. Нагорного «Субъектная сфера односоставных предложений с модальными частицами». Используя интересующее нас понятие в заголовке и тексте статьи, он, однако, не дает ему определения, ограничиваясь характеристикой категории субъекта: «субъект проявляет свое присутствие вербализацией собственного взгляда на событие, что неизбежно ведет, во-первых, к сближению объективного и субъективного слоев предложеческого смысла, а во-вторых – к усложнению субъектной перспективы предложения» [Нагорный 2009: 12]. Однако в тексте ученый часто употребляет понятие в связке: «субъектная сфера говорящего» [Там же], что по сравнению с концепцией Твердохлеб в большей степени сближает его значение с тем, что мы используем в настоящем исследовании.

Как можно заметить, Нагорный расширяет субъектную перспективу глагольного предложения, ведь объектом наблюдения становятся уже не только субъектно-объектные отношения внутри предложения, выраженные субъектными позициями, но и влияние на них таких частей речи, как модальные частицы. Такое теоретическое основание для субъективно-

модальной характеристики текста значительно расширяет наши возможности во время лингвистического анализа повести Петрушевской. Ведь разница между содержательными планами предложения с модальными частицами и без несомненна: *На улице подтаяло* и *На улице словно бы подтаяло* (наш пример создан на основе практического материала в статье Нагорного).

Субъектные позиции, части речи, которые на них влияют, субъектно-объектные отношения внутри предложения – все это лингвистические признаки, выражающие субъектность текста. Мы считаем необходимым, включить в этот ряд, еще один важный для нас признак. Назовем его условно и обобщенно: «сигнал субъективности». Под ним мы подразумеваем любое языковое средство (элемент плана содержания), выражающее субъективное отражение действительности субъектом речи, в том числе и передачу им чужой речи. В ходе анализа мы часто будем обращать внимание на примеры подобных языковых средств. В своей статье Нагорный еще называет их «субъективными компонентами» [Там же], но нам важнее подчеркнуть не столько структурную принадлежность таких единиц к какому-то целому, сколько сам факт их наличия в качестве самостоятельных элементов, напрямую влияющих на содержательный план художественного текста.

Подводя итог всему вышесказанному, можно заключить, что есть множество понятий, описывающих субъектную организацию художественного текста. «Субъектная сфера» – лишь одно из них. Оно может употребляться как в широком смысле – область, связанная с субъектной организацией текста или с субъектом речи и сознания, так и в узком, подразумевая под собой соотнесенность всех отрывков текста с соответствующими им субъектами сознания и речи. Применительно к материалу настоящего исследования мы используем данное понятие в узком смысле, еще больше сужая его до соотнесенности элементов текста с соответствующими им субъектами письменной речи. Стоит также подчеркнуть, что, беря за основу литературоведческое понятие, мы учитываем и лингвистический потенциал аналогичного термина, отраженный

в исследовательских работах лингвистов и их понимании категории субъекта в языке.

## 1.2. Обоснование подхода к анализу повести Петрушевской «Время ночь» через субъектную организацию текста

Почему же мы решили подойти к анализу повести через понятие «субъектная сфера», использованное Виноградовым в стилистическом анализе? Это обосновано сразу тремя факторами.

Во-первых, большую роль играет форма повествования в произведении, оформленном в виде дневниковых записей. Как было замечено ранее, в более традиционных формах повествования субъекты, такие как герой, рассказчик или «авторский голос», сильно переплетаются, и бывает очень сложно отделить одно от другого. В данном случае же повествование четко разграничивается, что помогает нам выделить субъектные сферы без больших усилий.

Во-вторых, субъектные сферы охватывают весь текст в целом, а потому анализ повести сквозь призму понятия «субъектная сфера» рассматривается нами как способ объективной систематизации языковых и (как их следствие) художественных особенностей текста в целом.

В-третьих, в самом тексте мы можем наблюдать языковые средства, позволяющие заключить, что субъекты речи моделируют чужую речь, воспроизводят ее, преломляя через собственное сознание. Обратим внимание на следующий пример:

– Я... (кричал Андрей) да я вселюсь, и будешь знать (*страшные слова*), дай, *такая-сякая*, четвертную! Заняла мою комнату, *страшно сказать*, теперь плати, *страшно сказать*, мать!

*Мать матом.*

*Моя звездочка не плакал, а только трясся. Но, по счастью, Андрей сам трус. Я только хваталась за Тиму...* [Петрушевская 2001: 82].

Здесь особенно хорошо заметно, почему слова, сказанные от лица сына Анны Андриановны, на самом деле принадлежат именно ее субъектной сфере, а не его. Выражения «страшно сказать» и «такая-сякая», оформленные как вставные конструкции, как бы обрывают настоящую, живую речь. К тому же, если соотнести прямую речь и последующие авторские слова *мать матом*, становится ясно, что они выполняют эвфемистическую функцию, заменяя обценную лексику. Более того, гораздо привычнее будет услышать такие выражения из уст пожилой поэтессы, чем бывшего заключенного. Таким образом, становится ясно, что это не настоящая речь сына, а речь, обработанная сознанием его матери таким образом, чтобы подчеркнуть оскорбление от слов и поведения собственного ребенка, о чем также свидетельствует выделение слов *мать матом* в отдельный абзац. Все эти лексические единицы можно отнести к ранее упомянутым нами сигналам субъективности.

Таким образом, нам представляется логичным подойти к анализу текста через субъектную организацию и характеристику языковых особенностей субъектных сфер текста.

### 1.3. Особенности субъектной организации повести

Стоит отметить, что не впервые термин «субъектная сфера» звучит и в контексте исследования повести Петрушевской «Время ночь». Он упоминается А. А. Митрофановой в статье «Роман о поэте (“Время ночь” Людмилы Петрушевской)», являющейся основополагающей для нашего исследования: «С момента признания героиней своей вины мотив смерти, закрепляясь в разных **субъектных сферах** (Алены, Анны, ее старой матери), становится в “записках” доминирующим...» [Митрофанова 2009: 243–244]. Как можно заметить, автор работы выделяет три субъектные сферы – Алены, Анны Андриановны и ее матери. И в той системе анализа субъектной



организации, что была нами избрана и определена ранее, мы вынуждены не согласиться с выделением последней сферы, так как объективно никаких записок матери – бабы Симы – в тексте не приведено, ее речь моделируется либо Анной Андриановной, например:

*...а мама ничего не могла понять и тревожно говорила, что **мальчик** плохо чувствует и не питается, **девочка** вчера пришла домой поздно плащ светлый спина в зеленой краске, где-то лежала спиной;...* [Петрушевская 2001: 89].

Либо Аленой, например:

*От нечего делать якобы готовлюсь и пишу, запишу разговор матери с бабой.*

*– Ты? Ты всю посуду уже переколотила! (это мать).*

*– Какую, ты что, **охилела** совсем! – кричит баба. – Какую, где? Я **от страху** умру!* [Там же: 98].

То есть речь бабы Симы «пропускается» через их сознание, а потому мы объективно не можем отдельно выделить ее субъектную сферу в тексте с точки зрения языка. При этом ничего не мешает ни Алене, ни Анне Андриановне передавать какие-то особенности речи, которые вполне могли бы объективно принадлежать сознанию бабы Симы, в примерах они выделены жирным шрифтом. В случае Анны Андриановны это уменьшительно-ласкательные названия внуков, а в случае Алены – использование устаревшей и просторечной лексики.

Однако все знаки препинания и иное графическое оформление, а также построение речи принадлежат именно обозначенным нами субъектным сферам. То есть в примере из субъектной сферы Анны Андриановны именно ей, а не бабе Симе принадлежит опущение запятой, которые по правилам пунктуации должны разделять три простые части сложного предложения с бессоюзной связью (*девочка вчера пришла домой поздно плащ светлый спина в зеленой краске*), потому что именно авторству Анны Андриановны

принадлежит дневник, с которым знакомится читатель, а потому графическое оформление данного отрывка относится к ее субъектной сфере.

Отсутствие запятых в данном случае может быть попыткой воспроизвести быстрый темп речи бабы Симы во время причитаний-жалоб или, возможно, передать бессвязность ее бормотаний на фоне того, как она сходит с ума. Для более точного определения не хватает контекста. В той же мере мы не можем однозначно отнести речевую ошибку *он плохо чувствует* (подразумевается, что внук *плохо себя чувствует*) к «авторству» бабы Симы, так как это может быть и ошибкой, допущенной неосознанно из-за помутнения рассудка старой женщины или осознанно в целях экономии речевых усилий, и ошибкой, осознанно или случайно допущенной самой Анной Андриановной в ходе написания дневника.

На основе вышесказанного мы выделяем в тексте повести «Время ночь» три субъектные сферы:

1) субъектную сферу внеповествовательной фигуры, представленную небольшим текстом-прологом;

2) субъектную сферу Алены (дочери главной героини), представленную двумя вставными текстами;

3) субъектную сферу Анны Андриановны (главной героини), самую большую сферу по объему языкового материала.

Первые две сферы можно назвать второстепенными, так как их языковой материал по отношению к основной субъектной сфере – сфере Анны Андриановны – занимает малую часть повести Петрушевской. Других самостоятельных субъектных сфер в тексте нет, так как любые другие субъекты речи, их слова, характеристика и поведение так или иначе моделируются обозначенными субъектными сферами, что не позволяет нам рассматривать отдельно речь других героев повести: Андрея (сына Анны Андриановны), бабы Симы (матери Анны Андриановны), Тимы (внука Анны Андриановны) и др. В любом из случаев это будет «пересказ» от лица внеповествовательной фигуры, Алены или самой Анны Андриановны, что,

однако, не мешает им отражать какие-либо черты, характерные речи субъекта, например, как в случае моделирования речи бабы Симы.

## **Глава 2. Особенности языкового выражения основной субъектной сферы повести**

### **2.1. Общая характеристика языкового выражения субъектной сферы**

Чтобы выделить особенности языкового выражения субъектной сферы Анны Андриановны (главной героини повести), необходимо отметить, какие из уже существующих заключений литературоведов и лингвистов об идиостиле Л. С. Петрушевской и языке повести «Время ночь» косвенно характеризуют интересующую нас субъектную сферу.

Для начала важно понимать, что проза Петрушевской относится к определенному типу синтаксической прозы. Лингвист Н. Д. Арутюнова выделяет два типа синтаксической прозы: синтагматическая, где на первый план выдвигается сочетаемость слов, и актуализирующая, где на первый план выходят законы актуализации слов или образуемые ими синтагматические цепочки, отражающие синтаксическую расчлененность художественной речи [Арутюнова 1972: 190]. Принцип оформления и передачи мысли, характерный для первого типа, сменяется вторым типом во второй половине XIX века.

В то же время Г. Н. Акимова (при анализе синтаксической структуры одного из рассказов В. Пелевина) заявляет о «кажущемся возвращении к синтагматической прозе» постмодернистских текстов. Говоря о том, что наблюдается тенденция возвращения к объемным размерам предложений, она фиксирует некоторые отличия и характеризует их следующим образом: «даже большие сложные предложения деиерархизируются, преобладают сложносочиненные и бессоюзные связи, восстанавливаются большие ряды однородных членов в простом предложении, но преимущественно на верхних уровнях иерархии, что может вести к увеличению роли подтекста» [Акимова 2006: 26].

Частично это можно наблюдать на тех примерах из повести Петрушевской, что мы приводили ранее, и особенно ярко это будет заметно, когда мы будем анализировать элементы потока сознания в тексте Анны Андриановны. Сейчас же нам достаточно ориентироваться на тот факт, что постмодернистские тексты, и в частности исследуемая нами повесть, имеют сложную синтаксическую структуру с объемными предложениями и преимущественно сложносочиненными и бессоюзными связями.

Одной из черт, характерных для синтаксической структуры актуализирующей прозы и переходящих из нее в постмодернистские тексты, является разговорность. Акимова характеризует это явление следующим образом: «устные разговорные конструкции становятся синтаксическим элементом художественной речи, который имеет целью воздействовать на читателя» [Акимова 1990: 100]. Синтаксису в прозе Петрушевской посвящена научная статья А. Е. Бельковой [Белькова 2016], где она, косвенно подтверждая слова Акимовой, выделяет сразу несколько характерных для текстов писательницы черт:

- аналитизм, выраженный в использовании конструкций экспрессивного синтаксиса (парцелляция, сегментация, лексические повторы);

- синтетизм (большой размер и осложнение предложений);

- аграмматизм (нарушение грамматических норм).

Не будем повторять синтаксический анализ Бельковой, лишь отметим, что он иллюстрирует, как выражается разговорность на синтаксическом уровне текстов Петрушевской. Однако по отношению к повести «Время ночь» дополним заключение Бельковой тем, что разговорность закрепляется и на лексическом уровне через употребление разговорных единиц, например: «**Каку** твою комнату», «струхнул», «**поди** помой», «выжрали», «взбеленившись» и др.

Стоит отметить, что параллельно реализации категории разговорности на лексическом уровне текста Анны Андриановны, создается и ее речевая

окраска, выраженная в смешении разговорной (проиллюстрированной ранее), бытовой (например, «бядью супу», «сто грамм масла», «подзеркальник» и др.) и ненормативной («дура», «хер», «сука», «сволочь», «твою мать») лексики с единицами, относящимися к высокой книжной лексике (например, «выкушали», «во чреве», «убоявшегося» и др.). Интересно, что иногда ненормативная лексика оформляется в тексте с нарушением норм, отчасти выполняя эвфемистическую функцию, например:

1) *А я спокойно, улыбаясь, ответила и по существу, что пусть ей тот платит, тот **уй**, который это ей заделал и смылся...* [Петрушевская 2001: 57]

2) *А ты брала с нас! **Плять**, – с сердцем сказала я...* [Там же: 89]

Иногда в речи главной героини повести можно встретить звукоподражания, например, «глумглумглум» (звук, иллюстрирующий процесс того, как наливают валерьянку) или «Звонок: **бззз! бзз!**», но примечательней является тот факт, что чаще всего эмоциональность детской речи передается тоже через подражание звуку – крику:

*Аленка то и дело визжала и прибегала ко мне на кухню, неся разинутую пасть, полную слез, на вдохе: и ...**Аааа!*** [Там же: 78]

Помимо этого, речь самой Анны Андриановны очень эмоциональна, что выражается не только в красочных эпитетах и ненормативной лексике, но и в пунктуационном оформлении, временами создавая эффект градации эмоции:

1) *Куда, там пусто!!! Пусто!* [Там же: 147]

2) *...чтобы он тебя начал терпеть. Но не вытерпел!!! Никто!!!* [Там же: 149]

Эмоциональность героини дополняет описание разговорности, выраженной на синтаксическом и лексическом уровнях текста. На данном этапе анализа стоит отметить, что разговорность вместе противоречивой речевой окраской субъектной сферы иллюстрируют взаимодействие двух речевых стратегий: натуралистического и сентименталистского дискурсов.

«Сентиментальному натурализму» прозы Петрушевской, и повести «Время ночь» в частности, посвящен ряд исследований [Прохорова 2008, Кошелева, Монгуш 2013], подобно нашей работе, подтверждающих смешение разговорно-бытового плана с высоким пафосом. Как можно заметить, это характерно и для субъектной сферы Анны Андриановны.

Отдельно можно выделить комплекс языковых средств, дополняющих высокий пафос созданием образа «человека искусства» вокруг Анны Андриановны. Сама героиня называет себя поэтом и нарекает Анну Андреевну Ахматову своей «мистической тёзкой». В тексте даже появляется ироническая пародия на строки из поэмы «Реквием»: «мать в маразме, сын в тюрьме, помолитесь обо мне, как писала гениальная» [Там же: 57]. Сравним: «Муж в могиле, Сын в тюрьме. / Помолитесь обо мне» [Ахматова 1998: 441]. В тексте повести очень мало иллюстраций художественного таланта Анны Андриановны, но все же они есть. Помимо вышеупомянутой пародии, это небольшая по объему проза, написанная главной героиней от лица своей дочери, и два стиха:

1) *«Белое пламя волос / Светит на белой подушке, / Дышит работает нос, / Спрятаны глазки и ушки».* [Петрушевская 2001: 78]

2) *«Страшная темная сила, слепая безумная страсть – в ноги любимого сына вроде блудного сына упасть, стихи».* [Там же: 84]

Стоит отметить, что Анна Андриановна посвящает все свои художественные произведения тем, кого очень сильно любит: пародия посвящена матери и сыну, проза посвящена дочери, первый стих посвящен внуку, который живет с ней, а второй стих посвящен только сыну. В стихах сложно не заметить рифмовку, эпитеты («белое пламя», «страшная темная сила» и др.), сравнение («вроде блудного сына»), метафору («пламя волос»), метонимию («спрятаны глазки и ушки») и другие выразительные средства языка, подтверждающие художественный талант героини.

Отдельного внимания заслуживает проза, написанная от лица дочери. Ее можно принять за попытку косвенно включить в себя субъектную сферу

дочери, но несмотря на то, что Анна Андриановна пытается поставить себя на ее место, мы фиксируем в тексте много сигналов субъективности, которые могут быть отнесены только к субъектной сфере Анны Андриановны. Главный из них выражается в том, как проявляется в интерпретации Анны Андриановны отношение Алены к своим детям. Сына Тиму, который воспитывается бабушкой, Алена называет отстраненно «мальчик», в то время как к свою дочь называет по имени: «Катька» и «моя Катя». Героиня пытается подчеркнуть разность любви дочери к своим детям, что никак объективно не отражается в субъектной сфере Алены, но подтверждается тем фактом, что дочь оставила сына на попечение бабушки. Нет и каких либо оснований говорить о стилизации текста под субъектную сферу Алены, и «сценка», как называет свою прозу главная героиня повести, изображается намного более драматургично, чем любые элементы текста, отнесенные к субъектной сфере дочери Анны Андриановны.

Помимо прямых доказательств художественного таланта героини, есть и косвенные. Например, в речи героини изредка появляется как бы случайная рифмовка и ритмика:

*...спасибо, Шура спасибо **птица**, так и должно было **пригодиться**...*

[Там же: 155]

Еще героиня слышит и воспроизводит окказиональную рифмовку в чужой речи:

*О дети, дети, растишь-бережешь, **живешь-терпёшь**, слова одной халды-уборщицы в доме отдыха...* [Там же: 26]

В ходе повествования также встречаются постоянные обращения к классическому литературному контексту:

1) *...вас как зовут, **Сонечка**, солнечное имечко, какое удивительное в наше время, **имя героини Достоевского**...* [Там же: 162]

2) *...а его что, еще не посадили **по делу Алеши К.**? Начинается же пересмотр!* [Там же: 84] Отсылка к имени героя Кафки в «Процессе»: Йозеф К.



3) *...бледная как тень юная девушка, героиня Тургенева.* [Там же: 100]

Как можно видеть, синтаксический, лексический и даже текстовой уровни субъектной сферы Анны Андриановны очень разнообразны. Подведем итог всему тому, к чему мы пришли в ходе анализа. Во-первых, субъектной сфере Анны Андриановны свойственно смешение разговорности и бытовой лексики с высоким пафосом, иллюстрирующее взаимодействие натуралистического и сентименталистского дискурсов.

Во-вторых, в субъектной сфере Анны Андриановны мы встречаем целый комплекс языковых средств, создающих вокруг нее образ «человека искусства», в том числе и вставные тексты, подтверждающие художественный талант героини.

В-третьих, языковому оформлению героини свойственны аграмматизм и нарушение речевых норм. Данная характеристика в большей степени будет раскрыта позднее при анализе вставных конструкций в тексте.

Данные заключения, учитывая опыт предшествующих исследователей творчества Петрушевской, представляют собой обобщенную характеристику языкового выражения субъектной сферы главной героини повести, однако они не отражают некоторые важные особенности повествовательной системы Анны Андриановны. Поэтому постараемся дополнить наш анализ, обратив внимание на драматургичность оформления текста и элементы потока сознания.

## **2.2. Драматургичность как особая характеристика языкового оформления субъектной сферы**

Известно, что Людмила Стефановна Петрушевская посещала студию драматургов А. Н. Арбузова, который в дальнейшем пророчил ей «счастливое будущее ее самостоятельного драматургического таланта», ведь «пьесы ее, полные резкой справедливости, поражают точностью психологических характеристик, беспощадной правдой и глубокой любовью

к человеку» [Арбузов 1983: 4–5]. Первая пьеса писательницы, написанная в 1973 г., была поставлена в театре в 1979 г., а после свет увидели еще 18 пьес ее авторства.

Что касается повести «Время ночь», в интервью самой себе Петрушевская упоминает о драматургической природе произведения, которая проявилась неожиданно для писательницы:

«– А что такое вообще “Время ночь”?»

– Это на самом деле пьеса.

– Это вы так планировали?

– Нет! Это я потом поняла. И “Свой круг” тоже пьеса. Причем обе они комедии. <...>

– А когда вы поняли, что это пьеса?

– Когда ее поставили на сцене» [Петрушевская 2003: 309].

Забегая вперед, стоит заметить, насколько сильно текст повести отражает театральную природу творчества писательницы. Многие элементы текста напоминают ремарки (название повести, вставные конструкции, эллиптические и неполные предложения), а диалоги кажутся самодостаточными без дополнительного художественно развернутого описания.

### **2.2.1. Теоретические заключения о драматургичности эпического произведения**

Термин «драматургичность» по отношению к эпическому произведению в литературоведении встречается крайне редко, но входит в ряд таких терминов, как «сценичность», «зрелищность», «театральность», «театрализация», «драматизм». На настоящий момент с точки зрения драматургичности подробно исследованы творчество Бальзака и Достоевского, кратко представим результаты их исследования, чтобы дать

представление о «разработанности» проблемы драматургичности в русской филологии.

Театральности и драматургичности поэтики О. де Бальзака посвящена кандидатская диссертация М. В. Федотовой [Федотова 2013], но в ней делаются заключения на уровне образной системы «Человеческой комедии», то есть характеризуется драматургичность сюжетной, пространственной и темпоральной организаций произведения, а также образов героев, их речи, жестов и описания. По большей части они дают мало материала, который можно было бы применить при лингвостилистическом анализе языкового оформления драматургичности субъектной сферы главной героини повести «Время ночь», но составляют огромную ценность для интерпретации идейно-художественной составляющей повести.

В рамках исследования творчества Ф. М. Достоевского учеными [Тезина 2014; Баранов, Добровольский 2022] отмечены драматургичная или сценическая природа жанровых особенностей произведений и драматургичное начало в описании героев, а также драматургическая стратегия введения персонажа. В частности А. Лукьянова в своем докладе говорит о том, что Достоевский строит встречи героев как драматические сцены, и выделяет следующие «структурные зависимости» прозы Достоевского [Лукьянова 2015]:

- 1) сюжет осуществляется в действии через героев, ведущих его;
- 2) повествование «сжимается» до размера и функции ремарки;
- 3) герой предстает в диалоге, а не в описании.

Самым интересным для нашего исследования является второй пункт, ведь он напрямую характеризует повествование на языковом уровне. Соотнесение других «зависимостей» с текстом Петрушевской может стать перспективой для отдельного исследования, ведь, как было замечено еще в начале настоящей работы, творчество писательницы продолжает классическую литературную традицию. Сравнение поэтики Достоевского с

поэтикой Петрушевской в аспекте драматургичности может раскрыть новые смыслы в обеих поэтических системах.

Принимая во внимание все вышеперечисленные наблюдения над драматургичностью эпического произведения, перейдем к лингвостилистическому анализу драматургичности повествования субъектной сферы главной героини в повести «Время ночь».

### 2.2.2. Вставные конструкции в повести и их функциональное своеобразие

В тексте, соотнесенном с субъектной сферой главной героини повести, встречается много вставных конструкций, оформленных в скобках. Они представлены и одним словом, и словосочетанием, и предложением, и целым абзацем:

1) *...вот бы сумку (дура) из детских щек...* [Петрушевская 2001: 14]

2) *...какое же может быть двухсотлетие тракторного, в тысяча семьсот каком же году был выпущен (сошел с конвейера) первый русский трактор?* [Там же: 10]

3) – *Грудница???* – *(И чуть было не типа того, что от кого ж это у нее грудница, от чьего такого молока?)* [Там же: 7]

4) *(Кстати говоря, милиция охотно ездит на такие случаи, где преступник еще тут: сразу стопроцентная раскрываемость! Это я знаю по опыту своих исследований.)* [Там же: 118]

Чтобы перейти к тем из вставных конструкций, которые выполняют функцию ремарки, участвуя в драматизации повествования, в данной части кратко опишем функционал всех остальных вставных конструкций, чтобы наглядно проиллюстрировать их различие.

Часть из вставных конструкций традиционно выполняют функцию уточнения информации, например: *А что, тетя Аня (это я), ходит к вам Алена?* [Там же: 7]. Часть вводят новую информацию, противопоставляя ее

основной или одновременно символизируя их параллельное сосуществование, например: *Он (Они)...* [Там же: 45] или *...прямо при Теме говорит (а сама прекрасно выглядит)...* [Там же: 7]. Часто некоторые из них отражают субъективное восприятие ситуации субъектной сферой, например, через эмоциональность: *...Владимир наступал женщинам основательно, требуя крови и угрожая уходом (я так думаю!), и Маша входит...* [Там же: 11].

Особенно интересной по языковому оформлению функцией выглядит функция замещения лексического плана, например:

1) *У меня (ответ) вдвое меньше.* [Там же: 111]

2) *Какое вам дело, старая вы (...)! [Там же: 117]*

В первом случае вставная конструкция заменяет какое-то число, которое либо не важно для Анны Андриановны, либо осознанно опускается, так как более широкий контекст данного примера представляет обсуждение темы, касающейся женского здоровья. Во втором случае конструкция играет роль эвфемизма, на что указывает замена лексического плана, выраженная исключительно с помощью знаков пунктуации.

На фоне такого разнообразного функционала вставных конструкций, оформленных в скобках, сильно выделяется функция ремарки. Сравним: *Мама! (почти визжит)* [Там же: 74]. Поговорим подробнее об этом и других средствах выразительности, «спрессовывающих» повествование до размера и функции ремарки.

### **2.2.3. Средства выразительности, выполняющие функцию ремарки в эпическом произведении**

Ранее мы проиллюстрировали, как проявляется функция ремарки вставных конструкций, оформленных в скобках. Чтобы перейти к другим средствам языка, выполняющим ту же функцию, отметим некоторые

особенности оформления вставных конструкций в тексте Анны Андриановны.

Они могут оформляться как со строчной буквы, синтаксически включаясь в синтаксическую структуру предложения: *Тима, будешь мясо? Только ему, только ему (неожиданно я плачу, это моя слабость).* [Петрушевская 2001: 12]. Так и с прописной, представляя собой самостоятельную синтаксическую единицу: *Очень. (Странный смех.)* [Там же: 69]. Они могут выделяться в отдельный абзац (что встречается очень редко), а могут привязываться к конкретным действиям и фразам. Вставные конструкции иногда могут даже выполнять функцию пунктуационного знака в синтаксической структуре предложения: *Неужели же это надо делать день в день, как мы приехали (удаляясь) ты подумай, ну ты подумай, здесь маленькие дети, а она тут пыль, тьфу* [Там же: 147]. В данном случае конструкция разделяет части сложного предложения с бессоюзной связью.

Однако есть примеры, где оформление со строчной буквы, но они исключаются из синтаксической структуры предложения:

– *Привет! (я)* [Там же: 110]

Вставная конструкция выносится за рамки предложения для того, чтобы не перетягивать на себя восклицательный знак, отражающий эмоциональный тон высказывания. На примере данной конструкции можно также понять, что ремарка, в большинстве случаев создающая образ действия, также может отражать ролевую принадлежность высказывания в диалоге.

Отдельно стоит отметить, насколько сильно в пунктуационном оформлении вставных конструкций проявляется хаотичность и неоднородность. Проиллюстрируем это в сравнении двух примеров с предыдущим:

1) – *Парень красивый. Очень. (Странный смех.)* [Там же: 69]

2) – *Что ты ко мне пристала? (чуть не плачет).* [Там же: 75]

Все три примера иллюстрирует исключение ремарки из синтаксической структуры предложения, с которым она связана на уровне содержания. Помимо того, что ремарка может быть написана со строчной или прописной буквы, она также может дополнительно оформляться другими знаками препинания, в данном случае точкой, а может не оформляться, как в случае с ролевой ремаркой. Немного странно, что в первом из перечисленных примеров точка включается в скобки, а во втором выносится за них, учитывая, что сама конструкция оформлена со строчной буквы.

Однако заметим, что все-таки можно проследить единое оформление вставных конструкции в рамках одного эпизода:

1) – *Ма-ма! (почти визжит)*. [Там же: 74]

2) – *Мама, ты... (шипит)*. [Там же: 75]

Подобное можно соотнести с ситуацией, когда человек ведет записи в дневнике на протяжении нескольких дней, используя одно оформление элементов в один день, а во второй другое, потому что забывает, как оформлял ранее, или не считает нужным соблюдать единые правила оформления. Однако в то же время хаотичность и неоднородность оформления субъектной сферы Анны Андриановны может намекать на постепенно прогрессирующее нездоровое душевное состояние героини, ведь в конце повести она сходит с ума, что выражается в отсутствии пунктуационного знака в конце повести.

Завершая анализ оформления вставных конструкций в роли ремарки, отметим, что форма записи ремарок в круглых скобках характерна для языкового оформления драматургического текста. Однако не только вставные конструкции в скобках выполняют функцию ремарки в драматургическом оформлении субъектной сферы Анны Андриановны.

Образ действия передают простые распространенные предложения, оформляющие диалоги: *Я выхожу с абсолютно сухими глазами:* (реплика) [Там же: 147]. Неполные предложения: *Я, с сухими глазами:* (реплика) [Там

же: 149]. Односоставные предложения, в том числе выделенные в отдельный абзац: *Сдавленный смех*. [Там же: 111].

Таким образом, целый комплекс синтаксических средств языка участвует в формировании драматургичности повествования главной героини повести. Любопытно, что именно такой «скупой» способ изображения избирает для себя Петрушевская в повести «Время ночь». Он напоминает реализацию закона экономии речевых усилий в устной речи, только в письменном эквиваленте, как если бы пишущий желал быстрее записать мысль, чтобы не упустить ее, не желая тратить время на объемные описания, характерные для синтагматического типа синтаксической прозы. Это делает образ Анны Андриановны (как автора записок) более живым.

#### **2.2.4. Заглавие повести как ремарка к драматическому монологу**

Ранее мы уже обращались к работам исследователей, которые уделяли внимание драматургичности эпического произведения, но необходимо также заметить, что опосредованно эта проблема рассматривалась и ранее: в контексте выделения диалогической и монологической речи в художественном тексте. Нет необходимости подробно погружаться в данную тему, но чтобы полноценно отразить ремарочную функцию заглавия повести, важно соотнести субъектную сферу Анны Андриановны с понятием монолога и обозначить его характеристику.

Виноградов в одной из своих работ выделяет четыре вида монолога: монолог убеждающей окраски, монолог лирический, монолог драматический и монолог сообщающего типа. Говоря о третьем виде, он характеризует его следующим образом: «Монолог драматический ближе всего к диалогу, к непосредственной связанности фразовых единиц с мимико-жестикуляционными сообщениями, с телодвижениями. Если монологическая речь вообще характеризуется установкой на словесную композицию, ослабленностью мимического и пантомимического сопровождения, в



отличие от диалога, то монолог драматический является, в сущности, формой напряженного диалога с опущенными репликами, строится по принципам диалогической речи, представляя как бы сцепку отдельных реплик» [Виноградов 1980: 47]. Данная характеристика полностью соответствует субъектной сфере Анны Андриановны.

Что касается заглавия повести, в своих статьях Петрушевская упоминает, что на немецкий язык название произведения было переведено как «*Meine Zeite ist die Nacht*» («Мое время ночь») [Петрушевская 2003: 308]. И продолжает мысль о других переводах названия: «Кстати, на французский это было переведено как “Ночь принадлежит мне”, на итальянском и испанском выглядело как “Ночное время”, “Время ночи”, а на английском лучше всего: “*Time: night*”, почти как по-русски» [Там же: 309].

Не потому ли писательница отметила удачность именно английского перевода названия повести, что в нем сохраняется не только содержание заголовка, но и его функция? Рассмотрим подробнее заглавие повести и его переводы. Русское заглавие состоит из двух существительных в форме именительного падежа и единственного числа, которые синтаксически представляют собой простое именное односоставное предложение, где выражаются атрибутивные отношения («ночь» как атрибут, характеристика «времени»). В переводе названия со значением «Время ночи» атрибутивность заменяется отношениями подчинения, что ставит слово «ночь» в актуализирующуюся позицию ремы, что немного искажает восприятие русского заглавия. На этом фоне более выгодным значением становится «Ночное время», где отношения атрибутивности сохраняются, но теряется изначальная функциональность заглавия.

В названиях со значениями «Мое время ночь» и «Ночь принадлежит мне» возникает субъективный компонент (местоимение 1-го лица), совсем не отраженный в русском заглавии, но соответствующий идейно-содержательному плану повести. Для Анны Андриановны ночь – это

единственное время, когда бытовые заботы отступают, а она может посвящать себя творчеству и вести записи.

По сравнению с данными вариантами английское заглавие действительно выглядит самым близким к русскому варианту. Пусть в нем и используется пунктуационное оформление, которое совершенно не нужно русскому заглавию, английский вариант и сохраняет синтаксические отношения, и не вносит никаких дополнительных смыслов. Таким образом, русский вариант заглавия уникален, что помогает нам разглядеть в нем драматургическую функцию.

Сама фраза «время ночь» очень напоминает ремарку, которую мог бы написать драматург в тексте своей пьесы, обозначая время действия. И заглавие повести напрямую соотносится с контекстуальным хронотопом записок Анны Андриановны. Это выражается не только в ценности ночного времени для героини, но на языковом уровне: несколько раз в повествовании повторяются односоставные именные предложения (*Ночь.*), фиксирующие, что Анна Андриановна делает запись ночью, пересказывая впечатления прошедшего дня. Таким образом, драматургичность субъектной сферы Анны Андриановны выражается не только на уровне синтаксиса, но и на уровне текста – через заглавие, выполняющее функцию ремарки к драматическому монологу главной героини повести.

### **2.3. Поток сознания как особый художественный прием репрезентации субъектной сферы и его языковое выражение**

#### **2.3.1. Понятие «поток сознания» и лингвистические основания его репрезентации в художественном тексте**

«Поток сознания» в художественной литературе – это метод художественного изображения действительности, передающий непосредственное воплощение сознания героя произведения, он позволяет

создать уникальный портрет личности, раскрывая все детали и оттенки ее мыслей, ощущений и переживаний. В литературе различают метод потока сознания, когда произведение целиком написано в форме потока сознания, например, «Школа для дураков» С. Соколова, и прием потока сознания, когда лишь отдельные элементы текста оформлены в такой форме.

Аспекту выявления природы связности текста в литературе «потока сознания» посвящены комплексные и целостные исследования, рассматривающие функционирование лексических, грамматических и синтаксических средств связности в русле структурно-семантического и когнитивно-прагматического подходов на материале конкретных произведений мировой литературы [Николаева, Томская 2021; Егоров 2002; Уфимцева 2007]. Чтобы наше исследование по праву встало в ряд таких работ, кратко опишем, к каким значимым для нас выводам пришли лингвисты, исследуя организацию и функционирование потока сознания на примере диссертационного исследования 2008 года, выполненного Е. Н. Бобриковой. Она исследовала средства связности текста в романе Джеймса Джойса «Улисс» – эталона литературы «потока сознания». В результате своего исследования лингвист приходит к следующим выводам.

Во-первых, ведущий способ имитации потока сознания – это внутренняя речь «для себя». Он выражается в том, что во внутренней речи героя произведения нет коммуникативной цели, а выражение авторских интенций происходит через имплицитный иллокутивный акт. Это значит, что намерения говорящего, его ориентация на читательское восприятие выражены имплицитно, так как подразумевается, что поток мыслей не может быть никем «услышан», но одновременно с этим сосуществует художественная цель, чтобы читатель понял, что написано в произведении. Дневниковая форма субъектной сферы главной героини повести «Время ночь» вполне соответствует данному заключению.

Идея Бобриковой и наша интерпретация этой идеи подкрепляется и дополняется характеристикой психологических исследований

Л. С. Выготского со стороны П. Я. Гальперина: «Согласно его исследованиям, внутренняя речь образуется из внешней речи путем изменения ее функции, вследствие этого – ее структуры. Из средства сообщения мыслей другим людям речь становится средством мышления “для себя”. Из нее устраняется все, что “я и так знаю”, речь становится сокращенной и прерывистой, “эллиптической” и – предикативной. Большой частью внутренняя речь происходит про себя, “внутри”, но может совершаться и вслух, например, при затруднениях в мышлении; когда мы остаемся наедине или забываем об окружающих» [Гальперин 1995: 24].

Во-вторых, типичной для текста «потока сознания» является ситуация, когда синтаксические связи ослабевают за счет того, что внутренняя речь передается через пропозициональное содержание без предикативного оформления, поэтому, чтобы сохранить связность и цельность текста, их заменяют лексические средства.

В-третьих, для воспроизведения невербализованных мыслей Джойс использует следующие лексические средства связности: предметные группы, тематические группы, этимологические группы, терминологические группы, слова, относящиеся к одному ассоциативному полю, дистантные и контактные повторы. И следующие грамматические средства связности: неполнота, вставные конструкции, конструкции дополнения, неграмматическое обособление членов предложения, парцелляция, сегментация.

В-четвертых, Джойс использует разные средства связности в мужском и женском потоках сознания: в мужском это преимущественно контактные лексические средства, а в женском он исключает пунктуационное оформление и задействует грамматические средства (повторы междометий, союзов и частиц).

Завершая ряд заключений о лингвистической репрезентации потока сознания в художественной прозе, отметим, что часть из перечисленных выше языковых средств в целом характерны для прозы Петрушевской,

например, парцелляция, сегментация, а также лексические повторы, что иллюстрировалось ранее.

### **2.3.2. Проблема выделения в повести элементов текста, соотносимых с потоком сознания**

Беря во внимание вышеперечисленные умозаключения о лингвистической репрезентации потока сознания в художественном тексте, нам следует ответить на следующий вопрос: раз повесть «Время ночь» – это дневник, где повествование ведется от лица героини, можно ли считать произведение целиком потоком сознания? Ответ однозначен: нельзя.

Анализируя рассказ Пелевина «Водонапорная башня», представляющий собой один абзац и одно сложноподчиненное предложение с элементами сочинения и бессоюзия, Акимова приходит к заключению, что «повествование представляет собой развитие аналитической мысли (а не «поток сознания»)» [Акимова 2006: 27]. Это дает нам все основания с осторожностью подходить к анализу потока сознания в повести Петрушевской «Время ночь», ведь мы уже определили, что одним из ведущих принципов организации повествования является драматургичность, а это точно не вписывается в рамки понятия «потока сознания», которое мы обозначили ранее.

Более того, в тексте также есть отрывки, напоминающие не поток сознания, а скорее сказ. Рассмотрим следующий пример:

*Через месяц каких-то междугородних переговоров, покрывшись весь на нервной почве фурункулами по лицу, мой муж уехал теперь уже в город Краснодар, где и проживает сейчас с Лерой-плакальщицей, каким-то сыном и со слепой мамочкой, дети к нему ездили, снова в экспедицию, пока не выяснилось затем, что папе не до них. У Леры однокомнатная квартира и нет перспектив, туда моих детей не возьмут. А в экспедиции папочка стал ездить ни много ни мало как в Руанду или Бурунди. Международные связи*

крепчают, но в Африке СПИД, и есть повод думать об этом без оптимизма [Петрушевская 2001: 76].

Как можно заметить, в нем нет ни лексических повторов, ни сегментации или парцелляции, ни включений чужой речи и других языковых элементов, характерных для потока сознания. Мы видим последовательно развертывающееся повествование. Однако и явные примеры потока сознания в повести встречаются довольно часто. Например, в следующем отрывке хорошо заметно, как она мысль перескакивает на другую, а потом возвращается к последовательной линии повествования (разные мысли выделены линиями):

С того все и началось, дни и ночи счастья, когда я – поэтесса после пединститута и выгнанная из газеты со стажем журналистской работы за роман с одним женатым художником, отцом троих детей, которых я всерьез собиралась воспитать (дура!), а жена его тут как тут, мне: вам не стыдно? – и к главному редактору, и тут же им дают давно обещанную трехкомнатную квартиру – они жили в одной комнате все плюс мать его якобы жены, а у меня в комнате он мог работать, хотя моя в свою очередь мать очень бурно его попрекала, что он живет на моей шее, не женясь, – (какие еще старые, старые песни, однако!), – так вот, когда я, уволившись из газеты, поехала куда глаза глядят в археологическую экспедицию, и вот вам результат, Андрей и Аленушка, два солнышка, все в одной комнате опять-таки, мать в своей упорно и упорно! [Там же: 71]

Мы видим, как единое повествование нарушается уточняющей конструкцией, внутри которой мысль Анны Андриановны, стремясь объять все, что она хочет сказать, перескакивает с характеристики себя, на включение речи жены ее любовника, а затем и на квартирный вопрос. После повествование возвращается к изначально намеченной траектории.

Таким образом, в субъектной сфере Анны Андриановны есть аналитические способы изложения мысли (сказ) и поток сознания. Учитывая письменную форму субъектной сферы, это можно соотнести с аналитической

и спонтанной записью в дневнике. Чтобы подробнее раскрыть особенности репрезентации потока сознания в повести Петрушевской, проанализируем финал произведения.

### 2.3.3. Репрезентация потока сознания в языковом выражении субъектной сферы

Фрагмент текста, который мы однозначно относим к потоку сознания, появляется в финале повести. Он начинается со слов «собираться в поход», и мы сразу фиксируем увеличение объема предложения, лексические повторы (выделены жирным), разрушение синтаксических связей внутри предложений и, как следствие, нарушение норм пунктуации (подчеркнуты):

*– Деньги с них! Надо было думать, когда ложилась под них! А ты брала с нас! Плять, – с сердцем сказала я и пошла **собираться в поход**.*

***Собираться в поход**. Если я не поеду, ее уже **увезут**. Их **увозят** рано, их **увозят**, так, ее уже одели в два больничных халата, резиновые сапоги, полотенце на голову, такой холод, однажды ее так вели с рентгена, водили на рентген в другой корпус через двор, я пришла койка пустая, о как я перепугалась, но зачем меня пустили смотреть на пустую койку, сестричка Марина пустила, отомкнула дверь в отделение, когда я поскреблась, а стучать нельзя, больные беспокоятся, и меня предупредили, Ревекка Самойловна еще тогда работала царствие ей небесное, а здравствуйте Мариночка это вам, что вы, что вы, это вам, а, пустяк ручка за 35 копеек, но мне и такую купить сложно, бегала по киоскам, везде за восемьдесят с гаком, ну проходите, и она ушла с ручкой, о как малыш плакал бедный плакал, дай порисовать этой ручечкой, его потрясло, что она красно-синяя, новенькая а теперь он плачет, теперь он не мой, да, моя мама уже стоит качается! [Петрушевская 2001: 152–153]*

Что любопытно, именно здесь возникают лексемы, характерные для телеграмм:

1) *...есть, есть, есть **вскл** есть белая майка бывшего зятя Шуры...*  
[Там же: 155]

2) *...сейчас ты у нас поедешь новую больницу **тчк** ничего что не приехали за тобой...* [Там же: 153]

3) *...ну, вставай бабуля, эх как стюдень дрожит вставай **тчк**.* [Там же: 154]

4) *...а вы ведь новенькая, а моя матушка здесь ветеран **вскл** О я вам благодарна!* [Там же: 162]

Телеграммы включаются в образ рукописи, оставшейся после Анны Андриановны, о чем мы узнаем из пролога повести, но сами по себе приведенные примеры не похожи на телеграммы, ведь иллюстрируют живое обращение к матери. Логичным будет предположить, что возникновение лексем, употребленных вместо пунктуационных знаков, является показателем того, что главная героиня постепенно лишается рассудка.

Стоит отдельно отметить сигнал движения потока мыслей (*Так.*), который постоянно возникает в потоке сознания, иногда прерывая и перенаправляя мысль героини в попытках сосредоточиться на чем-то одном, а иногда повторяясь, чтобы проиллюстрировать, что героиня торопится.

Структурно финал произведения можно разделить на четыре части: первая часть потока сознания, отражающая сборы героини в больницу, вторая часть потока сознания, отражающая происходящее в больнице, аналитическая запись, прерывающая поток сознания, и третья часть потока сознания героини во время ее возвращения домой.

В первом потоке сознания мы можем наблюдать, как мысли связываются тематической лексической группой (тема «одежда», представленная существительными, прилагательными и глаголами):

*Но ведь надо повезти ей что-то **надеть**, так, так, так, она худая, все мое ей подойдет, ах, **нестирное**, что делать, это **нестирное**, то **рваное**, **неудобное**, ах, вот когда нужда выступила наружу, нищета и нищета, а нищета это прежде всего **белье**, заведомая **рвань**, как им это предъявить,*



ну хорошо, **лифчик** ей уже не нужен, хотя полагается, **трусы трико** есть одни, слава тебе Господи, **почти новые**, на дне, на самом дне, на случай врача, о счастье, о слезы, так, теперь!

**комбинашку**, все **рваное**, что делать сама **ношу что попадет**, **чиню латаю**, но редко, а никто не видит, так и сойдет, теперь все вылезло на белый свет, так, Господи, есть, есть, есть **вскл** есть **белая майка** бывшего зятя Шуры, спасибо, Шура спасибо птица, так и должно было пригодиться, но, но откуда эта майка здесь, именно здесь, так, слава тебе Господи, **чулки и пояс**, этот **пояс** у меня один, ей не **подойдет**, однако есть **спортивные трикотажные штаны**, о, как, однако, все пригодилось, и если я найду **носки целые, носков целых нет!**

я точно знаю, я **сносила**, поскольку в **валенках** очень **рвется** все, так, так, зато есть **еще целые бумажные чулки**, ура, **закатаю внизу**, будет как **носки**, так теперь какие ей **туфли!**

тьфу, какие могут быть **туфли**, сейчас зима, стало быть **валенки**, о, о, мой запас **валенок**, Господи какая здесь в чулане **лавина вещей**, никак не могла **разобрать**, сволочь ты, сволочь, живешь как паразитка, ни о чем не думаешь, только о стихах, плачь теперь, вой, в больницу не успеваю, не успеваю оооо! [Там же: 154–156]

Как можно заметить, весь приведенный отрывок оформляется в едином эмоциональном тоне, восклицательные знаки сигнализируют о наивысшей точке кипения эмоций. Помимо тематической лексической группы, речепорождение имитируется с помощью контактных и дистантных лексических повторов, звукоподражаний (преимущественно иллюстрирующих человеческие крики) и междометий. Некоторые лексические повторы образуют антитезу, усиливая эмоциональную окраску речи: *...и если я найду **носки целые, носков целых нет!***

Отдельного внимания заслуживает последовательная деградация оформления прямой речи в тексте. Сначала она врывается в поток сознания со стороны в традиционно оформленном виде:

– *Господи! Что ты тут делаешь, мама! Все повикидывала, не пройдешь. Неужели же это надо делать день в день, как мы приехали (удаляясь) ты подумай, ну ты подумай, здесь малые дети, а она тут пыль, тьфу.* [Там же: 156]

Затем она включается в поток сознания отдельной репликой, но без знаков препинания за исключением финальной точки:

– *Ничего я не беру ничего не роюсь **Аленочка** но ведь бабушке надо что-то на голову старая голова это же тебе не жиринки черепок и кожища.* [Там же: 158]

И наконец, прямая речь полностью вплетается в поток сознания, то есть не оформляется отдельной репликой, но оформляется знаками препинания и включает в себя сигналы диалогичности, например, обращение к дочери: *...теперь надо постелить свежее белье и потом где взять клеенку, Аленочка, прости еще раз, у тебя нет лишней клееночки, нету, ах нету, так я и думала, так, разорву полиэтиленовый пакет...* [Там же]

Интересно, что в последнем примере сигналом диалогичности является также и лексический повтор «нету», он задает тон, в первом случае употребления лексемы вопросительно-уточняющий, а во втором подтверждающий.

В потоке сознания за счет лексических средств языка реализуется и градация:

1) *...трусы трико есть одни, слава тебе Господи, почти новые, на дне, на самом дне, на случай врача, о счастье, о слезы, так, теперь!* [Там же: 155]

2) *Господи какая здесь в чулане лавина вещей, никак не могла разобрать, сволочь ты, сволочь, живешь как паразитка, ни о чем не думаешь, только о стихах, плачь теперь, вой, в больницу не успеваю, не успеваю оооо!* [Там же]

3) на уровне абзацев:

*...их раздать и идти работать, все* (функция остановки мысли)

*все будет нормально!* (функция подлежащего)

*все!* (усиливающий повтор, )

*все!* (либо продолжение усиления, либо остановка мысли)

*но как он там будет спать один...* [Там же: 157]

Мысли героини во второй части потока сознания, отражающей пребывание Анны Андриановны в больнице с матерью, связаны лексически и пунктуационно:

1) ...*Сонечка, <...> будьте так любезны* (конец абзаца)

(начало нового) *минуточку, я хотела вам подарить на память...* [Там же: 162]

2) ...*у меня выходит книга стихов* (конец абзаца)

(начало нового) *со стихами, у, заживем...* [Там же]

3) ...*мама, вставай в валенки, ногти-то не мешают ли* – (конец абзаца)

(начало нового) *Не колыхайся, колени не подгибай, как же я тебя поволоку-то...* [Там же: 163]

В первом случае абзацное членение прерывает единую лексическую конструкцию, во втором используется лексический повтор, а в третьем автор использует тире, которое, скорее всего, должно символизировать паузу, пока Анна Андриановна прикладывает усилия, чтобы надеть маме валенки.

Анализ аналитической записи, прерывающий поток сознания повествованием о поездке на машине скорой помощи, был проведен в статье А. А. Митрофановой [Митрофанова 2009: 244]. Мы лишь дополним его тем фактом, что стремительное повествование потока сознания очень резко контрастирует с данной аналитической записью, она будто замедляет повествовательный фон, обращая внимание на пейзаж того места, где высадили героиню с ее матерью, а затем отражая шоковое и отрешенное состояние Анны Андриановны.

Последняя часть потока сознания представлена реакцией героини на пустую квартиру, и снова темп повествования ускоряется. В ней появляется множество риторических конструкций: как восклицательных, так и

вопросительных. Но главное своеобразие этой части потока сознания отражается в том, что он обрывается, в конце повести «Время ночь» не ставится точка:

*...при свете включенной лампочки никого не оказалось. На полу лежала сплющенная пыльная соска. Она их увела, полное разорение. Ни Тимы, ни детей. Куда? Куда-то нашла. Это ее дело. Важно, что живы. Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, **простите слезы** [Петрушевская 2001: 175]*

Отсутствие завершающего пунктуационного знака символизирует метафорическую смерть главной героини повести. Как отмечено Митрофановой, этому предшествует множество смыслов, отражающих контекст смерти [Митрофанова 2009: 244–245]. Мы же отметим, насколько символично, что последним именем среди тех, с кем «прощается» героиня, становится имя «Анна». Прощание с образом Анны Ахматовой для Анны Андриановны – это мотив конца, смерти творчества. Героиня остается в полном одиночестве, все покидают ее.

Письменный поток сознания прерывается из-за того, что Анна Андриановна больше не способна писать, так как ее глаза застилают слезы, похоже, она сходит с ума, повторяя судьбу своей матери, и более не способна продолжать свои записи, не способна на творчество. А творчество для героини и есть сама жизнь. Именно поэтому мы заявляем о метафорической смерти героини.

Таким образом, мы представили характеристику элементов потока сознания, имитирующих спонтанную запись в субъектной сфере главной героини повести «Время ночь». Они полностью соответствуют тем заключениям, которыми лингвисты описывают литературу «потока сознания», и в то же время у них есть определенное своеобразие, выраженное в неоднородном композиционном оформлении, включении своей и чужой речи и др., что отражает индивидуальный подход Петрушевской.

### Глава 3. Особенности языкового выражения второстепенных субъектных сфер повести

#### 3.1. Особенности языкового выражения субъектной сферы внеповествовательной фигуры

Первая второстепенная и самая маленькая с точки зрения языковой выраженности субъектная сфера, принадлежащая внеповествовательной фигуре, представлена небольшим прологом-вступлением. В нем кратко излагается телефонный разговор с Аленой, в результате которого приходит рукопись Анны Андриановны, являющаяся «телом» повести. Чтобы приступить к лингвостилистическому анализу пролога, нужно иметь в виду, что он появляется в русской (то есть второй) публикации произведения.

Сама Л. С. Петрушевская объясняет это следующим образом: «... до этого я публиковала <...> “Свой круг”, и мне пришло на адрес журнала два полноценных картофельных мешка ругательных писем читателей. <...> Читатели четко поняли, что раз повесть от первого лица, то я, стало быть, описываю себя. <...> С этого момента я стала бояться выступать перед читателями. Они приходили ко мне на встречи гневные, хмурые, прятали глаза и спрашивали прямо с мест: “Как вы посмели ударить ребенка?” <...> И вот после этой истории, закончив “Время ночь”, я крепко задумалась, а не прикокнут ли меня озлобленные читатели за такие дела? За Анну Андриановну от первого лица и за все ее мысли и слова? И думала я, думала и наконец в русском варианте лишила ее жизни и тем самым прикрыла проблему» [Петрушевская 2003: 307–308].

Из слов писательницы следует, что в попытке отграничить себя от текста она осознанно вводит фиктивного автора записок – Анну Андриановну. Фиктивный автор – прием, который нередко использовался писателями в истории мировой литературы, например, Карамзиным в «Бедной Лизе», Дефо в «Робинзоне Крузо», Лермонтовым в «Герое нашего

времени», Эко в «Имени Розы» и др. Это не только создает дистанцию между автором и его творением, ведь появляется фиктивный посредник, ведущий повествование от 1-го лица, но и придает достоверности истории, будто она поведена с чужих слов или основана на документах и дневниках. Таким образом писатель будто снимает с себя ответственность за неточности в фактах или за поступки и мысли героя-повествователя. Похожего эффекта достоверности достигает и Петрушевская в повести «Время ночь», предлагая читателю взглянуть на главную героиню как на живого, настоящего человека. Конечно, это достигается не только с помощью приема фиктивного автора, этому способствуют множество реалий и деталей быта 80-х гг., правдоподобное изображение трудностей жизни в переходное для страны время, а также семейных конфликтов, характерных для многих неблагополучных семей того времени. Однако сама Петрушевская, как можно заметить, говорит совсем не об этом.

Основной ее целью остается сохранение дистанции между собой и образом Анны Андриановны. К тому же выводу приходит и А. А. Митрофанова: «Безусловно, предисловие утверждает разность автора и героя: автор надевает маску издателя присланной по почте рукописи. Старый повествовательный прием сохраняет свою действенность: ситуация, при которой известный писатель получает для оценки рукопись, жизнеспособна. Однако очевидна авторская озабоченность тем, что именно в этом произведении между автором и героиней-рассказчицей устанавливались особые отношения, обусловленные вообще отношениями автора и текста, которые Петрушевская стремилась увести в глубину текста» [Митрофанова 2009: 240].

Однако ранее не было подмечено, насколько сильно художественной задаче «отстраниться от героя» отвечает то, как оформляется пролог. Чтобы подробнее рассмотреть данный элемент текста, приведем его полностью, он состоит из трех абзацев, второй из них оформлен как прямая речь:

*Мне позвонили, и женский голос сказал:*

*– Извините за беспокойство, но тут после мамы, – она помолчала, – после мамы остались рукописи. Я думала, может, вы прочтете. Она была поэт. Конечно, я понимаю, вы заняты. Много работы? Понимаю. Ну тогда извините.*

*Через две недели пришла в конверте рукопись, пыльная папка со множеством исписанных листов, школьных тетрадей, даже бланков телеграмм. Подзаголовок «Записки на краю стола». Ни обратного адреса, ни фамилии [Петрушевская 20001: 5].*

Продолжая мысль о смерти главной героини повести, развернутую в предыдущей главе настоящей работы, сразу заметим, насколько в данном отрывке текста реализуется ранее обозначенная Петрушевской художественная задача «убить» свою героиню. Во-первых, она реализуется содержательно излагаемым фактом предложения о передаче рукописей издателю со словами «после мамы остались». Здесь мы видим глагол в форме прошедшего времени совершенного вида и предлог, употребленный в связке с существительным в форме родительного падежа, в значении ‘по смерти’.

Во-вторых, это дополняется употреблением дочерью по отношению к матери глагола в форме прошедшего времени в связке с социально-профессиональным статусом, выраженным существительным: «была поэт». Данная синтаксическая конструкция выполняет функцию составного именного сказуемого в простом предложении, что и позволяет нам рассматривать его как семантическое целое, выражающее значение ‘уход из жизни’.

В-третьих, в словах Алены присутствует лексический повтор «после мамы», синтаксически разделяемый «речью автора» (понятие, противопоставленное понятию «прямая речь») с характеристикой образа действия: «она помолчала». Приставка «по» глагола в форме прошедшего времени совершенного вида указывает на значение ‘совершение действия в течение некоторого времени’, что в свою очередь позволяет нам понять, что «молчание» субъекта речи длилось какое-то время. Все вместе в данном

случае вербализует скорбь дочери по матери, моделируя ситуацию, когда человек внезапно прерывает свою речь из-за того, что у него встает ком в горле от нахлынувших эмоций или желания заплакать («речь автора», характеризующая образ действия), а переборов это, он продолжает говорить так, будто бы ничего не случилось (лексический повтор).

Перечисление лексических и синтаксических языковых единиц с семантикой смерти позволяет нам заключить, что пролог полностью выполняет задачу, поставленную Петрушевской, дополняя ранее подтвержденную нами метафорическую смерть героини, отраженную в субъектной сфере Анны Андриановны, ее физической смертью. Но это лишь одна художественная функция пролога, известная нам из экстралингвистического контекста создания повести «Время ночь». В действительности ли нет других художественных функций, скрывающихся в языковом оформлении субъектной сферы внеповествовательной фигуры? Чтобы ответить на этот вопрос, стоит углубиться в значение тех лингвистических единиц текста пролога, которые отражают особенности языкового выражения интересующей нас субъектной сферы.

Рассмотрим ту часть вступления, в которой хоть каким-то образом отражается субъектность, это первые два абзаца. Первое, на что можно обратить внимание, это то, как внеповествовательная фигура полностью исключает себя из «разговора» с Аленой (второй абзац). Мы видим реплики Алены, но, даже имея перед глазами их одни, мы легко восстанавливаем смысл слов, которые могли звучать в ответ. Такая передача по большей части предполагаемого диалога уже говорит о необъективном изображении ситуации со стороны внеповествовательной фигуры. Реплика «Конечно, я понимаю, вы заняты» явно является ответом на то, что внеповествовательная фигура говорит о своей занятости или прямо заявляет о том, что у нее нет времени на чтение рукописи. На вопрос «Много работы?» предполагается положительный ответ, о чем в том числе свидетельствует последующая реплика со стороны Алены («Понимаю. Ну тогда извините за



беспокойство»).), позволяющая понять, что собеседник сдался в попытках настоять на выполнении своей просьбы.

Иными словами, исключая внеповествовательную фигуру из диалога, Петрушевская использует вербальные (речь Алены) и невербальные (подразумеваемые ответы внеповествовательной фигуры) компоненты. В лингвистике такие высказывания называют конситуативными, т.е. значение их вербальных компонентов определяется экстралингвистическим контекстом, в нашем случае – ситуацией телефонного разговора. В этом же отрывке текста мы наблюдаем и эллипсис, характерный для разговорной речи в рамках конситуативных условий: «Много работы?»

В науке нет точного определения конситуативных высказываний, но в лингвистическом словаре представлено определение конситуации как термина, использующегося лингвистами при описании языковых явлений. Конситуация – это «ситуация коммуникации, включающая условия общения, предметный ряд, время и место коммуникации, самих коммуникантов, их отношения друг к другу» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 238].

Необходимо отметить, что обращение к конситуативной форме передачи чужой речи, оформленной в виде монолога, подразумевающего диалог, может быть не только следствием попытки Петрушевской отгородиться от основного текста повести и от фигуры главной героини, но и желанием автора выразить максимальную отстраненность внеповествовательной фигуры от собеседницы (Алены) по причине даже не столько лексически выраженной занятости, сколько скрывающейся за ней незаинтересованности в предложенном проекте. Вследствие этого умозаключения контраст между фактом публикации повести и интенцией незаинтересованности, выраженной в субъектной сфере, подчеркивает уникальность рукописи как основного текста повести, что создает вокруг него контекст особой ценности для потенциального читателя.

Максимальная отстраненность автора от адресата вербализуется не только конситуативным «диалогом», но и особыми лексическими средствами. Для того, чтобы проиллюстрировать это, необходимо внимательно проследить, как в тексте вербализуется образ дочери главной героини в интерпретации интересующей нас субъектной сферы.

В первом предложении пролога сначала вербализуется максимально обезличенный образ с помощью глагола в форме множественного числа «позвонили», а затем он конкретизируется через метонимию «женский голос сказал», не называющую напрямую лицо, в описании которого участвует. Далее появляется местоимение «она». Мы не наблюдаем больше никаких других деталей, которые могли бы конкретизировать персону позвонившей женщины, в том числе и ее имя. Завершает этот ряд последнее предложение пролога: «Ни обратного адреса, ни фамилии». Такой финал небольшого текста не оставляет ни шанса для какой-либо детализации образа за исключением той информации, которую читатель выхватывает из прямой речи субъекта: о том, что позвонившее лицо – скорбящая дочь. Таким образом, незаинтересованность в ней и отстраненность внеповествовательной фигуры подчеркиваются отсутствием выраженной персонификации и какой-либо оценки по отношению к человеку по ту сторону провода. Здесь напомним, что внеповествовательная фигура исключает свои реплики из диалога с Аленой и что семантика незаинтересованности, как замечено ранее, косвенно вербализуется из слов Алены, это нельзя напрямую отнести к оценке со стороны внеповествовательной фигуры.

Чтобы содержательно сгруппировать все перечисленные средства, выражающие интенцию отстраненности субъектной сферы от собеседницы в результате незаинтересованности в предлагаемой рукописи, обозначим их как языковые средства, выражающие функционально-семантическую категорию отстраненности текста. Обычно термин «категория текста» используется в стилистике, чтобы описать наиболее общие свойства

компонентов текста и их связей в каком-либо функциональном стиле. Например, в научном тексте выделяют следующие категории: логичность, связность, оценочность, диалогичность и др. Под функционально-семантическими категориями понимаются «функциональные системы языковых средств (различных языковых уровней), связанных между собой на основе выполнения ими единого коммуникативного задания, т.е. связанных функционально-семантически» [Стереотипные единицы в научных текстах 2013: 23]. Нам кажется разумным воспользоваться аналогией для описания нашего материала и на основе вышесказанного утверждать, что субъектной сфере внеповествовательной фигуры присуща категория отстраненности.

Помимо этого, можно говорить и о еще одной категории, реализующейся в субъектной сфере, – категории обезличенности. Чтобы проиллюстрировать систему языковых средств, подкрепляющих ее, вновь обратимся к первым двум абзацам пролога. Автор использует местоимение 1-го лица в дательном падеже («мне»), уважительное обращение в форме 2-го лица именительного падежа («вы»), а также синтаксически зависимые от него глаголы 2-го лица единственного числа («прочтете», «извините») и краткое прилагательное в форме множественного числа («заняты»). Несмотря на то что все эти лексемы отражают персонифицированность текста, если посмотреть на него вне контекста повести, невозможно предположить даже пол данной субъектной сферы, любая другая персональная информация вроде имени или должности отсутствует, как и я-высказывания.

Исходя из содержания пролога, можно предположить лишь сферу деятельности внеповествовательной фигуры. Раз ей звонят с предложением прочесть рукопись, а затем и присылают текст, которой фактически издается ею же, так как читатель держит в руках книгу, логично предположить, что внеповествовательная фигура работает в издательской сфере или приближена к ней. Это открывает нам контекст для развертывания ситуации, когда текст от лица главной героини мог бы подвергаться какой-либо дополнительной

редакции, что существенно влияет на восприятие основной субъектной сферы, но обсудим это позднее. В издательской сфере спектр профессий достаточно широк: от редактора до литературного агента. Есть ли основания отнести внеповествовательную фигуру к какой-то определенной из них?

Здесь на правдоподобность может претендовать идея Митрофановой о том, что изображаемая в прологе «ситуация, при которой известный писатель получает для оценки рукопись, жизнеспособна» [Митрофанова 2009: 240], уже упомянутая выше. Если рассмотреть пролог в экстралингвистическом контексте, то довольно легко соотнести внеповествовательную фигуру с фигурой самой Л. С. Петрушевской, ведь на обложке книги написано ее имя как автора. Таким образом, несмотря на вербальную обезличенность, внеповествовательная фигура ассоциативно персонифицируется в лице писательницы. Выходит, что, дистанцируясь от главной героини повести и вербализуя свою отстраненность, писательница все равно не может полностью дистанцироваться от текста.

Итак, две вышеупомянутые категории реализуют уже не раз обозначенную художественную задачу создать дистанцию между автором и героем. Чтобы определить другие художественные задачи, которые выполняет пролог, нужно рассмотреть его композицию.

Отказ внеповествовательной фигуры от чтения рукописи, выраженный конситуативно, участвует в вербальном построении антитезы в небольшом по объему тексте пролога: Алена не получила разрешение на то, чтобы прислать рукопись, но в следующем абзаце выясняется, что рукопись все-таки приходит без возможности вернуть ее и узнать что-то об адресанте. Учитывая размер текста и тот факт, что антитеза разворачивается на протяжении абзацев, этот прием можно охарактеризовать как композиционный. С его помощью мы можем разделить пролог на две микротемы, которые условно можно назвать как «разговор по телефону» и «посылка». Благодаря композиционной антитезе создается контекст загадочности вокруг основного текста повести, как бы дополняя ранее

обозначенный нами контекст уникальности, и это тоже рассчитано на то, чтобы вызвать интерес у читателя. В контексте загадочности также играет роль последняя фраза, обрезающая для рукописи все возможные пути обратно и оставляя неизвестной личность ее автора: «Ни обратного адреса, ни фамилии».

Перейдем к анализу второй микротемы пролога. С одной стороны, здесь нам важно отметить, что описание, создающее образ рукописи, продолжает развертывать мысль о незаинтересованности внеповествовательной фигуры в тексте:

*...пыльная папка со множеством исписанных листов, школьных тетрадей, даже бланков телеграмм. [Там же].*

Эпитет «пыльная» намекает на то, что папка очень долгое время никому не была нужна. Такая характеристика говорит об очень заниженных ожиданиях внеповествовательной фигуры по отношению к качеству текста, что в свою очередь позволяет нам говорить не только о построении композиции пролога через антитезу, но и содержательном противопоставлении пролога основному тексту повести и, как следствие, субъектной сфере Анны Андриановны. Ведь как было сказано не раз, факт публикации рукописи утверждает ее ценность, что явно контрастирует и с отстраненностью и незаинтересованностью внеповествовательной фигуры, и с характеристикой самой рукописи.

С другой стороны, для анализа взаимодействия субъектных сфер описание, создающее образ рукописи, нам очень важно, ведь это косвенные сведения об оформлении (редакторском) текста. Мы можем видеть, что создается образ рукописи, не соответствующий тому, что видит читатель. Это дает основания предполагать некоторую литературную работу над рукописью, о которой мы уже упоминали.

Подробнее мы рассмотрим это явление в третьей части данной главы, а пока отметим, что никаких бланков телеграмм в тексте повести не упоминается ни в качестве вставных текстов, ни в качестве художественной

детали. Как было упомянуто в предыдущей главе настоящего исследования, лексемы «тчк» и «вскл», характерные для текста телеграмм, несколько раз встречаются в языковом оформлении потока сознания, но они не похожи на самостоятельные текстовые единицы. Более того, все вместе перечисленные в прологе объекты (папка, состоящая из исписанных листов, школьных тетрадей и бланков телеграмм) мало напоминают цельный текст, представленный в повести. Это позволяет нам заключить, что к «присланной рукописи» приложил руку профессионал, кем и позиционируется внеповествовательная фигура со слов Алёны.

Далее наше внимание привлёк обозначенный в прологе подзаголовок повести «Записки на краю стола». Это явная отсылка к воспоминаниям Анатолия Наймана (поэта, переводчика и мемуариста) о том, как Ахматова говорила, что «все свои стихи написала на подоконнике или на краешке чего-то» [Найман 1989: 163]. Это самая первая интертекстуальная ассоциация между образом Анны Ахматовой и главной героиней повести, как ясно из лингвостилистического анализа субъектной сферы Анны Андриановны, эта ассоциация будет только укрепляться.

Таким образом, пролог, включенный в структуру повести позднее, реализует четыре художественные задачи:

- «физически» убивает главную героиню, что выражается лексически и синтаксически;
- дистанцирует фигуру писательницы от фигуры главной героини, что выражается в категориях отстраненности и обезличенности;
- создает контекст загадочности и уникальности вокруг основного текста повести, что выражается через описание рукописи и композиционную антитезу, развертывающуюся как на уровне пролога, так и на уровне текста повести как художественного целого.;
- проводит интертекстуальную ассоциацию между Анной Ахматовой и главной героиней повести.

### 3.2. Особенности языкового выражения субъектной сферы дочери главной героини

Вторая второстепенная субъектная сфера – сфера Алены, дочери главной героини – представлена двумя вставными текстами в форме дневниковых записей. Они посвящены периоду обучения героини в институте, но расположены в нехронологическом порядке и символизируют разные периоды взросления женщины. В первом тексте героиня описывает свой сексуальный опыт, в результате которого у нее появилось двое детей на разных этапах жизни, а во втором – впечатления от первой любви.

Нужно заметить, что оба текста начинаются очень похоже, с обращения-предупреждения к потенциальному читателю:

Текст 1. *Прошу вас, никто не читайте этот дневник даже после моей смерти* [Петрушевская 2001: 23].

Текст 2. *Никто не читайте этот дневник, а то я уйду с о в с е м. Мама, баба и Андрей! Никто!* [Там же: 93]

Что примечательно, заканчиваются оба текста тоже одинаково, их завершает фраза «Конец дневника», вынесенная за рамки цитаты дневниковых записей Алены, а, следовательно, сама она принадлежит не ее субъектной сфере, а субъектной сфере ее матери. Интересно, что в первом случае эта фраза ставится после отбивки (пустой строки, дробящий единый текст на несколько блоков), а во втором – до отбивки. Во втором случае это сигнал структурного и содержательного завершения текста Алены, а в первом случае оформление фразы после отбивки объясняется тем, что она используется в построении антитезы, организующей реакцию матери:

*...И такой глупый, постыдный конец!»*

(отбивка)

*Конец дневника.*

*Но это было у них только начало* [Там же: 36].

Продолжим рассматривать подробнее первый текст, который мы встречаем по ходу повествования. Он сопровождается комментариями, оформленными как вставные конструкции в круглых скобках, выделенными другим форматированием (текст Алены оформлен курсивом, а комментарии – обычным шрифтом) и принадлежащими субъектной сфере Анны Андриановны. Учитывая, что сейчас нам важно подчеркнуть особенности языкового выражения субъектной сферы Алены, необходимо рассматривать ее текст в отрыве от комментариев матери. Это позволяет нам легко заметить полные и неполные лексические повторы в некоторых местах, где есть комментарии Анны Андриановны, вот несколько примеров, из которых мы исключили вставные единицы, не принадлежащие интересующей нас субъектной сфере:

1) *Этот говорун сразу же стал со мной заговаривать, а **тот, кто сидел рядом со мной, он молчал и вдруг наступил мне на ногу...** (<...>) **Тот, кто сидел рядом со мной, вдруг наступил мне на ногу** [Там же: 26].*

2) ***Мы спали в одной кровати, но он меня не трогал!** (<...>) **Мы спали в одной кровати, но он меня не трогал!** [Там же: 26–27]*

3) ***Я ничего тогда не знала.** (<...>) **Я ничего не знала...** [Там же: 27]*

4) *...я была первая **и думала, что так полагается** – (<...>) – **и думала, что это так и нужно, что мне нельзя и так далее** [Там же].*

Если представить ситуацию, когда ментально здоровый среднестатистический человек пишет дневник, вряд ли он будет использовать такие полные и частичные повторы, местами развертывающиеся до размера сложного предложения. Из этого следует сделать вывод, что нельзя однозначно отнести данную лингвистическую особенность к субъектной сфере Алены. Эти повторы необходимы для того, чтобы переключить внимание читателя с достаточно объемных комментариев Анны Андриановны на текст Алены, чтобы повествование дневника восстанавливало свой ход и не разрывалось. К какой же тогда субъектной сфере отнести настолько прямое вмешательство в



повествовательную канву субъектной сферы? Это неоднозначный вопрос, но вернемся к нему в следующем параграфе данной главы. Сейчас же сосредоточим внимание только на одной субъектной сфере.

В первом тексте Алены доминирует дискурс натурализма, усиленный рядами однородных членов (подчеркнуты) и лексическими повторами (выделены жирным):

*Плакала под струей душа, стирая трусики, обмывая свое тело, **которое стало чужим**, как будто я его наблюдала на порнографической картинке, **мое чужое тело**, внутри которого шли какие-то химические реакции, бурлила какая-то слизь, все разбухло, болело и горело, что-то происходило такое, что нужно было пресечь, закончить, задавить, иначе я бы умерла [Там же: 23].*

Парные лексические повторы частое явление в данном тексте:

*О Господи, **какая грязь**, в **какую грязь** я окунулась, **Господи**, прости меня. Я низко пала. Вчера я пала так **страшно**, я плакала все **утро**. Как **страшно**, когда наступает **утро**... [Там же: 23]*

Сам текст построен на противопоставлении ожиданий и реальности, которое в финале текста вербализуется в форме градации эмоционального состояния героини:

*И была счастлива! Когда я ехала, я была счастлива! И такой глупый, постыдный конец! [Там же: 36]*

Второй текст Алены в большей степени напоминает традиционную форму дневника из-за датировки записей. В нем доминирует сентименталистский дискурс, выраженный тематикой первой любви и сокращением имени возлюбленного. Его завершает драматургический диалог, где, как и в тексте Анны Андриановны, вставные конструкции выполняют функцию ремарки:

1) – *(долгий стон) Люди, спасите! Да где же... где же (кряхтя, видимо, встает) я что разбила?! [Там же: 98–99]*

2) *Ты посуду всю уже переколотила! (это мать) [Там же: 98]*

Как можно заметить, оба текста противопоставлены друг другу и по оформлению, и по дискурсивной доминанте. Однако мы не видим ничего принципиально нового (не считая датировки записей во втором тексте) в речевом оформлении субъектной сферы Алены.

С помощью интертекстуальных вставок (преимущественно относящихся к школьной программе) создается образ начитанной девушки, как в случае создания образа «человека искусства» вокруг Анны Андриановны:

1) *Оставалось только бросить себя куда-нибудь под поезд* [Там же: 24]. Явная отсылка к смерти Анны Карениной в одноименном романе Л. Н. Толстого.

2) *Кармен с веером...* [Там же: 96]. Цыганка из новеллы Проспера Мериме «Кармен».

3) *Скучно жить на этом свете, господа* [Там же: 97]. Интертекст, отсылающий к цитате из произведения Н. В. Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Мы наблюдаем множество разговорных элементов в ее речи, подобные тем, что мы встречали в оформлении субъектной сферы Анны Андриановны. Это лексические единицы, подтверждающие принадлежность героини к подростковому возрасту: «стипуха» (сленг), «...бабе вызывали из-за сердца “скорую” и тэ дэ» [Там же: 24], – а также конструкции экспрессивного синтаксиса. Например, парцелляция:

*Я думаю, что он в тот момент испугался навек. Все. Больше он ко мне не прикасался* [Там же: 31].

Или пример, где через сегментацию Алена переносит чужую речь в план собственного субъективного восприятия:

*Он даже сказал «чего ты стесняешься». Чего я стесняюсь. То, что вчера мне казалось родным, его резкий запах, его шелковая кожа, его мышцы, его вздувшиеся жилы, его шерсть, покрытая капельками росы, его тело зверя, павиана, коня, – все это утром стало чужим и отталкивающим*

после того как он сказал, что извиняется, но в десять утра он будет занят, надо уезжать [Там же: 23].

Звукоподражание «ссс-ссс» и междометие «ох» тоже соотносятся с соответствующими единицами, встречающимися в языковом выражении субъектной сферы Анны Андриановны. Как и восклицательные конструкции, выражающие эмоциональность и нередко представленные через градацию, их примеры можно видеть выше в контексте анализа формальной структуры текстов Алены. Таким образом, разговорность субъектной сферы Алена передана теми же средствами, что и в субъектной сфере ее матери.

Сохраняется и неоднородность оформления, например, в похожих случаях передачи чужой речи:

*Он вытер мне глаза, он смотрел на меня, присев, отодвинувшись, он тяжело задышал – тебе же надо уезжать – нет, нет, сейчас – иди встречай поезд – молчание, льется горячая вода – если бы навеки так было, как я буду без тебя жить, оставь меня, что ты делаешь, ты опоздаешь* [Там же: 32–33].

Сравним:

*«Что это?» – «Постирай». – «А потом?» Он подумал и сказал: «В рабочем порядке»* [Там же: 35].

Если проводить аналогию с последней характеристикой языкового выражения субъектной сферы Анны Андриановны, нужно отметить, насколько явно на уровне формы иллюстрируется противопоставление аналитической записи (второй текст Алены) и спонтанной (первый текст Алены).

Однако, несмотря на схожесть языкового оформления двух субъектных сфер, субъектная сфера Алены выводит на первый план образ возлюбленного, что минимально представлен в субъектной сфере Анны Андриановны. Удивительно, но они оформлены тоже очень похоже. В первом тексте Алены возлюбленный скрывается за местоимением 3-го лица и

не называется напрямую, а также изображается на контрасте с образом его друга:

*...с ним сел его друг, баюн и краснобай, говорун с очень хорошей шевелюрой и редкой растительностью на лице, слабенькой и светлой, растил-выращивал усы и в них был похож на какого-то киноартиста типа милиционера, но сам был почти женщина, про которого лаборантки говорили, что он чудной и посреди событий вдруг может отбежать в угол и крикнуть «не смотри сюда» [Там же: 25].*

Как бы это ни терялось в общей канве текста, в субъектной сфере Анны Андриановны тоже появляется образ мужчины-возлюбленного под «кодовым названием Друг», представленный на фоне образа его компаньона с негативной коннотацией:

*... откуда-то выдвинулся упырь с большими ушами, тихий, скорбный, повесивший заранее голову, он неверным шагом подошел и замаячил сзади, мешая нашему разговору и записи адреса на спичечном коробке моей же ручкой. Друг только отмахнулся от упыря, тщательно записывая адрес, а упырь подплясывал сзади, и, после еще одного поцелуя в постное масло, Друг вынужден был удалиться в пользу далекого коня... [Там же: 21]*

В данном эпизоде, формально предшествующем первому тексту Алены, сентименталистский дискурс, характерный для второго текста Алены, тоже выводится на первый план. Это выражается и в употреблении непрямого названия возлюбленного с прописной буквы, и превращении «тяжести его руки» в «тяжесть мужской длани», и в других лексических единицах, относящихся к высокой книжной лексике, например, «как под гипнозом вознеслась».

Аналогичное отношение к возлюбленному передается в интерпретации Алены по отношению к третьей героине повести – бабе Симе:

*...мама не дала бабушке поговорить с **Любимым** [Там же: 96].*

Это серьезно дополняет идейно-содержательный план повести, ведь является лингвистической иллюстрацией того, что все три героини – три

поколения женщин – неотвратно повторяют одну и ту же судьбу. Анна Андриановна, являясь единственным ребенком в семье, упоминала, как росла без отца и, подобно Алене, имела связь с женатым мужчиной, но отцом двух ее детей стал другой человек, который покинул семью. Как и баба Сима, у которой было тяжелое детство, главная героиня сходит с ума к концу своей жизни, и ту же судьбу пророчит своей дочери. Алена, глубоко переживая уход отца, легко влюбляется и идеализирует мужчин точно так же, как ее бабушка и мама. У нее рождается трое детей. Ни одна из женщин не приемлет мужчину своей дочери, чем частично участвует в разрушении чужого семейного счастья, а количество несчастных детей, рожденных у несчастных матерей, становится все больше с каждым поколением.

Таким образом, субъектная сфера Алены, представленная двумя противопоставленными друг другу текстами, является вербальным «зеркалом» всех тех черт, что мы выделили в субъектной сфере ее матери: разговорность, образ «начитанной девушки» (похожий на образ «человека искусства» Анны Андриановны), сентиментальный и натуралистический дискурсы, драматургичность, имитация аналитической и спонтанной записи. Однако, отражая их, но в меньшем объеме, субъектная сфера Алены на первый план выдвигает образ возлюбленного, дополняя идейно-художественный план повести «Время ночь».

### **3.3. Взаимодействие второстепенных субъектных сфер с основной на уровне текста**

Последний важный аспект, который мы должны осветить в рамках настоящего исследования, это взаимодействие субъектных сфер в тексте. Так как произведение ограничивает субъектные сферы письменной формой, в отличие от более традиционных форм повествования в повести немного мест, где интересующие нас субъектные сферы могли бы взаимодействовать

друг с другом, поэтому мы можем рассмотреть каждое из них. Давайте обратим внимания на фрагменты текста, где «стыкуются» субъектные сферы.

Сначала разберем взаимодействие субъектной сферы внеповествовательной фигуры, ассоциирующейся с фигурой Л. С. Петрушевской, и основной субъектной сферой текста. Как ранее было отмечено, пролог создает вокруг основного текста повести контекст загадочности и уникальности, как бы дополняя содержательный план произведения. В первую очередь это достигается за счет контраста между отстраненностью пролога и фактом публикации текста Анны Андриановны. Это означает, что содержательно пролог и основной текст противопоставлены друг другу как композиционные элементы повести. К сожалению, нет никаких явных лингвистически выраженных признаков взаимодействия этих двух сфер, кроме тех, что опосредованно участвуют в создании композиционной антитезы на уровне текста произведения.

Как было заключено ранее, спорной остается субъектная идентификация полных и частичных лексических повторов в первом тексте дневниковых записей Алены. Вспомним образ рукописи, созданный в прологе, и комментарии Анны Андриановны, на стыке с которыми и появляются интересующие нас повторы. Образ рукописи и наличие внеповествовательной фигуры, принадлежащей к издательской сфере, подразумевают некоторую литературно-редакторскую работу, проведенную над основным текстом повести, включающим как субъектную сферу Анны Андриановны, так и Алены. Полные и частичные лексические повторы в тексте, формально отнесенном к субъектной сфере Алены с помощью оформленной цитаты, как мы поняли ранее, не могут принадлежать ей в действительности. Они выполняют функцию управления читательским вниманием – это находится в сфере ответственности либо автора текста (в нашем случае Анны Андриановны), либо того, кто редактирует или оформляет текст (составитель сборника, редактор, профессионал, дополняющий основной текст социокультурным, текстологическим или

лингвистическим комментарием). Вторая роль может принадлежать только внеповествовательной фигуре.

Принадлежность повторов к субъектной сфере внеповествовательной фигуры логично укладывается в рамки прямой ассоциации данной субъектной сферы с физической фигурой автора повести – Л. С. Петрушевской, ведь кто как не реальный, фактический автор произведения может быть способен на осознанное управление вниманием читателя на языковом уровне текста. Однако эта концепция субъектной идентификации слабо вписывается в экстралингвистический контекст создания повести «Время ночь», ведь пролог появляется только во второй редакции текста, что не дает нам оснований окончательно исключать из расчета субъектную сферу Анны Андриановны.

Хаотичность и неоднородность оформления вставных комментариев Анны Андриановны также не вносит ясности в обозначенную проблему. Вставные конструкции в скобках оформляются то с прописной, то со строчной буквы, и это функционально то вписывается, то не вписывается в систему пунктуационных норм, организующих единую синтаксическую структуру предложений.

Последнее можно проиллюстрировать следующим примером, где комментарий написан со строчной буквы, но находится между двумя самостоятельными предложениями. Это объясняется тем, что он содержательно привязан к предыдущему предложению, но писательница скорее всего не хотела, чтобы он разрывал эмоциональный контекст, выраженный восклицательным знаком:

*...отдаю ему всю себя, дура! (именно – А.А.) Он мрачно стоял...*

[Петрушевская 2001: 25]

Особенно странным выглядит пунктуационное оформление следующего комментария, где одновременно используются и скобки, и тире:

*...так полагается – (комментарий: <...>) – и думала... [Там же: 27]*

Однако мы уже говорили о том, что неоднородность оформления – одна из особенностей языкового выражения субъектной сферы главной героини, поэтому обратим внимание на другой аспект оформления комментариев. Часть из них сопровождаются по-разному оформленными сигналами субъективности, которые однозначно можно отнести к субъектной сфере матери, например: (*Мое примечание: <...>.*) [Там же: 24]. Однако в большем количестве случаев комментарий дополняется инициалами главной героини: *...я позвонила от него м. (Это я. – А.А.)* [Там же: 24]. Нужно отметить, что редко можно встретить и их контаминацию: (*Мои комментарии: <...> – А.А.*) [Там же: 27].

Почему Анне Андриановне не хватило притяжательной принадлежности комментария, ведь в редакции повести «Время ночь» текст Алены оформлен курсивом, а комментарии главной героини обычным шрифтом, что уже разделяет элементы текста и относит их к разным субъектам речи? Зачем ей использовать свои инициалы, особенно учитывая, что иногда вставные конструкции вообще не содержат ни одного из этих языковых элементов (пример этого рассмотрим ниже)? Ответ на эти вопросы тоже весьма практичен с точки зрения читательского восприятия. Изначально в текст вводятся притяжательные местоимения 1-го лица, отражающие принадлежность комментария, но так как текст Алены тоже написан от 1-го лица, на лексическом уровне возникает путаница. Как нам кажется, инициалы вводятся, чтобы не допустить подобного.

Однако стоит признать, что со стороны Анны Андриановны очень нетипично переходить с повествования от 1-го лица («мой») на повествование от 3-го лица («А.А.») по отношению к себе. Что вновь нас возвращает к возможному участию субъектной сферы внеповествовательной фигуры. Было бы также разумно предположить, что подобный текст с объемными комментариями не мог бы существовать в линейном виде, вряд ли Алена, заполняя свой дневник, рассчитывала на места обширные комментарии своей мамы и оставляла под них место. Значит, чтобы текст



имел линейную структуру, где параллельно друг другу сосуществуют две субъектные сферы, нужно было провести над ним некоторую литературно-редакторскую работу.

Была ли эта работа проведена самой Анной Андриановной или внеповествовательной фигурой, как можно понять, определить сложно и на содержательном, и на языковом уровнях текста, даже учитывая экстралингвистический контекст. И рассуждать об этом можно долго. Единственное, что можно утверждать с уверенностью, если и предположить какое-либо вмешательство субъектной сферы внеповествовательной фигуры в субъектные сферы Алены или Анны Андриановны, то оно носит сугубо формальный характер, выполняет функции управления читательским вниманием и не влияет на содержательный уровень субъектных сфер.

На фоне неоднозначности в вопросе взаимодействия или невзаимодействия субъектной сферы внеповествовательной фигуры с субъектной сферой главной героини или ее дочери, гораздо легче охарактеризовать взаимодействие комментариев Анны Андриановны и дневниковых записей Алены, так как примеров их взаимодействия в первом тексте Алены очень много.

Начнем с того, что с самого начала Анна Андриановна задает контекст восприятия записей своей дочери:

*Десяток листочков самых плохих для меня новостей!* [Там же: 23]

Комментарии Анны Андриановны привязываются к конкретным предложениям и эпизодам рассказа Алены, создавая иронический контекст восприятия натуралистичного повествования и серьезного тона дочери:

*...что я знала? Что я знала? (пожалейте бедную – А.А.)* [Там же: 28]

В конце текста Алены, Анна Андриановна не просто использует антитезу, как мы иллюстрировали ранее, но и переводит слова дочери в план своего субъективного восприятия, как бы подменяя ее мысль своей через лексему «конец»:

*...И такой глупый, постыдный конец!»*

(отбивка)

**Конец** дневника.

*Но это было у них только **начало**. Вскоре после этого мы с Тимочкой перестали видеть нашу молодую маму (22 года), она сдавала в институте госэкзамены, закончилась ее преддипломная практика <...>, все мысли о нем, потом вот и был **конец** [Там же: 36].*

Как можно заметить, у комментариев Анны Андриановны преимущественно тематическая привязка к текстовым элементам Алены, но иногда можно наблюдать, как она разворачивается на синтаксическом и лексико-грамматическом уровнях. Например, когда мать продолжает мысль дочери рядом однородных глагольных сказуемых:

*...пил чай (рыгал, мочился, ковырял в носу – А. А.)... [Там же: 28]*

Тематическая связь способна разворачиваться также на уровне более крупных элементов текста, например, когда субъектные сферы параллельно друг другу повествуют о чем-то своем:

*...он чего-то добивался, искал и наконец нашел, и я замолчала, все*

*(все, стоп! Как писал японский поэт, одинокой учительнице привезли фисгармонию. О дети, дети, растишь-бережешь, живешь-терпёшь, слова одной халды-уборщицы в доме отдыха, палкой она расширдила ласточкино гнездо, чтобы не гадили на крыльцо, палкой сунула туда и была, и выпал птенец, довольно крупный)*

*сердце билось сильно-сильно, и точно он попадал*

*(палкой, палкой)*

*наслаждение, вот как это называется*

*(и может ли быть человеком, сказал в нетрезвом виде сын поэта Добрынина по телефону, тяжело дыша как после драки, может ли быть человеком тот, кого дерут как мочалку, не знаю, кого он имел в виду)*

*– **прошу никого не читать** это*

*(**Дети, не читайте!** Когда вырастите, тогда – А. А.) [Там же: 30].*

Все лексико-грамматические и синтаксические связки в примере отмечены жирным шрифтом, а связки на уровне текста подчеркнуты линией. Как можно заметить, субъектные сферы связываются друг с другом через параллельное изложение образа полового акта – физического через образ мужчины и женщины как субъектов действия у Алены и метафорического через образ палки и ласточкиного гнезда у Анны Андриановны. Метафорический образ Анны Андриановны можно объяснить желанием создать психологическую дистанцию от нежеланной информации о жизни своей дочери, помимо метафоры дистанция выражена прямым сигналом отстраненности: «не знаю, кого он имел в виду». Любопытно также, что в отрыве друг от друга повествование Алены и комментарии ее матери составляют синтаксическое целое.

Как будто в противопоставление первому тексту, во втором тексте Алены нет комментариев Анны Андриановны, но любопытно, что само введение вставного текста прерывает ссору матери с дочерью, переданную в ретроспективе в субъектной сфере главной героини. В данном случае субъектные сферы совсем не взаимодействуют друг с другом, текст Алены вводится только для того, чтобы раскрыть ее как второстепенную героиню повести.

Вышеизложенный анализ показывает, что взаимодействие субъектной сферы Анны Андриановны с субъектной сферой ее дочери одностороннее. Оно выражается на разных уровнях языка и создает контекст восприятия для читателя, но никак не влияет на содержательный план субъектной сферы Алены. Анна Андриановна предпринимает попытку включить в себя субъектный план дочери, написав прозу от ее лица, но даже там, как было показано ранее, нет стилизации и много сигналов субъективности. Это еще больше подкрепляет идею произведения, где несмотря на свое родство, героини живут в отрыве друг от друга, не слышат и не хотят слышать друг друга, повторяя одну и ту же судьбу.

Как можно заметить, примеров взаимодействия субъектных сфер в повести «Время ночь» крайне мало, в том числе из-за того, что некоторые из них сложно однозначно идентифицировать. Все примеры относятся к тем частям повести, где субъектные сферы «стыкуются». Влияние субъектной сферы внеповествовательной фигуры выражается в противопоставлении пролога основному тексту повести, которое создает контекст художественной ценности субъектной сферы главной героини, которая в свою очередь задает контекст для восприятия субъектной сферы ее дочери, односторонне взаимодействуя с ней на разных уровнях языка, но не влияя на ее содержательный план. Таким образом, взаимодействие субъектных сфер реализуется на уровне формы, не затрагивая их содержательный план, они существуют будто параллельно друг другу, что объясняется их ограниченностью письменной формой речи.

## Заключение

Понятие «субъектная сфера» имеет широкое употребление в исследовательских работах как литературоведов, так и лингвистов. Учитывая лингвистический потенциал аналогичного термина, используемого при анализе категории субъекта в языке, мы в свою очередь заимствуем это понятие из работ по практической стилистике В. В. Виноградова в следующем значении: это соотнесенность всех отрывков текста с соответствующими им субъектами сознания и речи. Применительно к материалу настоящего исследования (повести Л. С. Петрушевской «Время ночь») мы сужаем данное понятие до соотнесенности элементов текста с **субъектами письменной речи**, обуславливая это формой произведения.

Обращение к понятию «субъектная сфера» в ходе анализа языка повести «Время ночь» обуславливается тремя факторами:

1. формой дневниковых записок, позволяющей легко отделить в тексте одну субъектную сферу от другой;
2. возможностью объективно систематизировать языковые и художественные особенности повести, так как субъектные сферы охватывают текст целиком;
3. наличием языковых средств, условно названных нами «сигналами субъективности», которые позволяют заключить, что субъекты моделируют чужую речь, пропуская ее через собственное субъективное восприятие.

В ходе анализа текста повести нами были выделены и охарактеризованы три субъектные сферы: внеповествовательной фигуры, главной героини и ее дочери. Другие субъекты речи в повести не могут быть самостоятельными субъектными сферами, их следует воспринимать сквозь призму субъективного восприятия обозначенных субъектных сфер, что подтверждается лексическими и синтаксическими средствами, участвующими в моделировании и оформлении речи субъектов.

С точки зрения языкового выражения основной субъектной сферы (главной героини), соотносимой с текстом повести, были выделены следующие особенности:

1. Смещение разговорности и бытовой лексики с высоким пафосом, что иллюстрирует взаимодействие натуралистического и сентименталистского дискурсов в речи героини.

2. Создание интертекстуального поля, реализующегося комплексом языковых средств и косвенно подтверждающего художественный талант героини, выраженный в виде вставных текстов.

3. Неоднородность пунктуационного и композиционного оформления как попытка создать технику разрозненных записей в дневнике и отразить внутреннее психически нездоровое состояние героини.

4. Драматургичность повествования как художественный прием изображения действительности в эпическом тексте, выраженный в синтаксических конструкциях и заглавии повести, напоминающего ремарку к драматическому монологу.

5. Элементы сказа и потока сознания, выраженные комплексом разных языковых средств и имитирующие соответственно аналитическую и спонтанную запись в дневнике.

С точки зрения языкового выражения второстепенных субъектных сфер был также выделен ряд особенностей. Субъектная сфера внеповествовательной фигуры была соотнесена с текстом небольшого пролога, а субъектная сфера дочери главной героини – с двумя вставными текстами, представленными в нехронологическом порядке.

В результате лингвостилистического анализа субъектной сферы внеповествовательной фигуры было выявлено, что там реализуются две категории текста:

1. Категория отстраненности, выраженная системой лексических и синтаксических средств с семантикой отстраненности и базирующаяся на контексте незаинтересованности внеповествовательной фигуры в

собеседнике и его предложении, данный контекст косвенно выражен конситуативными высказываниями, оформленными в виде монолога, подразумевающего диалог.

2. Категория обезличенности, выраженная системой лексических средств, отражающих персонифицированность текста, но не конкретизирующих ее. Лексически выраженная обезличенность пролога противопоставляется экстралингвистическому контексту, создающему прочную ассоциацию внеповествовательной фигуры с фигурой автора повести – Л. С. Петрушевской.

Обе текстовые категории участвуют в реализации художественной задачи пролога – создать дистанцию между фигурой автора и фигурой главной героини повести. Помимо этого, пролог выполняет еще три художественные задачи, выраженные в языковом оформлении субъектной сферы:

– «физически» убить главную героиню, дополняя ее метафорическую смерть, выраженную в основной субъектной сфере (вербализуется комплексом лексических и синтаксических средств);

– провести ассоциацию главной героини с Анной Ахматовой (вербализуется через интертекст);

– создать контекст загадочности и уникальности записок главной героини (вербализуется средствами, создающими образ рукописи, а также композиционной антитезой как в рамках пролога, так и в рамках повести как художественного целого).

В результате лингвостилистической характеристики субъектной сферы дочери главной героини, были выделены следующие особенности языкового выражения:

1. Контрастность оформления первого текста, где доминирует натуралистический дискурс, и второго текста, где доминирует сентименталистский дискурс, символизирующие этапы взросления.

2. Субъектная сфера вербально является «зеркалом» субъектной сферы матери, имея те же особенности языкового выражения, но в минимальном объеме, что дополняет образ неотвратимости судьбы, воплощенный в практически точном повторении дочерью судьбы своей матери.

3. Являясь «зеркалом», выдвигает на первый план лексически выраженное сентиментальное восприятие отношений между мужчиной и женщиной, минимально отраженное в субъектной сфере матери, а также формально иллюстрирует два типа записи: спонтанная – первый текст, и аналитическая – второй текст.

В результате характеристики взаимодействия субъектных сфер на уровне текста, мы пришли к следующим выводам:

1. Субъектные сферы взаимодействуют крайне мало и скорее сосуществуют параллельно друг другу, так как ограничены письменной формой. Их влияние друг на друга реализуется на уровне формы, не отражаясь на содержательном плане субъектных сфер.

2. Влияние субъектной сферы внеповествовательной фигуры реализуется за счет противопоставления пролога основному тексту повести, создавая контекст художественной ценности субъектной сферы Анны Андриановны.

3. Субъектная сфера Анны Андриановны задает контекст для восприятия субъектной сферы ее дочери, односторонне взаимодействуя с ней на разных уровнях языка, но не влияя на ее содержательный план.

Подводя итог, разумно заметим, что большая часть представленных выводов об особенностях языкового выражения субъектных сфер в повести «Время ночь» экстраполируется на стиль текста повести как художественного целого, что в свою очередь уже может экстраполироваться и на некоторые заключения о идиостиле Л. С. Петрушевской в целом. Последнее остается перспективой для дальнейших исследований языка повести «Время ночь» в аспекте сравнительного анализа с другими произведениями Петрушевской.



## Список литературы

- 1) Акимова Г. Н. «Водонапорная башня» В. Пелевина – синтаксический нонсенс? // Мир русского слова. СПб., 2006. № 3. С. 25–29.
- 2) Арбузов А. Н. Эти двое // Славкин В., Петрушевская Л. Пьесы. М., 1983. С. 4–5.
- 3) Арутюнова Н. Д. О синтаксических типах художественной прозы // Общее и романское языкознание. М.: изд-во МГУ, 1972. С. 189–199.
- 4) Ахматова А. А. «Тихо льется тихий Дон» // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941. М.: Эллис Лак, 1998. С. 441.
- 5) Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
- 6) Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. 3-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.
- 7) Бавин С. П. Обыкновенные истории (Людмила Петрушевская): Библиогр. очерк. М.: РГБ, 1995. 36 с.
- 8) Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Драматургичность художественной прозы Достоевского: тезисы доклада [Электронный ресурс] // Григорьевские чтения. М., 2022. 3 с. URL: <https://rus-lang.ru/sites/default/files/doc/gri-goriev2022/Baranov.pdf> (дата обращения: 15.05.2023).
- 9) Бараночникова Л. В. Функционирование вводных и вставных компонентов в поэзии и прозе А. С. Пушкина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2011. 21 с
- 10) Белькова А. Е. Экспрессивный синтаксис постмодернистской прозы Людмилы Стефановны Петрушевской // Ученые записки Орловского государственного университета. Научный журнал. № 2 (71). Орёл: изд-во

ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева», 2016. С. 74–77.

11) Беляева П. А. Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 21 с.

12) Бобрикова Е. Н. Средства связности текста в литературе «потока сознания» (на материале романа Джеймса Джойса «Улисс»): автореф. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2008. 20 с.

13) Бондарко А. В. Вид и время русского глагола. М., 1971. 239 с.

14) Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: проблема интегративности: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2001. 43 с.

15) Борисова, И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. М., 2009. 320 с.

16) Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Избранные труды. Исследования по русской грамматике. М., 1975. С. 53–87.

17) Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. тр. М.: Наука, 1980. 362 с.

18) Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 2. С. 74–147.

19) Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Кн. I. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 517–628.

20) Гаврилова Е. И. Вставки в текстоцентрическом и антропоцентрическом аспектах: автореф. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2002. 164 с.

21) Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В.В. Виноградову в день его 60-летия. М., 1958. С. 103–124.

- 22) Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: URSS, 2006. 144 с.
- 23) Гальперин П. Я. К вопросу о внутренней речи // Хрестоматия по педагогической психологии. М.: Междунар. пед. акад., 1995. С. 23 –31. URL: <https://psychlib.ru/inc/absid.php?absid=59970> (дата обращения 15.05.2023).
- 24) Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Л.О. изд-ва «Советский писатель», 1979. 224 с.
- 25) Демиденко Е.В., Князева Н.В. Структурные и функционально-семантические особенности вставных конструкций в прозе Б. Пильняка [Электронный ресурс] // Studia Humanitatis. № 1. 2019. URL: <https://st-hum.ru/content/demidenko-ev-knyazeva-nv-strukturnye-i-funkcionalno-semanticheskie-osobennosti-vstavnyh> (дата обращения: 05.05.2023).
- 26) Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). М.: Эдиториал УРСС, 2001. 328 с.
- 27) Егоров М. Ю. Продуцирование текста как художественный феномен в романе Саши Соколова «Школа для дураков»: автореф. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 23 с.
- 28) Зорина Е. С. «Чужая речь» в структуре художественного произведения // Грамматика и стилистика русского языка в синхронии и диахронии: очерки. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. С. 417–425.
- 29) Иванова Т. Б. Функциональная семантико-стилистическая категория акцентности: автореф. ... канд. филол. наук. Харьков, 1988. 14 с.
- 30) Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 261 с.
- 31) Кожевникова Н. А. Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. 896 с.
- 32) Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.

- 33) Кузьменко О. А. Традиции сказового повествования в прозе Л. Петрушевской: автореф. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2003. 20 с.
- 34) Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 35) Лукьянова А. Проблемы сценичности произведений Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс] // Вышеславцевские чтения. 2015. URL: [https://www.tsutmb.ru/nayk/nauchnyie\\_meropriyatiya/int\\_konf/vseross/1-7\\_06\\_2015\\_v\\_vysheslavtsevskie\\_chteniya/problemy-stsenichnosti-proizvedeniy-f-m-dostoevskogo/](https://www.tsutmb.ru/nayk/nauchnyie_meropriyatiya/int_konf/vseross/1-7_06_2015_v_vysheslavtsevskie_chteniya/problemy-stsenichnosti-proizvedeniy-f-m-dostoevskogo/) (дата обращения 15.05.2023).
- 36) Майоров А. П. Коммуникативная ситуация и конситуативное значение в конфликтогенном креолизованном тексте // Юрлингвистика. Научный журнал. Барнаул: изд-во АлтГУ, 2018. № 7–8. С. 75–90.
- 37) Митрофанова А. А. Роман о поэте («Время ночь» Людмилы Петрушевской) // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2009). Вып. 8. Ижевск, 2009. С. 239–249.
- 38) Нагорный И. А. Субъектная сфера односоставных предложений с модальными частицами // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Белгород: изд-во БелГУ, 2009. № 6 (61). Вып. 3. С. 12–17.
- 39) Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Худож. лит., 1989. 302 с.
- 40) Николаева М. Н., Томская Н. Н. Особенности техники потока сознания в абсурдистских пьесах С. Беккета // Вестник Томского государственного университета. Филология. № 72. 2021. С. 264–275. URL: <file:///C:/Users/%D0%95%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0/Downloads/Features%20of%20the%20Stream%20of%20Consciousness%20in%20the%20Absurdist%20Plays%20by%20Samuel%20Beckett.pdf> (дата обращения: 15.05.2023).
- 41) Омаева З. Я. Синтаксические конструкции экспрессивного типа как средство выражения авторских интенций: на материале художественных

произведений В.В. Набокова: диссертация ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006. 176 с.

42) Петрушевская Л. С. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Проза. М.: ТКО «АСТ», 1996. С. 311–398.

43) Петрушевская Л.С. Время ночь. М.: Варгиус, 2001. 175 с.

44) Петрушевская Л.С. Девятый том. М.: Эксмо, 2003. 336 с.

45) Прохорова Т. Г. О «сентиментальном натурализме» в прозе Л. Петрушевской // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. Т. 150. Кн. 6. 2008. С. 77–86.

46) Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. ... док. филол. наук. Казань, 2008. 46 с.

47) Прохорова Т. Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. 264 с.

48) Рыжова П. «Время ночь» [Электронный ресурс] // Образовательный проект «Полка». URL: <https://polka.academy/articles/518> (дата обращения: 15.05.2023).

49) Серго Ю. Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра): автореф. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001. 21 с.

50) Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. 212 с.

51) Солганик Г. Я. Очерки модального синтаксиса. М.: Флинта: Наука, 2010. 146 с.

52) Стереотипные единицы в научных текстах: учебный словарь-справочник / сост. М. П. Котюрова, Н. В. Соловьева, Л.С. Тихомирова; Перм. гос. Нац. Исслед. Ун-т. 2-е изд. Пермь, 2013. 76 с.

53) Твердохлеб О. Г. Репрезентация способа, орудия и средства в субъектной сфере предложений с глаголами действия, состояния и отношения: дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 213 с.

54) Тезина В. А. У истоков формирования драматургического таланта Ф. М. Достоевского и А. Н. Островского // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. Т. 20. № 1. Кострома, 2014. С. 146 –148.

55) Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.

56) Уфимцева О. А. Номинативный синтаксис в англоязычном тексте потока сознания: автореф. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 22 с.

57) Федотова М. В. Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака: автореф. ... канд. филол. наук. Самара, 2013. 20 с.

58) Щукина К. А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе (На материале произведений Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой): автореф. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2004. 24 с.

### **Словари и энциклопедии**

1) Кякшто Н. Н. Петрушевская // Русские писатели, XX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 2. М–Я. М.: Просвещение, 1998. С. 184–187.

2) Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 683 с.

3) Прохорова Т. Г. Петрушевская // Русские писатели, XX век. Биографический словарь: А – Я. М.: Просвещение, 2009. С. 411–413.