

УДК 82'367.335.1

Е.А.Краснова**ПРИЕМЫ ЭКСПРЕССИВНОЙ ПУНКТУАЦИИ В СОЧИНИТЕЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЯХ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ В.М.ШУКШИНА)***Самарский государственный педагогический университет*

The article deals with the author punctuation as a special method of expression. The idea is being that the exspression of a parataxis sentence with punctual mediation promotes the exspressive mode of narration.

Текст художественного произведения предстает перед нами в виде определенным образом скомпонованных и графически оформленных языковых единиц. Пунктуационно-графическое оформление произведения целиком подчиняется выражению авторской интенции и ее экспликации.

Воспринимая и интерпретируя текст, читатель ищет «ключи» к его смыслу. Одним из таких ключей может стать знак препинания в несвойственной ему позиции, т.е. особый пунктуационный прием. Сам термин «прием» указывает на противопоставление этого явления нормативному использованию средств пунктуации в письменном (печатном) тексте. Задача такого знака — привлечь внимание к фрагменту текста, актуализировать его денотативные и коннотативные оттенки. Экспрессивный пунктуационный прием — это более или менее осознаваемый способ целенаправленного применения знака препинания с целью воздействия на читателя.

В поле нашего зрения находятся сочинительные конструкции с необычной пунктуацией. Сочетание сочинительного союза и ненормативного знака препинания, обладая значительным экспрессивным потенциалом, способно передать различные эмотивные оттенки, вывести на поверхность скрытые, подтекстные смыслы.

Материалом для наблюдений послужили тексты рассказов В.М.Шукшина [1]. Неповторимый стиль шукшинского повествования чрезвычайно эмоционален. Экспрессивность, кинематографичность и особая «драматургичность» языка писателя, режиссера, актера находит отражение и в графической организации его текстов. Автор активно использует факкультативную постановку знаков препинания, в том числе и в сочинительных конструкциях.

Самый распространенный экспрессивный пунктуационный прием — парцелляция, расчленение единой синтаксической структуры предложения. Парцелляция высказывания представляется одним из наиболее полно изученных приемов в современной лингвистической литературе [2-4]. Однако о союзной парцелляции сказано еще далеко не все.

Постановка знака препинания перед сочинительным союзом вопреки существующим правилам пунктуации не может рассматриваться иначе, как особый экспрессивный прием, примененный автором в определенных художественных целях.

Сочинительные союзы в расчлененных конструкциях в целом сохраняют свою общеязыковую семантику. Но при этом парцеллированная форма вносит дополнительный семантический оттенок. Для союза *И*

этой семьей обычно является оттенок завершенности, замкнутости ряда, исчерпанности действия:

Павел безнадежно махнул рукой. И замолчал (Капронов елочка).

Зря она говорила, что Броньке все равно. Нет. Он тяжело переживал, страдал, злился... И два дня пил дома (Миль пардон, мадам!).

Постановка расчленяющего знака рядом с союзом *НО* приводит к «двойной противительности»: на необходимость сопоставления частей высказывания указывает и структура высказывания и семантика союза.

Кандидат искренне засмеялся. Но засмеялся один... И почувствовал неловкость. Позвал жену (Срезал).

Противопоставление максимально актуализируется и акцентируется. Поэтому зачастую даже не требуется лексическое наполнение парцеллята — антонимичность значения парцеллированной и базовой части доказана синтаксически:

«Ну что делать? — думал Ваганов. — Посадят ведь дурака. Как ни ведем дело, а... Эхма!» (Страдания молодого Ваганова).

Парцелляция создает в высказывании новый (дополнительный) рематический центр. Одно предложение преобразуется таким образом, что предстает в виде нескольких коммуникативных единиц. Возникает противоречие между синтаксической зависимостью парцеллята (количество элементов и сама синтаксическая структура предложения остаются прежними) и его коммуникативной и графической самостоятельностью. На этом противоречии и основывается экспрессивный эффект данных конструкций.

Стариковское дело — спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота жизни. Кто-то хочет, чтобы человек, напоследок с болью насытился ею. И ушел (Земляки).

Еще примеры. В фразе из новеллы «Далекие зимние вечера» точкой отделен один из однородных членов — слово категории состояния: *В избе тихо, сумрачно и пусто. И холодно*. Акцент на это слово совсем не случаен. Постоянное чувство холода испытывают маленькие герои рассказа, действие которого приходится на время Великой Отечественной войны. Эмоциональный фон рассказа строится на противопоставлении внешнего холода — холода войны, холода зимы и внутреннего тепла — тепла семейного очага, материнской любви, которое помогает героям выжить.

В рассказе «Земляки» описание как будто случайной встречи двух стариков, являющихся на самом деле родными братьями, разлученными войной, заканчивается так:

— Ну, пойдю, — еще раз сказал Анисим.

— Ну, давай, — сказал городской. — Ну и... прощай. — Посмотрел еще раз в самые глаза Анисиму, ничего больше не сказал, пожал крепко руку и скоро пошел в гору, к дороге. Вышел к дороге, оглянулся, постоял и пошел. И пропал за поворотом.

Кажущееся нагромождение глаголов действия, а на самом деле их точное расположение относительно

друг друга и парцелляция позволяют автору (без использования лексем с оценочным содержанием) точно и зримо передать волнение «городского» старика, пришедшего в последний раз, уже перед самой своей смертью, увидеть родные места и сказать, даже не называя себя, последнее «прощай» брату, с которым не виделся десятки лет.

По нашим наблюдениям, чаще всего Шукшин отчленяет от базовой части и выносит в отдельное высказывание глагольный предикат (с зависимыми словами или без них). Думается, что эта особенность продиктована режиссерским опытом писателя. Каждое действие выделяется, актуализируется, превращается в отдельный кадр и монтируется в общую канву повествования как нечто цельное. В таком языковом «монтаже» в самой выигрышной позиции оказывается микроситуация, отделенная от предшествующей значительной паузой. На письме она отражается точкой или многоточием. (В некоторых рассказах многоточие становится пунктуационной доминантой.)

Знак многоточия при парцелляции способен вмещать в себя дополнительные семантические и эмоционально-оценочные оттенки. Например:

Взгляд Никитичу запомнился: прямой, смелый... И какой-то «стылый» — так определил Никитич (Охота жить).

В один из таких приездов Пронька, проводив утром девушек в институт, решил побродить до поезда по городу. Поезд уходил вечером.

Походил, поглазел, попил воды из автоматов... И присел отдохнуть на скамейку в парке (Ваня, ты как здесь?!).

В первом примере постановка многоточия обусловлена трудностью подбора нужного слова, неожиданностью подобного определения взгляда человека даже для самого говорящего. Оценка имплицитно передается через оформление высказывания: с одной стороны, перед читателем ряд однородных определений (на это указывает союз *И*), с другой, — парцелляция подчеркивает «неоднородность», «оценочную» оппозицию этих характеристик.

Во втором отрывке многоточие как бы вбирает в себя многообразные действия, которыми герой пытается убить время до отъезда домой. Глаголы способствуют ощущению многократности, протяженности и незаконченности действия. А сочетание знака и союза передает чувства героя, тяготящегося ожиданием.

Еще пример:

Ваганов свернул к почте. Зашел. Взял в окошечке бланк телеграммы, присел к обшарпанному, заляпанному чернилами столику, с краешку, написал адрес Майи... Несколько повисел перышком над линией, где следовало писать текст... И написал: «Приезжай».

И уставился на это айкающее слово... Долго и внимательно смотрел. Потом смял бланк и бросил в корзину (Страдания молодого Ваганова).

При помощи точек и многоточий автор управляет повествованием. Сплошной событийный поток глагольных предикатов превращается в пунктирную линию, наглядно передавая нерешительность героя, его сомнения.

Достаточно редкое оформление парцелляции знаком тире Шукшин использует в своей художественной речи активно. Тире, расчленяя высказывание, одновременно подчеркивает тесную смысловую связь между частями парцеллянта.

*А выйдешь на свет — и уж жалко своей же грусти, кажется, вот только вошло в душу что-то пред-
рассветно-тихое, нежное; но возрадуешься, понесешь, чтобы и впредь тоже радоваться, и — нет, думы всякие сбивают, забываешь радоваться* (Земляки).

Замена «нормативной» (а значит, объяснимой) точки или запятой знаком тире должна быть расценена как сигнал особой коммуникативной значимости актуализированного элемента высказывания.

Тире может ставиться либо до, либо после союза.

В сочетании «тире + союз» союз после паузы, обозначенной тире, интонационно тесно примыкает к последующему слову, становясь его проклитикой. Соединительный характер союза значительно ослабляется. Можно предположить, что в подобных случаях союз приобретает черты частицы, выделяющей последующие элементы высказывания и усиливающей их звучание.

Сказала бы — и то легшее. А то — думай теперь (Горе).

При сочетании «союз + тире» союз выполняет свою соединительную роль в полной мере, тире же создает напряженность в тексте, приобретает «правую ориентацию» [5], акцентируя именно этот участок фразы, придавая всему высказыванию оттенок неожиданности.

Тут же, перед камельком, чурбачок. Можно сесть на него, закутить и — думать (Охота жить).

Он чуть не бежал. А под конец и побегал. И волновался, как вроде не убивать бежал, а — в постель к Ирине Ивановне, в тепло и согласие (Сураз).

Е.А.Иванчикова подробно исследовала пунктуационный прием «экспрессивного расчленения фразы» при помощи тире до или после союза (на примере только союза *и*) в творчестве Ф.М.Достоевского [6]. Она выделила три обобщенных значения семантического соотношения расчлененных частей высказывания: а) часть фразы после союза обозначает результат; б) части фразы находятся в сопоставительно-противительных отношениях; в) часть фразы после союза имеет присоединительное значение. Действительно, их легко обнаружить и в примерах из рассказов Шукшина, причем не только с союзом *и*:

а) — *Что же вы сплеховали? Надо было хватать первого попавшегося и в загс — инженера-то. Или они хитрей вас оказались? Удовольствие получили — и в кусты?* (Жена мужа в Париж провожала).

*Старуха налила полрюмочки водки, дала старуку. Тот хлебнул — и чуть не захлебнулся. Все об-
ратно вылилось* (Как помирал старик).

Ружье держал за ствол, два пальца закрывали дуло. Затвор берданки был на предохранителе, сорвался и — один палец отлетел напрочь, другой болтался на коже (Миль пардон, мадам!).

б) *Вошел в комнату — Вали не было. Зашел в другую — и там нет* (Жена мужа в Париж провожала).

— *Приехали они откуда-то из Черни, с гор, но — русские. Парнишечку того звали Ванькой. Такой — ишербателький, невысокого росточка, как я сказал, но — посадистый, рука такая...* (Наказ).

в) — *Поясняю: я похож на того гада как две капли воды. Ну, и — начинается житуха, братцы мои!* (Миль пардон, мадам!).

В художественной речи Шукшина наблюдается еще одна интересная особенность — сочетание союза с тире оформляет смену партии повествователя. Происходит переход на несобственно-прямую речь. Становится непонятно, чьи перед нами слова — рассказчика или персонажа, с чьей оценкой описываемых событий мы знакомимся. Подобный неожиданный, внезапный переход, безусловно, порождает экспрессию, воздействует на читателя:

До Валерки все никак не доходило — и что? (Забуксовал).

Он верил, что начнет теперь жить крупно — самое время, весна: начало всех начал. Отныне берем все в свои руки, хватит.

<...>

Солодовников встал, прошелся по кабинету. Остановился у окна. Радость все не унималась. Огромная земля... Огромная жизнь. Но — шаг пошире, пошире шаг, маэстро! Надо успеть отшагать далеко. И начнется этот славный поход — вот отсюда, от этой весны (Шире шаг, маэстро!).

Тире усиливает динамику повествования, подчеркивает быстроту смены повествовательных планов:

— *А я-то гляжу, была голова — и нету!* (Демагоги?)

— *Всю кучу ребятишек как ветром сдуло. По-
хватили сумки — и кто куда!* (Далекие зимние вечера).

Безусловно, не каждый случай употребления в тексте сочетания тире и союза может быть квалифицирован как экспрессивный пунктуационный прием в строгом смысле. Так, в приведенных ниже конструкциях тире после союза обозначает пропуск значимого слова, эллипсис глагольного члена предложения.

Экспрессивность высказыванию придает необычность его конструкции, а не «неожиданность» появления тире.

— *...Ты гляди только, какие мужики-то пошли толстые! Стыд и срам глядеть... А как бывало... День косишь, а вечером в деревню охота — с девками поиграть... Вот как откосимся, повечеряем — и в деревню. В деревне чуть не до свету прохороводишь-ся — и опять на покос* (Наказ).

Гринька, недолго думая, подседлал коня — и в деревню (Земляки).

Сочетание союза и многоточия в позиции середины предложения или в конце оборванной фразы зачастую становится основой для создания фигур речи (например, апозиопезы, анадиплозиса и др.). Создаваемая пауза передает самые разнообразные коннотативные оттенки: от замешательства, неуверенности — до возмущения, негодования.

Дорогой немного успокоился. Стал думать. Хотел опять породить в своем воображении сладостную картину, какая озарила его, когда он разгова-

ривал утром с учителем: придет он к нему — вежливый, нарядный... Но желанная картина что-то не возникала. Спирька в досаде хотел распалить себя, помочь; ну, ну — придет... «Здравствуйте». Нет... Не выходит. Противно думать обо всем этом. Его вдруг поразило, и он даже отказался так понимать себя: не было настоящей, всепожирающей злобы на учителя. Все эти видения: учитель висит головой вниз, или: учитель бледный, жалкий, ползает у него в ногах, — это так хотелось Спирьке, чтоб они, эти картины, стали желанными, сладостными. Тогда бы можно, наверно, и успокоиться, и когда-нибудь так и сделать: повесить учителя головой вниз. Ведь надо же желать чего-нибудь лютomu врагу! Надо же хоть мысленно видеть его униженным, раздавленным. Надо! Но... Спирька даже заерзал на сиденье, он понял, что не находит в себе зла к учителю. Если бы он догадался подумать и про всю свою жизнь, он тоже понял бы, вспомнил бы, что вообще никому не желал зла. Но он так не подумал, а отчаянно сопротивлялся, вызывая в душе злобу (Сураз).

Анафорический союз с многоточием появляется в момент наивысшего эмоционального напряжения повествования, акцентируя поворотный его момент — осознание героем отсутствия в своей душе злобы. Усеченная конструкция передает чувство досады, удивление и замешательство героя.

Передавая напряженный эмоциональный фон развертывания повествования, апозиопеза служит активизации воображения читателя, выводит на поверхность подтекстные течения.

Так, например, в рассказе «Экзамен» описывается ситуация, в которой экзамен по древнерусской литературе превращается в психологический поединок студента-заочника и профессора.

Студент смотрел на профессора, профессор на студента. Оба были сердиты.

— Садитесь, чего вы стоите, — сказал профессор. — Бежали из плена?

— Да. — Студент сел. Опять взял билет и стал смотреть в него. Ему хотелось скорей уйти.

— Как бежали? Расскажите.

— Ночью. С этапа.

— Подробней, — приказал профессор. — Учитель говорить, молодой человек! Ведь это тоже надо. Как бежали? Собственно мне не техника этого дела интересна, а... психологический момент, что ли. Как чувствовали себя? Это ведь горько — попасть в плен? — Профессор даже поморщился... — Вы как попали-то? Ранены были?

— Нет.

Помолчали. Немножко дольше, чем требуется для беседы на такую тему.

— Попали в окружение. Это долго рассказывать, профессор.

— Скажите, пожалуйста, какой он занятой!

— Да не занятой, а...

— Страшно было?

— Страшно (Экзамен).

Ключевыми фразами не только приведенного сложного синтаксического целого, но и всего рассказа в целом являются фразы с многоточием. В конст-

рукции с апозиопезой *Да не занятой, а...* союз не только передает нежелание и, возможно, неготовность говорящего высказывать мысль до конца и называть вещи своими именами, но и делает вполне логичным переход от бытийного плана к «психологическим моментам». Все предшествующие подтекстные авторские оценки, ремарки мгновенно выстраиваются для читателя в целостную картинку. Пауза, созданная многоточием, вбирает в себя все невысказанное и, быть может, не до конца осознаваемое героем.

Стилистическая фигура повторения, сдвигания — анадиплозис — заключается в повторении конечного элемента. Сдвигание союза встречается нечасто, и «неизбитость» подобного приема делает конструкции с ним очень выразительными.

— Сам бы поохотничал сейчас... — вздохнул фельдшер и почесал лысину. — Но... но отпуск только в августе (Нечаянный выстрел).

«Я тут чуть было не соблазнился на ауто-трансплантацию, — писал он как-то товарищу своему. — Хотел большую подкожную загнать в руку — начался новинок, вспомнил нашего старика. Но... и но: струсил...» (Шире шаг, маэстро!).

Знак многоточия в середине фразы воспринимается как сигнал логической паузы (и ритмо-мелодического перелома) и, следовательно, как обозначение коммуникативно сильной позиции.

Наделение знака препинания особой коммуникативной функцией безусловно и в случаях, когда используются два знака препинания одновременно, т.е. создается новый, сложный знак, в котором составляющие элементы распределяют между собой коммуникативную и конструктивную функции [7].

Например, в рассказе «Забуксовал» есть такая фраза:

Мчится вдохновенная богом! — а везет шулера.

Она — кульминационный пик повествования, момент наивысшего напряжения, «озарения» героя. Приведем верхний контекст. Каждый знак препинания в нем играет определенную роль в реализации авторского замысла.

Однажды Роман лежал так на диване, курил и слушал. Валерка зубрил «Русь-тройку» из «Мертвых душ» <...>

Роман вспомнил, как сам он учил эту самую «Русь-тройку», таким же дуrolомом валил, без всякого понятия, — лишь бы отбарабанить <...>

Вдруг — с досады, что ли, со злости ли — Роман подумал: «А кого везут-то? Кони-то? Этого... Чичикова?» Роман даже привстал в изумлении... Прошелся по горнице. Точно, Чичикова везут. Этого хмыря везут, который мертвые души скупал, ездил по краю. Елкина мать!.. вот так троечка!

— Валерк! — позвал он. — А кто на тройке-то едет?

— Селифан.

— Селифан-то Селифан! То ж — кучер. А кого он везет-то, Селифан-то?

— Чичикова.

— Так... Ну? А тут — Русь-тройка... А?

— Ну. **И** что?

— Как что? Как что?! Русь-тройка, все гремит, все заливаается, **а** в тройке — прохиндей, шулер...

До Валерки все никак не доходило — **и** что?

— Да как же?! — по-настоящему заволновался Роман, но спохватился, махнул рукой. — Учи. Задали, значит, учи, — **и** чтоб не мешать сыну, вышел из горницы. **А** изумление все нарастало. Вот так номер! Мчится, вдохновенная богом! — **а** везет шулера. Это что же выходит? — не так ли и ты, Русь?.. Тьфу!..

Глубочайшее потрясение совхозного механика Романа Звягина, неожиданно понявшего, что в тройке, с которой Гоголь так поэтично сравнил Русь-матушку, ехал Чичиков, мастерски передано Шукшиным. Каждое слово, каждый союз, каждый знак препинания подчеркивает нарастание изумления героя. Крайняя степень удивления и подспудное нежелание верить своему «открытию» передается через повторение им главной мысли:

— Русь-тройка, все гремит, все заливаается, **а** в тройке — прохиндей, шулер...<...>

— Мчится, вдохновенная богом! — **а** везет шулера. <...>

— Я тогда не понимаю: Русь-тройка, так же, мол... **А** в тройке — шулер. <...>

— Как же так, едет мошенник, **а**...

Пунктуационное оформление этой мысли, от которой Роман «забуксовал», каждый раз несет в себе мощный экспрессивный заряд.

Итак, парцелляция сочинительного высказывания и использование сочетания союза со знаком препинания для создания фигур речи обладает значительным экспрессивным зарядом.

Необычное использование знаков препинания в текстах рассказов В.М.Шукшина объясняется индивидуальными стилистическими особенностями его прозы. Речь «мимикрирует» под разговорную, под-

страивается под тип мышления персонажа. Стиль автора обладает признаками кинематографичности, «драматургичности»: отсутствие ряда приемов развернутого описания и рассуждения заменяется точностью и четкостью построения каждого плана повествования, превращения его в законченный кадр. Выразительное развертывание темы или соединение отдельных, на первый взгляд несовместимых в содержательном плане фрагментов — монтаж всего произведения организуется при помощи знаков препинания, в том числе и сочетающихся с сочинительными союзами.

Сочинительные конструкции с необычным пунктуационным оформлением фокусируют внимание читателя на том или ином фрагменте художественной картины мира, участвуют в построении семантического и эмотивного плана повествования, актуализируют подтекстные течения. Экспрессивный характер пунктуационных знаков особенно ярко обнаруживается в тех случаях, когда они встречаются в позициях, где правилами не предусмотрено (или вообще не допускается) употребление данного знака.

1. Шукшин В.М. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. Л.Федосеева-Шукшина. М.: МГ, 1993. Т.2, 3.
2. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1981. 255 с.
3. Ванников Ю.В. Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи. М., 1979. 296 с.
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н.Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. 696 с.
5. Шварцкопф Б.С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М., 1988. С.163-164.
6. Иванчикова Е.А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Наука, 1979. 288 с.
7. Кольцова Л.М. Пунктуационный эксперимент в художественном тексте. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2006. 194 с.