

УДК 801.73+91'42

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС И ТЕКСТ

М.В. Оборина

Тверской государственный университет

В статье рассматривается роль дейктических средств в художественном дискурсе. На примерах художественных текстов поясняются различия в функциях, выполняемых этими средствами в обыденном и художественном дискурсе. Дейктические средства художественного дискурса непосредственно связаны с организацией контекста.

Ключевые слова: *художественный дискурс, текст, повествование, рассказчик, дейксис.*

Как показывает теория языковой относительности Б. Уорфа, восприятие мира во многом обусловлено языком. Язык текста идеально отображает его мир. В таком случае именно изучение языка, представляющего читателю мир текста, даёт возможность понять этот мир. В частности, важное место в интерпретации текстов и их понимания может занимать прагматика, в чьи задачи входит изучение языка в его использовании. Прагматические методы и теории закладывают лингвистически релевантный фундамент в стилистический анализ текста. Сегодня интерпретативные теории понимания более популярны, чем гипотеза языковой относительности – смысл признаётся результатом интерпретации. Это не значит, что понимание и усмотренные смыслы окажутся стопроцентно идентичными. Но в то же время, они, скорее всего, не будут сильно расходиться в главном. Интерпретации, серьёзно отклоняющиеся от общепринятых, свидетельствуют о проблемах с производством или рецепцией текста (речь может идти о неоптимальности выбранной формы или эпифеноменальности понимания) [2]. Вариации в понимании текста зависят от того, что читатель привносит в процесс интерпретации. Нельзя утверждать, что смысл текста инвариантен для всех читателей. Мир и язык постоянно меняются, смыслы подвержены смещению, а сам читатель не может быть пассивным реципиентом. Он должен интерпретировать тексты, используя все доступные и возможные техники понимания. В частности, техника интендирования смыслов [2] определённно требует активной вовлечённости читателя. По словам У. Эко, такого читателя “the text not only presupposes but also produces through the use of given linguistic strategies” [8: 128].

В изучении отношений текста и читателя важную роль играет рассмотрение природы контекста в дискурсе и тексте, а также различие художественного и нехудожественного дискурса. Как показывают работы теоретиков Пражского лингвистического кружка [3; 4], между литературным и нелитературным текстом / дискурсом нет принципиальных различий. Ресурсы языка, используемые в производстве устной и письменной речи, одинаковы. Любые фигуры речи присутствуют во всех типах текстов, как устных, так и письменных. Можно, однако, предположить, что одни и те же языковые средства могут менять свою роль – оказываться более значимыми в художественном тексте. Естественно – художественный текст основан на внимании к форме, содержание и смысл выступают как производная, функция этой формы. В частности

на этом основаны различия в использовании тенденций текстопостроения в коллоквиальном синтаксисе и в художественной речи [5; 6].

Поскольку письменные тексты обращены к отсутствующему читателю, происходит децентрализация адресата. Это, в свою очередь, меняет представление о достаточном контексте. Контекст обычно образует то, что предшествует дискурсу, сама ситуация, в которой находятся собеседники. В начале письменного текста всегда существует некое введение в ситуацию, ориентация, так как текст для читателя начинается здесь и сейчас (это обуславливает важную роль зачинов в композиции текста). Всё, что предшествует актуальному действию, служит контекстом. Мы относим к таким предшествующим факторам как материальные знаки (оформление, рисунки, заглавие, автор и т.п.), так и элементы различного рода предварительного знания (биография автора, общая литературная ситуация и т.п.). Контекст, в котором происходит дискурс, безошибочно опознаётся как мир дискурса. А тема – как мир текста. Т.е. текст живёт в определённом дискурсе. Именно текст устанавливает границы и задаёт общие ориентиры для своих читателей. Ко всему этому добавляются фактор «предзнания» читателей, их опыт, меняющий и обогащающий существующий дискурс. Контекст динамичен, непостоянен и всегда является результатом сотворчества участников. В таком случае когерентность задаётся только рамками текста и им определяется. Дискурс же имеет поступательный характер – добавляемая информация проясняет предыдущее содержание и может изменить восприятие читателя. Такой подход, в частности, развивает У. Эко в работе о границах интерпретации [8].

Иной взгляд на контекст указывает на то, что контекст зависит только от читателя, оценивающего информацию как необходимую для восприятия сообщения, поскольку она была представлена автором сообщения как таковая. В этом случае особую роль играют знание и опыт читателя, поскольку, чем шире кругозор, тем шире возможности читателя по контекстуализации и усмотрению релевантного в тексте. Так, известное начало романа Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй» значительно меняется, если контекстуальные показатели прочитаны реципиентом особым образом:

«Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach» (Virginia Woolf, "Mrs Dalloway").

Героиня романа не только получает имплицитную оценку автора, но и наделяется определёнными чертами за счёт прорисованной ситуации дискурса. Так, социальные отношения героини и Люси определены типом обращения – по имени (к Люси как к прислуге) и с титулом и полным именем (к самой героине). Несмотря на то, что внешне Миссис Дэллоуэй великодушно берёт на себя заботу о покупке цветов, чтобы разгрузить Люси, следующее предложение даёт понять, что покупка цветов – весёлое приключение в сравнении с наблюдением за заменой дверей и другими хозяйственными работами в доме (пусть даже читатель не имеет представления о том, что именно будет происходить, но покупка цветов предполагает подготовку к празднику). Постепенно читатель проникает в мир текста и корректирует свой горизонт в соответствии

с тем, что предлагает текст, и с тем, что может быть извлечено из собственного опыта. Современниками В. Вульф отношения двух персонажей прочитывались однозначно, для читателей другого века они не столь прозрачны [7]. Но можно утверждать, что понимание дискурсивной ситуации текста происходит поступательно (укажем на используемую при понимании технику экспектации [2], включающую выдвижение и подтверждение / неподтверждение гипотез).

Дейктические элементы и шифтеры в структуре текста и дискурса являются контекстоустанавливающими элементами с позиций как реципиента, так и автора. Согласно Есперсену, шифтеры – это глагольные или местоименные элементы (первого или второго лица), которые указывают на связь сообщения с актом речи (т.е. текста с дискурсом). Шифтеры вводят в описания языков и структур указания на речевую ситуацию, подчёркивая связь между внутренними аспектами языка и внелингвистическим характером ситуации [1].

В плане использования дейктических выражений устный и письменный текст различаются. Дейксис включает темпоральный дейксис (глаголы), личные местоимения, указательные местоимения, выражения места и времени (*тогда, там, вчера, и т.п.*). Эти слова относят наши языковые сообщения к текущей ситуации. Это мостики между миром и языком. Дейксис берёт начало в классической ситуации устного общения лицом к лицу (когда можно «показать пальцем» и разделить ситуацию с собеседником). В письменном тексте (особенно художественном, где создаваемый текстом мир является вымышленным) дейксис играет особую роль. Дейктические средства в тексте задают пространственно-временную перспективу повествования (например, могут указывать на фокализацию – от рассказчика или героя). Такими приёмами пользуется, например, Кэтрин Мэнсфилд, строящая свои рассказы как повествования «изнутри», с позиций героев: “*Here and there on a rounded wood-pile, that was like the stalk of a huge black mushroom, there hung a lantern ...*”, или Т. Драйзер “*Having reached an intersection this side of the second principal thoroughfare ...*”. Роль местоимения в письменном тексте особенно значительно отличается от его роли в устной речи. Вся местоименная система текста также имеет совершенно иную отнесённость, нежели в устной речи. Читатель текста не может считать себя единственным и непосредственным адресатом текста. Таким образом, и первое, и второе лицо приобретают черты третьего. Безусловно, это создаёт эффект «остранения» (термин В. Шкловского) при восприятии текста. В терминах филологической герменевтики местоименная система художественного текста пробуждает рефлексию над значащими переживаниями, замещающими обычные для устной речи эмоции (указывая на опыт чувствования).

Именно в начале текста (зачине) роль дейксиса особенно велика. В частности, могут появляться необычные комбинации дейксиса вовнутрь (proximal) и вовне (distal) направленного, что приводит к постоянному сворачиванию и расширению контекста. Рассмотрим первое предложение рассказа Э. Хэмингуэя «Короткая счастливая жизнь Фрэнсиса Макомбера»: “*It was now lunch time, and they were all sitting under the double green fly of the dining tent, pre-tending that nothing had happened*”. Обычно в дискурсе обыденной речи прошедшее время глагола ассоциируется с дистальным дейксисом – т.е. логично было бы ожидать *then*, а не *now* (проксимальный дейксис), что сдвигает

перспективу повествования в сторону одного из героев (внутренняя позиция). Сворачивание перспективы приводит к имплицированию предшествующих неприятных (с точки зрения героев) событий.

Использование дейксиса служит построению совместного контекста читателя и автора (сближению их горизонтов). Глагольное время также относят к дейктической системе, поскольку оно локализует действие в отношении момента говорения. Но в художественном тексте всё иначе. Чаще всего в нарративе используется простое прошедшее время. Такое время скорее является не дейктическим средством, а средством универсального маркирования, отнесённости к прошлому. Обычно мы не обращаем внимания на переход от прошедшего к настоящему времени в устном диалоге (конечно, в диалоге время выполняет обычные дейктические функции – так как оно является миметическим признаком дискурса реального мира). Использование прошедшего времени в нарративе оправдано тем, что рассказчик часто повествует о событиях как уже прошедших, подчёркивая свою осведомлённость (частичную или полную). Даже будущие события могут рассказываться в прошедшем времени. Время становится дейктическим средством в нарративе, так совершенные времена в художественном тексте имеют дейктическую функцию (в отличие от остальных). Об этом пишет У. Эко рассматривая искусство Плиния-младшего в формировании мнения читателя о Плинии-старшем: используя смену грамматических времен, парентезу, автор письма добивается кооперации модельного читателя в том, чтобы совместить эпистемические миры героев и представить нарратив как дискурсивный факт. Плиний-старший не знает об опасности извержения вулкана (по логике дискурса), но нарратив даёт понять, что он движется навстречу этой опасности и выступает героем. Герой перемещается между мирами, сохраняя свою идентичность. С точки зрения поэтики, это достигается за счёт смены фокализаций внутри небольшого текста [8: 123–136].

Несмотря на то, что информацию в тексте читатель должен представлять в хронологической последовательности, язык литературного дискурса значительно отличается от стандартного использования языка в обыденной речи с точки зрения прагматики. Настоящее время вместо прошедшего часто используется в синопсисе, заголовках глав и авторских примечаниях (так называемое историческое время). Но оно может служить и знаком того, что нарратив не опосредован авторской волей, что автор не решил, какой голос ему использовать. Например, в дидактических драмах, сигнализируя отсутствие или смену фокализации. Это вневременное использование времени (например, в ремарках, или, часто, в рассказах Хэмингуэя как показатель драматической точки зрения). Настоящее историческое время имеет большую распространённость в художественном дискурсе. Иногда обширные куски текста или целые романы пишутся в настоящем времени как замена прошедшего. Чаще всего такое использование не играет особой роли и служит маркером авторского отношения к героям или событиям (как, например, у Диккенса): некоторые части его романа «Наш общий друг» написаны в настоящем времени, что может говорить об отношении автора к описываемым героям и событиям как типическим и неизменным. Настоящее время в разговорных жанрах повествования (устном творчестве) используется почти так же, как и в устной обыденной речи – для придания эмоциональности и непосредственности высказыва-

нию, усиления вовлечённости слушателей. Такое использование может имитироваться и в письменном тексте: *"In walks these three girls in nothing but bathing suits. I'm in the third check-out slot, with my back to the door, so I don't see them until they're over by the bread"* (в рассказе Дж. Апдайка "A&P").

В целом особое использование времени повествования в литературном дискурсе достаточно многообразно (настоящее время внутри повествования в прошедшем времени, настоящее многократного действия, смена времени для введения внутренних монологов и остановка повествования при авторских отступлениях). Главным же образом оно ориентировано на создание эффекта сворачивания контекста повествования или его разворачивание. Такое смещение во времени может на некоторое время приостановить рассказ, вовлечь читателя в размышления, дать ему возможность перекинуть мостик от фиктивного мира в мир собственный, выводя за рамки мира дискурса. Это становится одной из точек пробуждения рефлексии.

Дейктические средства действуют на уровне реализации текстообразующих тенденций и связаны со способами пробуждения рефлексии и усмотрения смысла. Смещения временной перспективы интересны и важны и для понимания прагматических смыслов текста, поскольку интерпретация любого сообщения зависит от контекста и имплицитированных отношений адресата и адресанта, что создаёт эффект отделения комментариев рассказчика от самого рассказа. Конкретное влияние определяется контекстом и нормами текста (жанровыми маркерами). Ещё одним лингвистическим инструментом контактоустановления является употребление императива в голосе рассказчика, что часто перебивает художественный дискурс. При использовании настоящего времени в функции обобщения читатель вовлекается в ситуацию дискурса и оказывается эмпатически втянут в ситуацию. Так, в текстах «A Christmas Memory» (и в «Завтраке у Тиффани») Т. Капотэ автор часто оказывается вовлечённым в коммуникацию с адресатом (чья позиция всё время меняется):

«Imagine a morning in late November. A coming of winter morning more than twenty years ago. Consider the kitchen of a spreading old house in a country town. A great black stove is its main feature; but there is also a big round table and a fireplace with two rocking chairs placed in front of it. Just today the fireplace commenced its seasonal roar».

Автобиографическое повествование включает элементы диалога (императив, продолженное время, номинативные предложения). Функция императива в данном случае схожа с функцией риторического вопроса, так как требует непосредственной реакции адресата, напоминая читателю о необходимости участия в актуализации (конкретизации) смыслов текста.

Отметим также роль местоименных указателей, отсылающих к рассказчику как реальному лицу. Используемые в художественном тексте глагольные средства указания на смещения времени привлекают внимание к голосу рассказчика, актуализируя, проблематизируя его или изменяя отношения между текстом и читателем. Такие отношения говорят о степени присвоения смыслов текста читателем. Наиболее употребительным приёмом является введение первого лица только в начале повествования, для установления контакта с адресатом, всё же повествование ведётся в третьем лице, возвращаясь к пер-

вому в заключительной строке. Этот приём связывает повествование с устными рассказами (Дж. Конрад, Дж. Чивер). Помимо установления контакта со слушателем, возникает эффект рамочного повествования, эффект театральности, сценирования, дистанцирования, что способствует пробуждению рефлексии. Автор в таких повествованиях подчёркнуто отдалён от рассказчика. В следующем примере из Дж. Конрада автор вмешивается в собственное повествование, выходя из роли всезнающего рассказчика:

«But there was also about him an indescribable air . . . the air common to men who live on the vices, the follies or the baser fears of mankind; the air of moral nihilism common to keepers of gambling hells and disorderly houses; to private detectives and enquiry agents to drink sellers, and, I should say, to the sellers of invigorating electric belts and to the inventors of patent medicines. But of that last I am not sure, not having carried my investigations so far into the depths. For all I know, the expression of these last may be perfectly diabolic. I shouldn't be surprised» (Joseph Conrad, "The Secret Agent").

Всезнающий рассказчик «разрушает свою власть», как только прибегает к местоимению первого лица. Человек не имеет власти всезнающего повествователя (это только голос, точка зрения, фокус, а никак не человек). Афористические, генерализующие суждения могут быть сделаны в рамках повествования и контекста, но как только включается голос «Я», они теряют свою обобщающую силу и авторитетность. Похожий эффект достигается и в примере из Д. Лоренса, но несколько иным путём: *"Sleep is still most perfect, in spite of hygienists, when it is shared with a beloved"* (D.H. Lawrence, "Sons and Lovers"). Упоминание совета врача сводит на нет обобщающую силу утверждения, субъективируя мнение, явно указывая на возможность альтернативы. При нарушении границы между автором и рассказчиком происходит конфликт интересов; персонализированный автор не может претендовать на ту же степень осведомлённости и власти, что и рассказчик, таким образом, нарушая негласный договор художественного дискурса. Интересное воздействие на смыслопроизводство и смысловосприятие оказывает использование местоимений второго лица. Так, в английском языке *you* может использоваться в значении безличного местоимения *one*, но в художественном тексте *you* действительно адресовано читателю текста (простая подстановка безличного местоимения явно указывает на преднамеренность *you*)

Хотя художественный дискурс как текст не отличается от нехудожественного, с точки зрения типа дискурса он другой. Художественный дискурс использует все возможные средства языка. Текст замкнут в себе и самодостаточен, так как контекст создаётся и задаётся дискурсом. Все элементы, необходимые для усмотрения смысла, должны быть встроены в текст. Текст адресован отсутствующей аудитории, идеи транслируются косвенно в речи героев, которая передаётся голосом рассказчика. В результате мы имеем дело с встроенным дискурсом, где смысл любого знака может меняться в зависимости от его места в структуре текста. С точки зрения референции, художественный дискурс относится не к реальному миру, а к воображаемому конструкту. Это не *doing things with words* как в обычном случае использования языка в реальном мире; литературный дискурс не имеет (не должен иметь) непосредственного отношения к миру и не воздействует на него. И отношение читателя к повествованию иное, чем к языку в реальности.

Один из аспектов языковых различий литературного и иных дискурсов – дейксис, используемый по другим правилам и с другими последствиями. Уже само различие в использовании местоимения «Я» предполагает интерпретацию художественного дискурса на разных уровнях. Коммуникация оказывается однонаправленной, в отличие от реальной. Роль читателя становится также двойственной. Наше отношение к событиям становится отвлечённым, мы рассматриваем текст как нечто спланированное, имеющее смысл, который необходимо усмотреть (действует презумпция осмысленности). На одном уровне интерпретации мы играем в веру, несмотря на понимание фиктивности. В то же время, на другом уровне, мы устранимся от реагирования, свойственного реальной коммуникации (эмоции заменяются значащими переживаниями). Уже тот факт, что мы можем перечитывать текст и углублять нашу интерпретацию, говорит о том, что язык письменных текстов сложнее, позволяет и требует возвращения к себе. Таким образом, отчасти, художественный дискурс зависит и от усилий, которые прикладывает адресат к тому, чтобы понять. Девиантный статус художественного текста заставляет читателя использовать специальные техники понимания.

Список литературы

1. Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. 503 с.
2. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику [Электронный ресурс]. URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/bogin_obretenie (дата обращения: 11.04.2013).
3. Едличка А. О пражской теории литературного языка // Пражский лингвистический кружок: сб. ст. М.: Прогресс, 1967. С. 544–556.
4. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: сб. ст. М.: Прогресс, 1967. С. 406–431.
5. Оборина М.В. Средства текстопостроения в лингвистике и герменевтике // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2006. Вып. 5. С. 69–82.
6. Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. Саратов: Саратов. ун-т, 1985. 210 с.
7. Black E. Pragmatic Stylistics. Edinburgh University Press, 2006. 166 p.
8. Eco U. The Limits of interpretation. (Advances in semiotics series). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 295 p.

LITERARY DISCOURSE AND TEXT

M.V. Oborina

Tver State University, Tver

The paper explores difference in functions displayed by deictic means in literary and everyday discourse. Deictic means are responsible for context perception in the literary text.

Keywords: *literary discourse, text, narrative, narrator, deictic means.*

Об авторе

ОБОРИНА Марина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Тверского государственного университета, e-mail: mobor@mail.ru

