

ПЕРСПЕКТИВЫ ДИСКУРСИВНОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Е. В. Тряпицына

Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 18 октября 2012 г.

Аннотация: *статья посвящена критическому обзору концепций художественности, сложившихся в рамках традиционных лингвистических описаний, и выявлению перспектив, открываемых применением дискурсивного подхода к описанию и анализу художественного текста. Дискурсивный ракурс исследования художественности представлен в опоре на изменение семантических правил и принятие особых конвенций, определяющих создание художественного текста, с одной стороны, и его восприятие и интерпретацию – с другой.*

Ключевые слова: *текст, дискурс, художественность, вертикальные и горизонтальные конвенции, мир текста.*

Abstract: *the article aims at a critical analysis of the theory of fiction from a linguistic point of view. It examines the prospects of a discourse-based approach to the study of fictional texts. The claim of the author here is that there is a change in semantic rules influenced by special conventions adopted by both the writer and readers.*

Key words: *text, discourse, fictional texts, vertical and horizontal conventions, text world.*

Появление нового термина, претендующего на формирование определенного взгляда на изучаемое явление, позволяющего реализоваться конкретным выводам в какой-либо научной сфере, неизбежно сопровождается первоначальным разнообразием подходов к его определению. Данное положение можно проиллюстрировать и на примере термина «дискурс» [1–4]. И всё же, несмотря на различные подходы, можно выделить ряд качеств, характерных для дискурсивной парадигмы исследований в целом.

Во-первых, изучение дискурса характеризуется интеграцией различных исследовательских дисциплин. Во-вторых, анализ дискурса не ограничивается изучением формальной и содержательной стороны речевого взаимодействия, поскольку во внимание принимается не только говоримое, но и намерения, выражаемые говорящим/пишущим; конвенционализированные стратегии, позволяющие распознавать интенции говорящего/пишущего; различные типы речевого взаимодействия, инициированные разнообразием социальных, идеологических и культурных факторов. В-третьих, изучение дискурса фокусируется на особенностях выбора лингвистических форм, совершаемого говорящим/пишущим, и особенностях восприятия этих форм и их понимания получателем сообщения. Таким образом, анализ дискурса выходит за пределы изучения собственно языка, погружаясь в жизнь коммуницирующих людей, в лингвистический контекст, в то же время дискурс остается более

лингвоориентированным понятием, чем понятие «коммуникация».

Дискурсивный подход изменяет и традиционное представление о тексте, преодолевая ограничения, установленные более узкоспециализированными лингвистическими теориями, и позволяет увидеть динамичность текста как места встречи и пересечения множества сил, накладывающих собственные требования к процессу текстопорождения и текстовосприятия. Особый интерес для нас в данной перспективе представляет дискурсивный подход к изучению художественного текста.

Чаще всего в лингвистике художественный текст рассматривается как замкнутое, зафиксированное языковыми средствами целое, порождаемое множеством в той или иной степени исследованных факторов. Представляется, что одним из векторов изучения художественного текста является выделение двух основных видов факторов текстопорождения и текстовосприятия: субъектно- и объектно-ориентированного характера.

Субъектно-ориентированный подход акцентирует уникальность художественного текста, основанную на теснейшей связи с автором, и множественность его интерпретаций как результат опоры на индивидуальную социально-культурную компетенцию адресата. С одной стороны, личность автора регулярно проявляется в семантике, композиции и прагматике текстов, созданных одним автором, формируя особый стиль, понимаемый как «индивидуально-очерченная и замкнутая система средств словесно-эстетического

выражения и воплощения художественной действительности» [5, с. 23]. Именно с этой системой ассоциируется формальный аспект изучения творческого акта создания художественного произведения. С другой стороны, несмотря на множественность интерпретаций, отстаивается идея существования некоего «инвариантного смысла» художественного текста. Как полагает Н. С. Болотнова, объективная основа такого инварианта «заложена в самом тексте, выражена в материальной речевой форме и опирается на общность информационного тезауруса автора и адресата» [6, с. 201]. *Объектно-ориентированный характер* носят попытки связать представление о художественном тексте с воплощенной формой функционального образования внутри языковой системы (функционального стиля). В этом случае проводится идея существования инвариантных закономерностей, которые функциональный стилистический подход видит в соответствии или не соответствии текста абстрактной системе взаимосвязанных и взаимообусловленных выразительных средств или определенной модели сообщения [7]. Таким образом, акцентуация либо субъектных, либо объектных черт изучаемого явления приводила, в первую очередь, к противопоставлению двух *стилей*: индивидуально-авторского и функционального языкового (речевого).

С позиции другого вектора изучения художественности, специфика данного феномена наиболее наглядно проявляется в противопоставлении языка художественной литературы обиходному («практическому») языку. Важную роль в развитии данного подхода сыграла работа Р. О. Якобсона, в которой функция языка, направленная на сообщение, определяется как поэтическая (или эстетическая) [8].

То, как эстетическая функция представлена в художественном тексте, понималось по-разному. Многие исследователи связывали данную функцию с понятием образа. Развитие такого представления о художественности восходит к работам А. А. Потебни [9]. Образность придает *семантический* ракурс изучению художественности, поскольку речь идет о том, что образ создает некоторую модель действительности, передающую определенное отношение к отображаемому.

В работах представителей «русского формализма» [10] развивался взгляд на эстетическую функцию и на искусство в целом как на художественный прием, что акцентировало *синтаксическое* измерение художественности. Действительно, речь шла об исследовании фигур (грамматических, звуковых), т.е. преимущественно об анализе отношений между выражениями, что является традиционной сферой синтаксиса.

Важно подчеркнуть, что различные подходы к определению сути феномена художественности в эстетической трактовке часто сходились в том, что

«искусство есть деятельность особого рода – художественное производство, художественное познание и художественное общение одновременно» [11, с. 199]. Деятельность по созданию художественного текста креативна по своей сути, но, чтобы состояться в эстетической функции, текст должен быть воспринят как художественный. О том, что эстетическая ценность произведения выявляется в процессе его восприятия, свидетельствует определение художественного текста В. А. Пищальниковой: «Художественный текст можно определить как коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» [12, с. 3]. Представляется, что данный ракурс изучения художественности напрямую подводит нас к *прагматической* перспективе ее анализа.

Напомним, что понятие «прагматика» было введено в научный обиход Ч. У. Моррисом, который определял прагматику как дисциплину, «изучающую отношения знаков к их интерпретаторам» [13, с. 71]. Перенос прагматического вектора в лингвистику был осуществлен в работах Дж. Остина. В них автор предпринимает анализ внутренней структуры речевого акта и вводит понятие «иллокуции» [14]. В современной практике лингвистического анализа прагматика понимается расширительно – как дисциплина, изучающая условия использования языка коммуникантами, включающие коммуникативные цели собеседников, время и место речевого акта, уровень знаний коммуникантов, их социальный статус, правила и конвенции речевого поведения и т.п. Применительно к анализу художественного текста, задача прагматического анализа заключается в том, чтобы выявить природу иллокуций в художественном тексте и стратегий коммуникативной деятельности автора и адресата такого текста.

Учет прагматических посылок приводит Дж. Сёрля к убеждению, что статус художественного текста приобретает не в опоре на собственные внутренние свойства, а исходя из набора установок по отношению к нему [15]. Автор представляет себе конвенции художественной речи как набор горизонтальных конвенций несемантического характера, которые разрывают связи, устанавливаемые вертикальными (семантическими) конвенциями, позволяющими использовать слова языка в буквальном значении. В результате автор художественного текста, так же как и адресат, снимает с себя ответственность за употребление или интерпретацию языковых элементов в соответствии с заданными языковыми значениями, совершая «притворные» иллокуции. Таким образом, приостанавливается нормальное действие правил, связывающих иллокутивные акты и миры. Иными словами, постулируется, что онтологические свойства художественного текста определяются набором конвен-

ций, принимаемых автором и читателем в горизонтальной плоскости вымысла (т.е. в плане неприменимости критерия истинности или ложности к оценке текста) и вертикальной плоскости речи (т.е. в плане места художественных вербализованных форм в ряду других речевых образований).

Попытка определения факторов, лежащих в основе семантических конвенций художественных посланий, была предпринята Р. Бартом. В частности, Р. Барт определяет литературу как коннотативную семиотику, которая, в отличие от денотативной семиотики обыденного языка, обладает удвоенным планом выражения. Автор дает семиотическое объяснение литературы в опоре на способность художественного текста к вторичному означиванию и использованию коннотативного канала информации. То есть художественная литература является наиболее распространенной сложной семиотической системой, план выражения которой сам является знаковой системой [16]. Фактически Р. Барт пытается развить и дополнить представление о роли коннотации в литературе и опирается на идеи Л. Ельмслева о разных типах семиотик. «Под денотативной семиотикой мы понимаем такую семиотику, ни один из планов которой не является семиотикой. Предельно расширяя кругозор, мы можем указать, что существуют такие семиотики, план выражения которых является семиотикой, и существуют семиотики, план содержания которых является семиотикой. Первую мы будем называть коннотативной семиотикой. Вторую – метасемиотикой» [17, с. 235–236]. Иными словами, система естественного языка является денотативной семиотикой, язык литературы – коннотативной семиотикой с удвоенным планом выражения. Представляется, что удвоение плана выражения можно рассматривать как важную предпосылку к пониманию логических оснований *художественного дискурса*. Напомним, что именно понятие дискурса позволяет определить то, что характеризует текст как коммуникативное событие, так как, по мысли Т. ван Дейка, дискурс представляет собой «сложное единство языковой формы, значения и действия» [1, с. 121].

Видоизменение семантических правил в художественном тексте, по мнению В. А. Лукина, можно проиллюстрировать графически с помощью листа Мёбиуса. Для нас особенно важна следующая мысль автора: «Иконичность моделируется абсолютным подобием «внешней» и «внутренней» сторон листа, которые визуально легко различимы на каждом отдельном участке ленты Мёбиуса, но в масштабе всей фигуры абсолютно неразличимы: внешняя (расположим на ней, например, означающее, денотацию, пространство («ось») эквивалентностей, языковой код) при перемещении, движении по ней плавно переходит во внутреннюю (на ней – означаемое, конно-

тация, пространство («ось») комбинации, код текста). Поэтому привычное ожидание того, что, совершив круг, мы окажемся в исходной точке, оказывается нарушенным, и оно вновь нарушается, когда, пройдя еще один круг, мы приходим туда, откуда первоначально шел путь» [18, с. 592]. Иными словами, изменение семантических правил означает, что в актуализированной зоне текста оказываются не только денотации кода естественного языка, но и обширное коннотативное означаемое особого художественного кода. Особенности коннотативного означаемого еще не достаточно четко определены, но несомненно, что его актуализация требует целостности текста как носителя информации, поскольку движение между планами происходит непрерывно и невозможно определить, где проходит граница между внешним и внутренним. Другой важной особенностью коннотативного означаемого является его свойство быть неким «оконтурным» резервуаром значений (подробнее о коннотативной системе и коннотативном означаемом см. в [19]). Таким образом, создается база для расплывчатости, суггестивности, вторичности коннотативных смыслов, «встроенных» в денотативные значения.

Итак, с одной стороны, семантические конвенции, построенные на принципе удвоения плана выражения, реализуемые автором и принимаемые получателем текста, создают условия для воплощения в тексте особого мира. С другой стороны, автор художественного текста получает возможность эстетически осложненного воздействия на получателя данного текста. Сошлемся в связи с этим на мнение Н. И. Жинкина: «...возможен такой язык, при помощи которого можно управлять появлением у воспринимающего партнера определенных представлений и чувствований. Это достигается путем введения в язык новых правил, регулирующих или надсинтаксическую структуру временных членений (как в поэтическом языке), или форму языковой изобразительности, т.е. способ построения описываемых ситуаций» [20, с. 162]. Наконец, получатель художественного текста обретает относительную свободу интерпретации, поскольку содержание художественного текста, пользуясь терминологией В. И. Карасика, «бытийно» [21].

Продемонстрируем некоторые особенности дискурсивного подхода к анализу художественного текста на примере рассказа Дж. Галлоуей «Мост» («The Bridge»). Действие происходит в Лондоне. Чарльз и Фиона (герои рассказа) выходят из кафе в центре города и поднимаются на пешеходный мост через Темзу. Они разговаривают, но в процессе разговора все более расходятся во мнениях о самых разных вещах. Рассказчик оставляет их на пути к дому Чарльза.

Вначале обратим внимание на то, что мир текста рассказа строится на принципе копирования реальности. Воспользовавшись терминологией К. Бюлера, мы можем определить тип референции данного текста как «конструирование обыденной ситуации в воображении» [22, с. 121]. Обыденность задает необходимость имитации непосредственной перцепции происходящего, а потому каждый предмет в повествовании зрим, осязаем и узнаваем. Перцептивная плотность повествования достигается использованием глаголов и конструкций с семантикой чувственно-го восприятия. Эти средства задействованы в создании основы для импликации физической позиции получателя данного текста. Обратим особое внимание на то, что сами герои обладают полнотой перцептивного контакта лишь ретроспективно (героиня вспоминает события, предшествующие основному повествованию) и проспективно (героиня представляет, как может завершиться их прогулка по Лондону). С другой стороны, в тексте актуализируется сфера воздействия, основанная на вызове психической реакции на перцептивно воспринимаемое происходящее. Подчеркнем, что специфика такого воздействия «заключается не в углублении в понятие и раскрытии его бесконечных уточняющих характеристик, а в создании резонирующего образа, который способен отразить переживание автора и сделать его открытым для читателя» [21, с. 17].

Особая точка зрения дает возможность представить героев как некий локус, в котором сосредоточены психические компоненты. Техника повествования разводит героев рассказа по способу проникновения в их внутренний мир. Внутренний мир Фионы представлен «изнутри», посредством переходов повествования от 3 л. ед. ч. во внутреннюю речь персонажа (иногда со слиянием голосов автора и персонажа), как, например, в отрывке: «She ducked under the waiting arm, telling herself that was – just how it was. You had to believe that or you went crazy. Sometimes the only thing you could do was nothing at all». Эмоциональное состояние героини передается в форме размышлений, выражающих ее неуверенность в своих чувствах: «Now this. This whatever it was. This melting in the gut when she looked at him. This unanticipated, sudden, shocking, lust. On the other hand, may be it wasn't lust at all. Maybe she was just tired, suffering from weakness of a more banal sort altogether». Внутренний мир Чарльза, напротив, представлен с позиции внешнего наблюдения. Данная позиция часто объединяет повествователя и героиню рассказа: «She watched him – the width of him under stretched leather, the pale drift of skin against the collar's edge – feeling an involuntary muscle clench inside». Особую роль в передаче эмоционального состояния Чарльза играют его поведенческие и

мимические характеристики: laughed, looked as though he was listening, was smiling, snorted, shook his head, cocked his head, his smile had gone, said nothing, etc.

Приведенный анализ, несмотря на его неполноту, позволяет выявить некоторые моменты того, как в структуре повествования и на уровне «поверхностного» лингвистического моделирования мира текста рассказа создается основа для формирования особого текстового образования с удвоенным планом выражения – моста. Мост (the bridge) – это не только элемент сильной позиции текста (заголовок), не только перцептивно репрезентированный фрагмент мира текста, не только символ единения (отсутствующий в настоящем, но мыслимый как возможный во временных планах прошлого и будущего), но и элемент «генерирующей» семантики текста, коннотативное означаемое, которое не может быть выражено иначе, чем через его соотнесение с миром (пусть даже фиктивным), «зацепившись» за фрагмент этого мира.

Подводя итоги, подчеркнем еще раз идею о необходимости комплексного подхода к определению художественного текста и его качественных признаков. Вопросы, рассмотренные нами в ходе предшествующего изложения, позволяют предположить, что в основании интенционального мира любого художественного текста заложен инвариант свойств, которыми обладает *текст как продукт дискурса*. Качественными характеристиками данного инварианта являются «специфичность» логики (как следствие видоизменения семантических правил, актуализирующих субъективность системы смыслов) и «реальность» прагматики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М. : Прогресс, 1989. – 312 с.
2. Schiffrin D. Approaches to Discourse / D. Schiffrin. – Blackwell Publisher Ltd, 1998. – 470 p.
3. Серю П. Анализ дискурса во французской школе : (дискурс и интердискурс) / П. Серю // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 549–562.
4. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.
5. Виноградов В. В. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы / В. В. Виноградов // Вopr. языкознания. – 1962. – № 5. – С. 3–24.
6. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. / Н. С. Болотнова. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 520 с.
7. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка : учебник (на английском языке). – Изд. 3-е / И. Р. Гальперин. – М. : ЛИБРОКОМ, 2010. – 336 с.

8. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Якобсон Р. О. Структурализм : «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
9. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 545 с.
10. Шкловский В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // Шкловский В. Гамбургский счет. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 58–72.
11. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – 3-е изд. / А. А. Леонтьев. – М. : Смысл ; СПб. : Лань, 2003. – 287 с.
12. Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 1984. – 59 с.
13. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 45–97.
14. Остин Дж. Л. Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17 : Теория речевых актов : сб. / под общ. ред. Б. Ю. Городецкого. – М. : Прогресс, 1986. – С. 22–129.
15. Сёрль Дж. Логический статус художественного дискурса / Дж. Сёрль // Логос. – 1999. – № 3. – С. 34–47.
16. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму : пер. с фр. Г. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – С. 247–310.
17. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Зарубежная лингвистика I : пер. с англ. – М. : Прогресс, 2002. – С. 131–256.
18. Лукин В. А. «Как-художественный» текст и его структура / В. А. Лукин // Язык и культура : факты и ценности : к 70-летию Ю. С. Степанова. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 585–595.
19. Ревзина О. Г. Лингвистика XXI века : на путях к целостности теории языка / О. Г. Ревзина // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. – С. 11–20.
20. Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество : (избр. труды) / Н. И. Жинкин. – М. : Лабиринт, 1998. – 368 с.
21. Карасик В. И. Языковая кристаллизация смысла / В. И. Карасик. – Волгоград : Парадигма, 2010. – 422 с.
22. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка / К. Бюлер ; пер. с нем ; под общ. ред. Т. В. Булыгиной. – М. : Прогресс : Универс, 1993. – 528 с.

Северный (Арктический) федеральный университет
имени М. В. Ломоносова

Тряпицына Е. В. доцент кафедры английского
языка

E-mail: e.tryapicina@narfu.ru

Тел.: +7(921) 291-24-30

Northern (Arctic) Federal University named
after M. V. Lomonosov

Tryapitsyna E. V., Associate Professor of the English
Chair

E-mail: e.tryapicina@narfu.ru

Tel.: +7(921) 291-24-30