

ВЛИЯНИЕ ПРАГМАТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТРОПОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Елена АНАШКИНА,

доцент, кандидат филологических наук

(Национальный исследовательский университет, Москва, Россия)

Rezumat

În articol, cercetăm influența factorilor pragmatici asupra funcționării tropilor în discursul artistic.

Cuvinte-cheie: *factor pragmatic, trop, discurs artistic.*

1. Введение

Изучение тропов в рамках когнитивно-дискурсивного подхода позволяет рассматривать их как дискурсивный феномен, который реализуется только в рамках дискурса и вне его не существует. Художественный дискурс в контексте говорящего - автора, слушающего - читателя и породившей их культуры можно понимать как прагматически обусловленную и имеющую определенную интенцию речь говорящего¹. Выбирая языковую единицу, автор предвосхищает эмоциональную реакцию адресата. Остановка внимания читателя осуществляется благодаря выводу отрезка дискурса из автоматизма восприятия при помощи, например, тропов.

Исходя из такого понимания художественного дискурса, наиболее существенными факторами, влияющими на функционирование тропов, являются прагматические. Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы рассмотреть, как такие прагматические факторы как *позиция говорящего и наблюдателя в художественном пространстве, точка зрения и точка отсчета* влияют на предпочтительный выбор определенного тропа для описания ситуации. Материалом для исследования послужили примеры из английской и американской литературы XX-го века, полученные методом сплошной выборки. Исследование опирается на комплекс дополняющих друг друга методов исследования, таких как метод контекстуального анализа, описательный метод, метод лингвостилистической интерпретации текста, метод дискурсивного анализа.

2. Антропоцентричность языка

Естественный язык антропоцентричен, т.е. ориентирован на человека. Антропоцентризм представляет собой одну из отличительных парадигмальных черт современной лингвистики, ее принципиальную установку². Антропоцентризм как особый принцип исследования заключается в том, что научные объекты изучаются прежде всего по их роли для человека, по их назначению в его

жизнедеятельности, по их функциям для развития человеческой личности и ее усовершенствования. Он обнаруживается в том, что человек становится точкой отсчета в анализе тех или иных явлений, что он вовлечен в этот анализ, определяя его перспективу и конечные цели. Антропоцентризм знаменует тенденцию поставить человека во главу угла во всех теоретических предпосылках научного исследования и обуславливает его специфический ракурс.

Антропоцентрический принцип в языке связан с исследованием широкого круга языковых явлений, отраженных в языковом сознании говорящих или же отражающих присутствие говорящего в акте речи и установлении системы его «координат».

Антропоцентричность пронизывает буквально все языковые конструкции. В основе мысли, выраженной посредством языка, лежит восприятие. Именно особенностями восприятия как свойства, присущего человеку, объясняются явления языкового антропоцентризма и антропоморфизма³.

3. Некоторые прагматические факторы, влияющие на функционирование тропов в художественном дискурсе

3.1. Позиция говорящего и наблюдателя в художественном пространстве

3.1.1. Фигура говорящего

По мнению лингвистов, естественный язык не просто антропоцентричен, а эгоцентричен, т.е. ориентирован на говорящего⁴. Говорящий является центральной прагматической категорией⁵. Присутствие говорящего заложено в семантику самых обычных слов и грамматических категорий естественного языка. Фигура говорящего определяет и употребление тропов в художественном дискурсе.

Рассматривая тропы в художественном дискурсе, следует иметь в виду, что в нем изменяются условия коммуникации. Коммуникативная ситуация в художественном дискурсе предстает в неполноценном (неканоническом) виде⁶. В рамках канонической речевой ситуации, когда имеются синхронные говорящий и слушающий с одним и тем же полем зрения⁷, роль говорящего выполняет реальный говорящий. Понятно, что в художественном произведении, где автор отделен от своего высказывания и от читателя, эти условия не соблюдаются, реальный говорящий отсутствует. Поэтому при анализе художественного дискурса возникает вопрос – кто является заместителем говорящего. Многие лингвисты и литературоведы указывают на то, что роль автора-создателя в художественном произведении нельзя отождествлять с ролью говорящего в речевом высказывании⁸. Мы можем говорить только об аналогах говорящего в художественном произведении или о повествователе. Именно он

является тем субъектом сознания, который непосредственно воплощен в тексте и с которым имеет дело читатель. Он же становится центром системы пространственно-временных координат.

В традиционном нарративе в фигуре повествователя воплощается единое сознание, обеспечивающее целостность структуры и композиции текста. Существует две возможности замещения реального говорящего в традиционном нарративе⁹:

- 1) повествователь может быть персонифицированный, когда он является одним из персонажей текста, т.е. входит в мир текста (например, совершает какие-либо поступки, имеет минимальную биографию, имя и др.); его можно назвать также рассказчиком;
- 2) повествователь может быть неперсонифицированный, не входящий во внутренний мир текста; он выступает как специально задуманный представитель автора и может быть как всезнающим, так и прагматически мотивированным повествователем. Всезнающий повествователь не дает нам отчета об источниках своих знаний. Он описывает внутренние состояния персонажей, пренебрегая тем, что они недоступны внешнему наблюдению. Он обладает неограниченными возможностями изменения временной и пространственной ориентации. Прагматически мотивированный повествователь по соображениям правдоподобия связан в этих пунктах естественными ограничениями. Неперсонифицированный повествователь может занимать подчеркнуто внешнюю позицию по отношению к герою и описывать его внутренние состояния не сами по себе, а через их симптомы, наблюдаемые признаки.

Традиционному нарративу противостоит свободный косвенный дискурс (СКД)¹⁰. Отличие между этими двумя повествовательными формами состоит в отсутствии четких границ между сферами сознания разных субъектов – повествователя и персонажа, одного персонажа и другого. В СКД аналогом говорящего выступает персонаж, вытесняющий повествователя. Но вытеснение повествователя обычно происходит не на всем протяжении СКД, а лишь в каких-то его фрагментах. Повествователь может пропадать и возникать снова. Иногда бывает трудно отличить голос персонажа от голоса повествователя. Максимальная степень устранения повествователя наблюдается в тех случаях, когда СКД используется для изображения «потока сознания». Под «потоком сознания» понимается такая организация художественного произведения, когда автор устраняет повествователя и подчиняет повествование субъективности персонажа или персонажей¹¹. Таким образом, связность СКД основана на сложном согласовании голосов разных персонажей друг с другом и с голосом

повествователя. Рассмотрим взаимодействие этих голосов на следующем примере:

«The exquisite freshness of Isabel! When he had been a little boy, it was his delight to run into the garden after a shower of rain and shake the rose bush over him. Isabel was that rose bush, petal-soft, sparkling and cool. And he was still the little boy. But there was *no running into the garden now, no laughing and shaking*» (Mansfield, 1953, p. 84).

В данном примере мы можем проследить, как голос персонажа («**The exquisite freshness of Isabel!**») сменяется голосом повествователя, а затем снова возвращается («**But there was no...**»). Подчеркнутое предложение является метонимическим предложением и указывает на то, что в жизни героя все изменилось не в лучшую сторону. Мысли о жене он связывает с чудесными ощущениями детства. Но его семейная жизнь не слишком счастливая. И хотя для него Изабелла по-прежнему – свежий розовый куст из детских воспоминаний, а он все еще ощущает себя временами маленьким мальчиком, все изменилось. Куда-то ушли радость и восторг, которые метонимически обозначаются через такие компоненты как **«running into the garden, laughing, shaking»**, неразрывно связанные в воспоминаниях героя с ощущением счастья.

В некоторых случаях употребление тропов в художественном дискурсе можно объяснить через понятие «личной сферы говорящего»¹². В эту сферу входит сам говорящий и все, что ему близко физически, морально, эмоционально или интеллектуально. Личная сфера говорящего подвижна – она может включать большее или меньшее число объектов в зависимости от ситуации.

«And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out, put the giant candlesticks on the mantelpiece, the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. They would come; they would stand; they would talk in the mincing tones which she could imitate, ladies and gentlemen. Of all, her misress was loveliest – *mistress of silver, of linen, of china*, for the sun, the silver, doors off their hinges, Rumpelmayer's men, gave her a sense, as she laid the paper-knife on the unlaid table, of something achieved» (Woolf, 1984, p. 64).

В этом примере голоса повествователя и персонажа тесно переплетены. В стилистическом приеме метонимии звучит голос служанки Люси. Думая о хозяйке дома, она метонимически называет дом через отдельные предметы, которые в конкретной ситуации входят в ее личную сферу (готовя дом к приходу гостей, Люси чистит серебро, занимается посудой, столовым бельем).

3.1.2. Фигура наблюдателя

Многие исследователи указывают, что при анализе различных языковых явлений роль говорящего не должна абсолютизироваться. Необходимо учитывать и другой прагматический фактор – фигуру наблюдателя¹³.

С одной стороны, наблюдатель – это одна из функций говорящего в речевом высказывании¹⁴. Так, человек может говорить о чем-то, исходя из собственного чувственного опыта. В этом случае понятие «наблюдатель» совпадает с понятием «говорящий». С другой стороны, эти прагматические факторы не тождественны друг другу. Очень часто на выбор того или иного слова или даже синтаксической структуры всего высказывания влияет соотношение между этими факторами¹⁵. Другими словами, говорящий не обязательно выступает в роли наблюдателя. В этой роли могут выступать и другие субъекты. На несовпадение пространства говорящего и пространства наблюдателя указывает Ю.Д. Апресян¹⁶. Е. В. Падучева отмечает, что в традиционном нарративе роль наблюдателя чаще выполняет персонаж, чем повествователь¹⁷. При этом наблюдатель может быть:

- 1) статичным;
- 2) динамичным, т.е. перемещающимся;
- 3) внутренним (наблюдатель находится внутри ситуации и является неустрашимым ориентиром для мысленного расположения всех остальных участников в пространстве);
- 4) внешним (наблюдатель, который не участвует в самой ситуации, а обозревает ее извне)¹⁸.

Рассмотрим, как проявляется наблюдатель в стилистическом приеме метонимии в следующем примере:

«Nearly all the furniture was taken out of the dining-room. The big piano was put in a corner and then there came a row of flower pots and then there came the goldy chairs. That was for the concert. When Sun looked in a white-faced man sat at the piano – not playing but banging at it and then looking inside. He had a bag of tools on the piano and he had stuck his hat on a statue against the wall. Sometimes he just started to play and then he jumped up again and looked inside. Sun hoped he wasn't the concert. [...] Sun looked to see if the same **concert** was there, but he was gone» (Mansfield, 1953, p. 50).

Данный пример представляет собой фрагмент свободного косвенного дискурса, в котором переплетены голоса неперсонифицированного повествователя, главного персонажа – ребенка, который наблюдает ситуацию, и одного из других персонажей. Герой рассказа, маленький мальчик, знает, что в доме ведется подготовка к чему-то грандиозному и даже, как ему сказали, будет концерт. Очевидно, что фраза «**That was for the concert**» принадлежит кому-то из взрослых, ответивших на вопрос ребенка. Но

мальчик не совсем понимает, что такое концерт. Он заглядывает в комнату, видит некоторые приготовления и загадочного человека - настройщика пианино. У него возникает мысль: может быть, это есть тот самый «концерт». Таким образом, понятие «концерт» оказывается для него связанным по смежности с участником его подготовки. Метонимическое употребление слова «concert» в речи повествователя обусловлено тем, что наблюдатель в этой ситуации – маленький мальчик.

3.2. Точка зрения

При анализе стилистического приема метонимии важно также знать, чья точка зрения – повествователя или персонажа – отражается в высказывании. Под точкой зрения понимается определенная «авторская позиция, с которой ведется повествование»¹⁹.

Как правило, в художественном произведении переплетаются точки зрения повествователя и персонажей, иногда даже в пределах одного высказывания. Часто определить точку зрения можно только по речевой характеристике. Автор описывает разных героев разным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании.

Отражением определенной точки зрения могут служить различные наименования. Очень часто в художественной литературе одно и то же лицо именуется различным образом, причем нередко эти различные наименования сталкиваются в одной фразе или близко в тексте. В этом случае имеет место использование в тексте нескольких точек зрения.

Точка зрения может быть внутренней по отношению к описываемому действию, использующая позицию самих участников ситуации. Но точка зрения может быть и внешней относительно описываемого действия, использующая позицию стороннего наблюдателя.

Некая ситуация может быть показана с точки зрения движущегося объекта с характерными деформациями предметов, обусловленными этим движением, как видно из следующего примера:

«And now, at last, as she [Ursula] stood in the stern of the ship, in a pitch-dark, rather blowy night, feeling the motion of the sea, and watching the small, rather desolate little lights that twinkled on the shores of England, as on the shores of nowhere, watched them *sinking* smaller and smaller on the profound and living darkness, she felt her soul stirring to awake from its anaesthetic sleep» (Lawrence, 1996, p. 439).

Отмеченный случай представляет собой особый тип стилистической глагольной метонимии: перемещение одного предмета (корабля) передается как отраженное в другом (огни на берегу), который изображается как движущийся, оставаясь на самом деле неподвижным.

При этом оба предмета находятся в отношении смежности. Такое изображение неподвижного как движущегося позволяет образно передать движение, показать динамику его разворачивания с точки зрения персонажа (Урсулы), которая выступает как динамичный наблюдатель, не совпадающий с повествователем.

При необходимости всеобъемлющего описания некоторой сцены нередко она охватывается с какой-то одной общей точки зрения. Такая пространственная позиция предполагает обычно достаточно широкий кругозор, поэтому ее можно назвать точкой зрения «птичьего полета»²⁰:

«The car had gone, but it had left a slight ripple which flowed through *glove shops and hat shops and tailors' shops* on both sides of Bond Street. For thirty seconds *all heads* were inclined the same way – to the window» (Woolf, 1984, p. 45).

В этом примере аналогом говорящего выступает неперсонифицированный повествователь, всезнающий и вездесущий. Он описывает ситуацию извне, он может наблюдать волнение, возникшее на **Bond Street** из-за машины королевской особы. Именно поэтому всеобщее волнение, в котором важны не столько отдельные люди, сколько их объединенность в этом эмоциональном порыве, описывается через стилистический прием метонимии.

3.3. Точка отсчета

Понятие «точка отсчета» (**point of reference**), было введено Г. Рейхенбахом в связи с изучением видо-временных форм английского глагола²¹. В дальнейшем это понятие стало употребляться не только применительно к аспектологическим исследованиям, но и при изучении семантики языковых единиц²².

Язык, будучи антропоцентричным по своей природе, отражая мир, всегда «смотрит» на него с точки зрения человека. Языковое сознание в качестве своеобразных точек отсчета неявно фиксирует в языке параметры, связанные с человеком (температуру, размер). Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют принцип «**me-first orientation**», согласно которому человек является концептуальной точкой отсчета, по которой сверяется подавляющее большинство понятий нашей концептуальной системы²³. Языковой антропоцентризм и антропоморфизм особенно четко проявляется в различных пространственных выражениях, так как пространственные отношения между предметами и явлениями действительности, воспринимаемые человеком, всегда ориентированы на субъект восприятия как точку отсчета²⁴.

Если в тексте языковыми средствами осуществляется указание на некоторое физическое пространство, получающее в результате этого указания относительную характеристику, то исходной точкой данного отношения (точкой отсчета) является наблюдатель/говорящий.

При описании ситуации, основанной на зрительном восприятии, в роли центра координации выступает плоскость направления взгляда. Еще Л.В. Щерба отмечал, что в основе таких обывательских понятий, как прямо, направо, налево, лежит линия нашего взгляда, когда мы смотрим перед собой²⁵. Точкой отсчета является направление взгляда человека в нормальных условиях восприятия. Эти нормальные условия определяются естественными условиями существования человека в той или иной ситуации.

Так, в следующем примере ситуация видится глазами ребенка:

“At the drawing-room door stood Mother fanning herself with a black fan. The drawing-room was full of sweet-smelling, *silky, rustling ladies and men in black with funny tails on their coats – like beetles [...]*» (Mansfield, 1953, p. 50).

Ребенок обзревает комнату, заполненную гостями. В этой ситуации ребенок (наблюдатель) выступает как точка отсчета. Он ниже взрослых, поэтому, чтобы увидеть их лица, ему пришлось бы перевести взгляд вверх. Однако в нормальных условиях восприятия в данной ситуации (ребенок только что заглянул в комнату, это его первое впечатление) его взгляд направлен на шелковые шуршащие платья дам и черные фраки мужчин. Таким образом, использование стилистического приема метонимии основывается на позиции наблюдателя.

Рассмотрим еще один пример, в котором метонимическое обозначение человека через части его тела обусловлено направлением взгляда наблюдателя:

«She thought of the old invalid gentleman to whom she read the newspaper four afternoons a week while he slept in the garden. She had got quite used to *the frail head on the cotton pillow, the hollowed eyes, the open mouth and the high pinched nose*» (Mansfield, 1953, p. 90).

Героиня читает для пожилого человека. В условиях восприятия этой ситуации (мужчина лежит, героиня сидит около него), когда девушка поднимает глаза от газеты, взгляд ее естественным образом направлен на голову пожилого человека.

Лингвисты отмечают такое явление, как расширение и сужение поля зрения²⁶. При расширении глаз как бы удаляется от объекта, при сужении приближается к нему. Аналогия с общим планом и крупным планом в кинематографе напрашивается сама собой. Поскольку прием метонимии не раз сравнивался с крупным планом в кино²⁷, явление сужения/расширения поля зрения наблюдается и при употреблении стилистического приема метонимии в художественном дискурсе:

«[...] she turned her head towards the hall. And she saw Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders, and turned

her violently to him. His *lips* said: “I adore you”, and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile» (Mansfield, 1953, p. 39).

Героиня повернула голову и увидела своего мужа с другой женщиной. Сцена настолько неожиданна для нее (тем более что ее муж постоянно подчеркивал, что именно эта женщина ему неприятна), что она даже не сразу понимает, в чем дело. Ее поле зрения сужается, взгляд приближается к этой паре. На мгновение, как в кино, крупным планом она видит губы мужа.

4. Выводы

Как показал анализ языкового материала, семантические свойства языковых единиц, помещенных в достаточно длинный и динамически разворачивающийся контекст (дискурс), оказываются существенно иными, нежели семантические свойства тех же единиц, рассматриваемых в изолированном виде или в коротком контексте. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в дискурсе, в контексте ситуации любой троп обрастает прагматически обусловленными семантическими приращениями. Новое звучание тропов в художественном дискурсе зависит от таких прагматических факторов, как позиция говорящего и наблюдателя в художественном пространстве, точка зрения и точка отсчета.

Примечания

¹Руднев, 1996, с. 4.

²Кубрякова, 1995.

³Кравченко, 1993.

⁴Падучева, 1993.

⁵Кравченко, 1992, с. 6.

⁶Падучева, 1996.

⁷Lyons, 1977, p. 637.

⁸Долинин, 1985; Падучева, 1996; Успенский, 1995.

⁹Падучева, 1996, с. 197-199.

¹⁰Падучева, 1996, с. 206.

¹¹Долинин, 1985, с. 206.

¹²Апресян, 1995, с. 645.

¹³Апресян, 1995; Кравченко, 1992; Падучева, 1996.

¹⁴Падучева, 1993.

¹⁵Кравченко, 1993.

¹⁶Апресян, 1995.

¹⁷Падучева, 1996.

¹⁸Апресян, 1995, с. 318.

¹⁹Успенский, 1995, с. 14.

²⁰Успенский, 1995, с. 88.

²¹Reichenbach, 1947, p. 288.

²²Рахилина, 2000.

²³Lakoff, Johnson, 1980, p. 132.

²⁴Кравченко, 1993.

²⁵Щерба, 1940, с. 100.

²⁶Гаспаров, 1997.

²⁷Иванов, 1998, с. 266; Якобсон, 1990, с. 128.

Литература

АПРЕСЯН, Ю. Д. *Интегральное описание языка и системная лексикография. Избранные труды в 2-х т. Том 2.* Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995 [=Апресян, 1995].

ГАСПАРОВ, М.Л. *Композиция пейзажа у Тютчева // Избранные труды в 3-х томах. Т.2.* Москва: Языки русской культуры, 1997. С. 332–361 [=Гаспаров, 1997].

ДОЛИНИН, К.А. *Интерпретация текста.* Москва: Просвещение, 1985 [=Долинин, 1985].

ИВАНОВ, В. В. *Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1.* Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998 [=Иванов, 1998].

КРАВЧЕНКО, А.В. *Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейктичность. Индексальность.* Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1992 [=Кравченко, 1992].

КРАВЧЕНКО, А.В. *К проблеме наблюдателя как системообразующего фактора в языке // Известия АН. Серия литературы и языка, 52(3), 1993. С. 45–56* [=Кравченко, 1993].

КУБРЯКОВА, Е.С. *Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Ю.С. Степанов (ред.), Язык и наука конца XX века (144–238).* Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995 [=Кубрякова, 1995].

ПАДУЧЕВА, Е.В. *Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Известия АН. Серия литературы и языка, 52 (3), 1993. С. 33–44* [=Падучева, 1993].

ПАДУЧЕВА, Е.В. *Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива).* Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996 [=Падучева, 1996].

РАХИЛИНА, Е.В. *Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость.* Москва: Русские словари, 2000 [=Рахилина, 2000].

РУДНЕВ В.П. *Теоретико-лингвистический анализ художественного дискурса. (АДД).* Москва, 1996 [=Руднев, 1996].

УСПЕНСКИЙ Б.А. *Семиотика искусства.* Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995 [=Успенский, 1995].

ЩЕРБА Л.В. *Опыт общей теории лексикографии // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 3, 1940. С. 89–117* [=Щерба, 1940].

ЯКОБСОН, Р. *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Н.Д. Арутюнова и М.А. Журинская, Теория метафоры (С. 110–132).* Москва: Прогресс, 1990 [=Якобсон, 1990].

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980 [=Lakoff *et alii*, 1980].

LAWRENCE, D.H. *Women in Love*. Penguin Books, 1996 [=Lawrence, 1996].

LYONS, J. *Semantics*. Vols. 1-2. Cambridge University Press, 1977 [=Lyons, 1977].

MANSFIELD, K. *Selected Stories*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1953 [=Mansfield, 1953].

REICHENBACH, H. *Elements of Symbolic Logic*. New York, 1947 [=Reichenbach, 1947].

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway and Essays*. Moscow: Raduga Publishers, 1987 [=Woolf, 1987].