

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОСОБАЯ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ДАННОСТЬ

Развитие межкультурных коммуникаций в условиях глобализации способствует стремительному росту информационной активности общества, поэтому теория коммуникации в аспекте антропоцентрической парадигмы приобретает все большую актуальность. Художественный текст как единица коммуникации становится значимым не только как компонент непосредственного общения, но и как необходимый элемент художественного сотворчества автора и читателя, который под воздействием использованных писателем языковых средств приобретает способность регулировать эмоциональное состояние читателя.

Эффективность речевого общения является сегодня главной проблемой лингвистических исследований. В этой связи коммуникативная стилистика художественного произведения, вбирая в себя достижения лингвистики текста, стилистики, текстологии, а также литературоведения и др. наук, носит интегрированный характер, т. к. рассматривает функциональные возможности языка художественного текста в комплексе его структуры, семантики и прагматики как явление социальное. При изучении языка именно художественный текст выступает одним из критериев отбора языковых единиц, вербализующих представления определенной лингвокультурной общности. Поэтому культурологический и социальный аспекты, предполагающие совокупность знаний и навыков, обеспечивающих применение языка в целях общения, свидетельствуют о коммуникативном совершенстве речи. Социальную значимость коммуникативной лингвистики хорошо определяет Г.В. Колшанский: «Лингвистика, изучающая речевую коммуникацию в обществе, становится не только наукой, имеющей свой внутренний смысл <...>, но и наукой, решающей задачи, связанные с повседневной деятельностью человека во всех сферах жизни, то есть практические задачи, нацеленные на обеспечение взаимопонимания между людьми. В этом плане коммуникативная лингвистика является одной из важнейших социальных дисциплин, которая содействует жизни общества» [7, с. 174].

Язык отражает явления окружающей действительности в соответствии с языковым сознанием автора, определяя особенности функционирования лексико-грамматических форм в различных условиях общения. Художественный текст характеризуется особой грамматикой, особыми правилами словоупотребления и синтаксиса, особой семантикой, в результате чего складывается один из «возможных миров», представленный как особая социальная данность. Интерпретация художественного текста связана с синтаксическим значением грамматических форм и конструкций, с их бесконечной вариативностью и изменчивостью, что способствует организации смысловой «ткани» произведения. Именно грамматические формы и сочетательные возможности слов демонстрируют в некоторых случаях большую выразительность и эмоциональность художест-

венного восприятия, нежели лексические средства, т. к. ситуативная прикрепленность влияет на вариативное многообразие грамматических характеристик языковых единиц. «Художественный текст, – отмечает Ю. М. Лотман, – сложно построенный смысл. – Все его элементы суть элементы смысловые» [9, с. 19], поэтому любые отклонения от существующих норм языка в художественном произведении следует рассматривать как средство актуализации смысла, носящее не случайный, а закономерный характер.

Моделирование смысловой структуры текста связано с ассоциативным потенциалом читателя, предполагающим умение интерпретировать как вербальную, так и подтекстовую информацию, устанавливать частотные авторские приемы текстовой организации, или «регулятивность текстовых микроструктур» (термин Е.В. Сидорова), выполняющих роль своеобразных смысловых «скрепов», например, синтаксический параллелизм у М. Талка, языковые аномалии у А. Платонова, контрастность ассоциативно-семантических рядов у И. Шкляревского, однородный ряд дизъюнктивных понятий у Т. Толстой и др. В процессе текстовой деятельности автор, используя особые приемы грамматической и стилистической организации текста, отступающие от языковых норм, помогает читателю ассоциативно развертывать текст, наполняя его дополнительными смысловыми приращениями. Именно в индивидуальных авторских отклонениях заложены истоки новых стилистических возможностей языковых единиц, способных при определенных условиях стать смыслоорганизующими. Еще Л.В. Щерба писал, что «авторов, вовсе не отступающих от нормы, конечно, не существует – они были бы невыносимо скучны. Когда чувство нормы воспитано у человека, тогда-то он начинает чувствовать всю прелесть обоснованных отступлений от неё» [15, с. 10]. Ю.М. Лотман отмечал: «Все новые и новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласты. Чем больше подобных истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь» [9, с. 90].

При анализе художественных произведений важным является установление функциональной зависимости разноуровневых языковых единиц, участвующих в формировании смысловой структуры текста. В этом плане функциональная грамматика, расширяя границы традиционной грамматической теории, становится по своей природе структурно-интегрирующей [11]. «То, что «забывается» в слове-понятии, – писал А. А. Потебня, – поглощается новым значением, становится стилистическим средством в художественном сравнении-параллелизме. Это качественно меняет внутреннее содержание образа художественного» [10, с. 14]. В художественном тексте любые языковые единицы становятся семантически осложненными, поэтому категория имплицитности, связанная, прежде всего, с синтагматическим уровнем членения текста, при его интерпретации представляет определенные трудности, поскольку является чисто ассоциативной. Авторские коды, которые реализуются по метафорическим либо метонимическим моделям, заставляют читателя «включать» свою культурную память, свой ассоциативный потенциал как дешифратор авторского замысла.

Ярким примером социализации грамматики может служить проза А. Платонова, «о которой с одинаковым успехом можно сказать, что она заводит русский язык в смысловой тупик или – что точнее – обнаруживает тупиковую философию в самом языке» [3], например: («Котлован») *Дванов не пожалел родину и оставил ее. Смирное поле потянулось безлюдной жатвой, с нижней земли пахло грустью ветхих трав, и оттуда начиналось безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом; Петр Федорович ловил мух на солнечном припеке и лущил их в руках со счастьем удовлетворения своей жизни, не думая от забвения о чужом всаднике; Мама, а отчего ты умираешь – оттого что буржуйка или от смерти?* Такой способ концептуализации мира, выраженный в форме языковой аномалии, – результат эстетического, «художественного» использования так называемой грамматики «абсурда», которая несет в себе большой заряд эстетической выразительности. Поэтому функциональная значимость языковых аномалий подтверждает значительный потенциал языковой системы в плане реализации ее системных закономерностей, с одной стороны, а с другой – ее творческих возможностей.

Смысл художественного текста связан с эмоционально-эстетическими представлениями, формирующими отношение автора к миру. Но как сформировать у читателя, не владеющего пресуппозицией эмотивных речевых актов, эмоциональное восприятие, которое определяется личностно-социальным опытом автора и еще в большей степени читателя? По утверждению С.В. Коростова, «эмоция представляет собой способ понимания мира, а репрезентация эмоционального состояния в художественном тексте имеет своей целью изменить отношение к миру» [8, с. 103]. Актуализация эмотивно-оценочных смысловых доминант текста, связанная с уровнем коннотативного приращения смысла (например, желательность/нежелательность того или иного события, согласие/несогласие как эмоциональная реакция на событие/поступки героев) – это составляющее эмоционального сознания читателя. Кроме того, «значение изолированного слова», – указывает А.В. Вдовиченко, – феномен полностью синтаксический. Его наличие предопределяется употреблением данного слова в описании представляемой коммуникативной ситуации. Значение отдельного слова оказывается интегрированным в конкретную коммуникативную структуру (с точки зрения языкового субъекта – в конкретную прагматическую синтагму). Иными словами, лексического значения, которое было бы свойственно изолированному, изъятому из коммуникативной ситуации слову, не существует вовсе. И поскольку главный институциональный признак слова – лексическое значение – оказывается неизбежно синтаксическим в смысле дискурсивного (прагматического) понимания синтаксиса, не является самостоятельным и слово как такое» [5, с. 113].

Наиболее продуктивный способ расширения языковых ресурсов, способ обогащения речи представляет метафора. «Человек не столько открывает сходство, – отмечает Н.Д. Арутюнова, – сколько создает его», «особенности сенсорных механизмов и их взаимодействие с психикой позволяют человеку сопоставлять несопоставимое и соизмерять несоизмеримое» [1, с. 9], на что указыва-

ет и В.И. Шаховский: «Человек переживает то, что отражает» [13, с.7]. В художественной речи метафора употребляется сознательно, получая особое задание – воздействовать на читателя. Разумеется, сила подобного воздействия находится в зависимости от того, насколько органичны и убедительны живущие в том или ином тексте данные тропы. Здесь многое зависит от вкуса автора, от степени владения родным языком, от теоретических убеждений пишущего, от эпохи, в которую создается произведение. Сравнивая обычную речь с поэтической, читатель обращает внимание на ассоциативную природу коннотативных значений языковых средств, несущих образность. С этой точки зрения, метафорическая модель выразительности любого текста как основа его интерпретации позволяет сделать восприятие более наглядным, более ярким и глубоким. Поэтому формирование ассоциативно-эмоционального поля читателя – важный результат понимания художественного произведения.

Система языка – это не только его грамматическое устройство, но и его функции. «Системные языковые связи разноуровневых единиц художественного текста отражают общий механизм корреляции функционально-семантических полей эмотивности, оценочности, интенсивности, определяемый представлениями о реальной действительности...» [8, с. 111]. В языке художественной литературы эстетическая функция завоевала себе важные и прочные позиции. Поэтому метафора и сравнение как художественные ресурсы языка, выступая в определенной системе, эстетически воздействуют на читателя, создавая возможность многомерных интерпретаций художественного текста. Однако, как указывает Р. О. Якобсон, с художественной ролью словесных тропов могут с успехом соперничать морфологические и синтаксические категории [16], синтаксические значения которых формируют семантику текста. В.А. Звегинцев назвал семантику «конституирующим стержнем языка», а Ю.Д. Апресян обозначил как семантический современный период развития лингвистики, точнее период коммуникативной лингвистики, т.к. в языке нет некоммунитивных единиц, что отмечает и В. И. Шаховский: «...любое языковое средство обладает коммуникативной предназначенностью либо реально (коммуникативная реальность), либо потенциально (коммуникативная готовность)» [14, с. 6]. Эта способность языковых единиц наглядно подтверждается социально обусловленной, целесообразной речевой формой, каковой является художественное произведение. Продемонстрируем данное положение на примере рассказа В. Токаревой «Между небом и землей».

Стилистическая конвергенция, предполагающая взаимодействие смысловой и экспрессивной «избыточности» авторских приемов смыслопорождения, выступает одним из основных условий текстовых ассоциаций. Метафорическое олицетворение, сравнение, парцелляция, контаминация в одном предложении прямого и переносного значений, полистилизм как маркер целесообразной разговорности и др. не «перегружают» семантику рассказа, а, наоборот, выполняют определенные когнитивно-прагматические функции, и прежде всего – способствуют выражению экспрессии, создавая ощущение легкой иронии, трогательности, т. е. являются стилистически мотивированными, например: *Брак*

оказался непрочным. Как только схлынула страсть, обмелела река, обнажилось дно, а на дне всякие банки-склянки, мура собачья; Это болела их любовь, откашливаясь несоответствиями, и наконец умерла; ...красота – явление временное и преходящее. Она обязательно уйдет лет через двадцать и помашет ручкой; красота миновала, как станция; ...все плохое уже позади. В прошлом; Но выражение лица и вся его сущность остались прежними, и эта сущность откровенно выглядывала из окошек больших зеленовато-бежевых глаз и т. д. Избыточность стилистических приемов у В. Токаревой функционально целесообразна и эстетически значима, т. к. напрямую связана с художественной идеей рассказа, которую можно выразить с помощью поговорки: что имеем – не храним, потерявши – плачем. Этот же смысл заложен и в названии рассказа, выступающим сильной позицией текста и совмещающим прямое и переносное значение: героиня летит в самолете – между небом и землей, такую же позицию она занимает и в жизни – неопределенную – как выражение безысходности (развелась с мужем, встречается с женатым мужчиной, а что потом?).

Категория актуальности – одна из важнейших категорий художественного текста, в котором актуализироваться могут любые языковые структуры на любом уровне языковой иерархии. Актуализация стилистических приемов в произведениях В. Токаревой, перерастающих в метатропы глубинного уровня смыслопорождения, устанавливает «функционально-семантические зависимости, структурирующие авторскую модель мира. Реорганизуя семантическое пространство и снимая в нем границы между реальным и возможным, метатропы создают основу постижения глубинной структуры реальности особым «новым» способом», – указывает Н.А. Фатеева [12, с. 19]. Стилистические средства, приобретая актуальные значения, способствуют трансформации художественного времени: происходит разрушение временного ряда, последовательности событий с целью открыть читателю внутренний мир персонажа на основе реконструкции его временного опыта. Переплетая временные значения в рамках одного контекста, Токарева создает впечатление многозначности и смысловой глубины. Причем значение грамматической формы глагола в зависимости от ситуации характеризуется и различным семантико-стилистическим потенциалом. В результате синтаксические значения глагольных форм, приобретая художественные характеристики, теряют общеязыковое значение, например: *Ей казалось, что фактор красоты должен давать в жизни дополнительные преимущества... А муж говорил, что красота – явление временное и преходящее. Она обязательно уйдет лет через двадцать и помашет ручкой. А его способность к устойчивому чувству, именуемому «верность», – навсегда. Это не девальвируется временем. Так что он – муж на вырост.* Прошедшее в значении настоящего длительного как выражение вневременности в сочетании с будущим/настоящим постоянным заставляет читателя выстраивать ряды ассоциаций, связанных с концептом *жизнь: первое замужество, разошлись, все впереди, красота миновала, забвение, все впереди.* Обращает на себя внимание рамочное построение рассказа: начало рассказа – *Жизнь представляется непомерно долгой, кажется, что всего еще будет навалом и все впереди;* конец рас-

сказа – тогда, в начале жизни, ничего не стоило порвать неокрепшие корни, выкрутить и выкинуть. *Казалось, что все еще будет и все впереди.* Разные временные формы, отсылающие к разным временным периодам жизни героини, актуализируют два смысловых признака: ожидание новых впечатлений, новой любви – более высокой, чем предыдущая, но все в прошлом. Такая стилистическая конвергенция эксплицирует характерные признаки художественной реальности.

Особым структурным элементом в рассказе В. Токаревой является авторский комментарий, выступающий своего рода аргументом определенной гипотезы, например: *в восемнадцать лет невозможно думать о потом; Голос – инструмент души, а душа – не стареет; Музыка и любовь должны быть вне слов. Во всяком случае – вне вопросов; Забвение – это еще одна, дополнительная смерть; Люди и обязательства соотносятся друг с другом, как Земля и деревья... Обязательства существуют не только между живыми и мертвыми, но между живыми и живыми. Надо быть хорошо уверенным, что, вырвав дерево, ты посадишь на его место новое, оно приживется и вырастет. А то ведь одно вырвешь, другое не посадишь – и будешь с поять над развороченной воронкой и смотреть на дело рук своих.* Художественная актуализация авторского комментария приобретает «глубинный идейно-эстетический смысл на основе соответствующих образно-эмоциональных и интеллектуальных ассоциаций у читателя» [4, с. 173]. Глагол становится экспрессивной метафорической доминантой, получающей в контексте самостоятельную характеристику. Оппозиция настоящего постоянного / будущего результата вызывает у читателя определенные ассоциации: будущее – это результат настоящего, которое человек делает сам. Художественное время В. Токаревой полностью подчиняет себе грамматическое, нелокализованное во времени. В результате наблюдается сдвиг временного значения: настоящее постоянное как выражение вневременности и внепространственности становится языковой особенностью рассказа.

Таким образом, лексико-грамматические средства в текстовых условиях приобретают различные синтаксические значения и устанавливают ассоциативную множественность смыслов, не снимая тем самым семантической неопределенности слова. Эту особенность многозначного слова и, можно добавить, грамматической формы, подчеркивал И.Р. Гальперин, указывая, что она позволяет лучше представить себе многогранность возможной информации, содержащейся в слове [6]. Более того, многозначность, или семантическая неопределенность лексико-грамматической структуры «не является помехой для интерпретации – наоборот, как существование разных голосов в полифонии такой прием в стилистике осмысливается как эффективное средство для выражения сложных чувств, отношений субъекта к действительности» [2, с. 36].

Любой текст обладает набором универсальных функционально-семантических и стилистических категорий, которые эксплицируют структуру языка. Это категории времени, пространства, персонажа, образа автора, образа читателя и др. Связь внутрилингвистического и экстралингвистического в художественной речи, особенности взаимодействия лексико-семантического и грамма-

тического уровней в организации речевой структуры определяют функционально-стилистические значения данных категорий. Кроме того, они являются и основным стилеобразующим фактором, поскольку, эксплицируясь определенным набором языковых средств, способствуют ассоциативным контаминациям, которые и порождают определенные стилистические эффекты. Выявление данных категорий в художественном тексте дает возможность, с одной стороны, установить особенности взаимодействия лексико-грамматического и стилистического уровней его организации, направленных на формирование читательских ассоциаций как условия декодирования смысла, а с другой – определить особенности авторского мировосприятия.

Литература

1. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сб. Пер. с англ, фр., нем., исп., польск. яз., вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–33.
2. Бендетович, Г.Б. Семантическая неопределенность слова как прагматическое явление / Г.Б. Бендетович // Стил. – 2007. – № 6. – Београд. – С. 35–48.
3. Бродский, И. Послесловие к «Котловзаводу» А. Платонова / И. Бродский. – http://lib.ru/BRODSKIJ/br_platonov.txt.
4. Васильева, А.Н. Художественная речь / А.Н. Васильева. – М.: Русский язык, 1983. – 255 с.
5. Вдовиченко, А.В. Интертекстуальность и дискурсивно-лингвистический подход к тексту. Иудейские и христианские тексты III века до н. э. – II века до н. э. / А.В. Вдовиченко // Языкознание: взгляд в будущее / Под общ.ред. проф. Г.И. Берестнева. – Калининград: Калининград.гос. ун-т, 2002. – С. 106–115.
6. Гальперин, И.Р. Информативность единиц языка / И.Р. Гальперин. – Москва, 1974. – 175 с.
7. Колшанский, Г.В. Коммуникативная функция и структура языка / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
8. Коростова, С.В. К вопросу об эмотивности художественного текста / С.В. Коростова // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах. –Ставрополь, 2013. –С.102–111.
9. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
10. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М.: Высшая школа, 1980. – 344 с.
11. Теория функциональной грамматики. – Л.: Наука, 1987. – 348 с.
12. Фатеева, Н.А. Поэт и проза. Книга о Пастернаке // Н.А. Фатеева. – М., 2003. – 400 с.
13. Шаховский, В.И. Эмотивный компонент значения и методы его описания: учебное пособие / В.И. Шаховский. – Волгоград, 1983. – 94 с.

14. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж, 1987. – 192 с.

15. Щерба, Л.В. Спорные вопросы русской грамматики / Л.В. Щерба // Русский язык в школе. – М., 1939. – № 1. – С. 10–21.

16. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Общ. Ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 462–482.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ