

УДК 81'42:82–32 Л. Улицкая

UDC 81'42:82–32 Л. Улицкая

**НАМЕК В ДИАЛОГИЧЕСКОМ
ДИСКУРСЕ РАССКАЗА Л.УЛИЦКОЙ
«ПИСАТЕЛЬСКАЯ ДОЧЬ»**

**ALLUSION IN DIALOGIC DISCOURSE
OF THE STORY BY L. ULITSKAYA
«DAUGHTER OF A WRITER»**

В. В. Трутко,
*доцент кафедры общего
и русского языкознания БГПУ*

V. Trutko,
*Associate Professor of the Department of
Russian and General Linguistics, BSPU*

Поступила в редакцию 31.08.17.

Received on 31.08.17.

В статье рассматриваются особенности скрытой иллокуции и ее реализации на различных уровнях художественного пространства текстов современной российской писательницы Л. Улицкой. Глубина кодирования и многослойность намека в тексте обеспечивают декодирование на различных уровнях в зависимости от дискурсивной практики участвующих в сотворчестве реципиентов. Обновление или углубление дискурсивного опыта приводит к новым открытиям и стимулирует к репогружению. Знакомство с классической литературой, знание лингвостилистических особенностей вербальных знаков, синтаксических структур и прагматического потенциала диалогового пространства – все это приводит читателя к участию в своеобразном «квесте», где нет принуждения, но есть выбор и направление выбора.

Социо- и лингвокультурный дискурс рассказов Л. Улицкой, отличающий художественный текст от многочисленных не- и антихудожественных «поделок», обладает широкой семантической и временной шкалой.

Ключевые слова: художественность текста, дискурс художественного текста, диалогический дискурс, иллокуция, намек, повтор, лингвокультурный код, репогружение.

In the article «A hint in the dialogic discourse of L. Ulitskaya's short stories», the features of hidden illocution and its realization at various levels of the art space of the texts of the contemporary Russian writer are considered. The depth of coding and the multilayered hint in the text provide decoding at various levels, depending on the discourse practice of recipients involved in the co-creation. The renewal or deepening of discursive experience leads to new discoveries and stimulates reimmersion. The acquaintance with classical literature, knowledge of the linguistic nature of verbal signs, syntactic structures and the pragmatic potential of the dialogue space – this all leads the reader to participating in a kind of a «quest» where there is no compulsion, but there is a choice and the direction of choice.

Social and linguocultural discourse of L. Ulitskaya's short stories, which distinguishes the artistic text from numerous non- and anti-artistic «counterfeits,» has a wide semantic and time scale. The author puts the reader before the choice: to read the text on a surface level or to become a co-author.

Keywords: L. Ulitskaya, text artistry, discourse of artistic text, dialogic discourse, illocution, hint, repeat, linguocultural code, reimmersion.

Решение вопросов, посвященных формированию диалогического дискурса, особенно актуально в рамках исследования различных типов и способов интеграции социокультурного пространства в художественные тексты. Безусловно, публицистический диалогический дискурс более остро и явно отражает лингвокультурный сценарий развития общества на момент создания текстов и, следовательно, является важнейшей знаковой системой, регулирующей продвижение этого сценария. Однако, в силу определенной краткости внешнего перлокутивного эффекта, незначительной степени «притяжения» каждого конкретного публицистического текста (речь идет об отсутствии мотивации к репогружению в них), их исследование не дает возможности описать ситуацию взаимопересечения и взаимовлияния нескольких важнейших инструментов дискурса; в частности, слож-

но определяется присутствие автора в «движении» мысли, автора, который в качестве базового компонента художественных текстов представляется как субъект лингвореальности, своеобразно преломленной через призму индивидуальной и неповторимой системы эмоций, чувств, реакций. Его присутствие в тексте – это и отражение представлений об иных субъектах не просто как о социальной, ценностно ориентированной аудитории (что характерно для публицистического дискурса), потенциально готовой к реагированию на заявленную в тексте лингводиалогическую цепочку «стимул-реакция», но как о совокупности субъектов, готовых принять установку автора на репогружение, на творческое переосмысление текста.

Таким образом, закономерности в отражении и структурировании собственной ментальной реальности автором произведения неизбежно обу-

словлены концептуальной системой, определяющей лингвокультурный сценарий развития общества. Однако не менее важным является его способность воплотиться в тексте представления тех, кто будет переосмысливать текст в рамках предустановленной в языке и языком же общества социокультурной концепции.

С этой позиции будет интересно рассмотреть одну из особенностей современной прозы – локализацию намека в диалоговом дискурсе сказа, то есть в жанре малой прозы.

Традиционно намек рассматривают как одну из разновидностей косвенных речевых актов, конситуативного высказывания, в основе которого – имплицитность целепредставления, завуалированность иллокутивного направления и «нетривиальность» [1, с. 465] мыслительных затрат как на его кодирование, так и на декодирование реципиентом. Однако в данном случае речь пойдет о намеке в широком смысле слова. Художественность текста – его определяющая черта – заключается как раз в иносказательности, чтобы «каждое слово было... неизбежно и чтобы как можно меньше было слов» [2, с. 513], а во вторых, в творческом характере сопровождающих кодирование и декодирование дискурса мыслительных операций, что «отсылает» нас к намеку. Таким образом, именно косвенность продвижения идеи является признаком действительно художественного произведения, намек в широком смысле слова – на уровне организации, принципа формирования текста.

В публицистических текстах такого рода иносказательность также присутствует и обуславливает их высокую эффективность. Однако в публицистическом дискурсе код обязательно должен быть прочитан, дешифрован, так как текст работает на ближнюю прагматическую перспективу. Тогда как код художественного текста нацелен равно и на дальнюю (глубинную) перспективу.

В настоящее время в сеть выкладывается огромное количество текстов, претендующих на то, чтобы занять место хотя бы на периферии художественной литературы. Не исключено, что их авторы претендуют на большее. Продолжая речь о завуалированности интенции в истинно художественном тексте, можем привести пример из некоего интернет-романа с тем, чтобы увидеть, что происходит с текстом, когда императивность оголена и лишает реципиента выбора: «Х посмотрел на Y с подозрением. Y понял, что X не поверил ни единому его слову. X с ядом в голосе колко спросил: ...? Y спокойно отвечал на его провокационный вопрос...». Не оценивая стилистические формулы, вернее, их нарушение (или разрушение), обратим внимание на настойчивость автора в отображении ситуации. Нет никаких намеков на недоверие как определяющую ноту ситуации, следовательно, читатель не может совершить свое открытие, ему не требуется

включаться в процесс интерпретации – интерпретировать нечего. Автор говорит: ничего не подумайте – я объясню! Художественность изложения приближена к нулю.

Общим местом в лингвистике и в литературоведении является утверждение о том, что все гениальные тексты не окончены. Не окончены, в первую очередь, для читателя. Ибо постоянное «обновление» дискурсивной практики с течением времени приводит читателя к мысли о репогружении, дает возможность переоценить собственные решения, сделанные при первом переосмыслении. Потенциал таких решений может быть бесконечно велик и возможен лишь в том случае, если автор гениально управляет намеками как в рамках организации всего текста, так и на уровне реализации отдельных стилистических приемов.

Особенно ярко реализуется система иносказаний в произведениях Л. Е. Улицкой – известной современной русской писательницы, лауреата многих литературных премий, автора романов, повестей, пьес и рассказов, большинство из которых переведены на многие языки мира. Намек присутствует в композиции рассказов, в столкновении стилистических маркеров, в выстраивании диалогов, в описании внешности героев, в направлении взгляда... И нет ни намека на принуждение читателя к принятию авторской позиции.

Например, в цикле «Они жили долго» в рассказе «Писательская дочь» ярко прослеживаются две линии, две странно связанные между собой судьбы. Маша, дочь известной писательницы, странная, порывистая, требовательная, независимая, и Женя Воробьева, земная, незаметная, добросовестная, с ровным характером. Маша хотела жизнь контролировать, Женя хотела в ней участвовать.

Название рассказа – первая завуалированная идея, которую предлагает автор. Первый код. Словообразовательная модель, по которой построено определение «писательская», для названия лица по профессии одного или обоих родителей, не является продуктивной: писательская, генеральская, профессорская, директорская и еще пять-шесть примеров, большая часть которых устарела и вышла из употребления, некоторые сохранились как наименования с разговорным оттенком. Тогда что это? Отсылка к прошлому – для тех, чей дискурс формировался под влиянием русской классической литературы XVIII–XIX вв.? Или намек на жалость и подозрение – для тех, кто вынес понимание этих слов из нынешнего публицистического дискурса? Но прошлое в рассказе – это Элеонора, мать Маши, покончивший с собой отец, Ахматова, Пастернак, о котором 15-летняя Воробьева спросила: «Он что, жив еще?» [3, с. 267]... Или все-таки Маша? И жалеть вроде бы надо Воробьеву, живущую своей жизнью, не горящую никакой идеей! Или все-таки Машу? Формальные показатели иллокуции

отсутствуют, однако привлечение лингвокультурной дискурсивной практики позволяет увидеть семантико-прагматическую трансформацию – имплицитное намерение, намек, предложение начинать переосмысливать текст уже здесь, с первых слов – с заглавия. А чуть позже на страницах рассказа появляется слово-противовес – неписательская. Это о Жене Воробьевой «из мира публики». И это уже, похоже, предложение увидеть за определением «писательская» не только смысл буквальный, но метафорический: из другого класса, из другого мира.

В самом тексте остановимся на наиболее ярких моментах формирования образов. Например, автор разводит девочек по разные стороны баррикад вполне отчетливо. Автор наблюдает за ними и сообщает, что Женя «обожала Пастернака», а «Маша обожала Маяковского» [3, с. 266], и за этим также стоит социокультурный код, дешифровка которого не представляет сложности для читателей, включенных (через литературу) в социокультурный дискурс XX в. Но рядом с такими прозрачными намеками появляются изящные стилистические загадки, требующие более глубокого проникновения уже в лингвокультурный дискурс. Маша, рассказывая о сестре, говорит Воробьевой, что «Саша перестала ходить в школу, курит в открытую и, когда мамы нет, надевает ее шубу из опоссума». Далее автор сообщает: «Кто был тот опоссум, Воробьева не знала» [3, с. 264]. Варианты вопроса с учетом того дискурса, который очевидно определял лингвокультурный опыт девочки, могли быть таковы: кто *такой* опоссум?, кто был *этот* опоссум?, *что это* был за зверь?.. Именно высокий стиль и одушевленное отношение к меху формирует новый намек: на высшую степень загадочности и возвышенности мира Маши для Жени. Но об этом автор говорит и прямо. Тогда может ли быть другой код, не такой прозрачный? Включение несобственно-прямой речи подсказывает, что Воробьева, существуя в ограниченном социокультурном пространстве, но используя совершенно несвойственный ей лингвокод, может быть более сложным персонажем, чем нам показывают в начале рассказа.

Так и, например, образ Элеоноры соткан не только из прямых указаний (наблюдений), но и из намеков, которые мощно высвечивают образ, вводя его в социокультурную программу реципиентов и закрепляя там в силу того, что они, расширявая намек, являются активными соавторами образа. «Они возвращались с катка – обычно Воробьева сначала провожала до подъезда Машу, а потом шла домой: Элеонора Яковлевна просила доводить Машу до дверей, потому что беспокоилась» [3, с. 264]. Ключевой акцент, вводимый последним предикатом, раздваивается на коды. Первый намек вполне прозрачен: Элеонора *не* беспокоилась за «неписательскую девочку» Женю Воробьеву. Второй,

более глубокий, для тех, кто готов использовать опыт лингвокультурного дискурса: здесь нет традиционного наполнения схемы «беспокоиться за кого-либо», и состояние из логически направленного вовне, на объект, превращается в направленное внутрь, на субъект. Беспокойство – состояние Элеоноры, и этот намек уже почти аллюзия, однако аллюзия не очевидная, а угадываемая, проистекающая из предположения о знакомстве реципиентов с определенным дискурсом. Гиперзначимость для Элеоноры только ее собственного состояния вызывает к памяти строки М. Ю. Лермонтова: «Порой влюбляется он страстно в свою нарядную печаль...», которыми характеризуется именно писатель.

Диалогические комплексы в рассказах Л. Улицкой формируют особый дискурс. Диалоги чаще всего нераспространенные, без утяжеления оборотами и определениями, иногда – «односоставные», не имеющие реплики-реакции. Это редкий тип «ограниченного» диалога, который не только служит для отражения жизни героев в коммуникативном дискурсе, но и задает ситуацию, направление повествования, формирует те рамки, в которых должно, по мнению автора, двигаться творческое домысливание или переосмысление, а, вернее, только *намекает* на них. Поэтому, хотя императивность намек в прагматической модели диалога – априори установленная базовая черта этого коммуникативно-прагматического жанра, однако в диалоговом дискурсе малой прозы Л. Улицкой она смягчена. Намек выполняет некое ненавязчивое проникновение в сознание реципиента с целью не то чтобы посоветовать, но предложить выбор, перспективу.

Но семь лет спустя вдруг позвонила:

– Воробей! Саша умерла. От цирроза печени. ... Отпевание на Преображение, ... потом поедem хоронить в Переделкино.

Маша плакала. Заплакала и Воробьева.

После трех абзацев авторского текста (описание похорон) мы вновь «слышим Машу».

Увидев Воробья, Маша кинулась к ней, обхватила руками:

– Воробей, дорогой мой Воробей, как же я тебя ждала! Ты себе не представляешь, как ты мне нужна. Я и сама не представляла...

Они брызнули друг на друга слезами [3, с. 278].

Эти две реплики являются по сути двумя частями одной. Односторонний диалог с давней подругой, которую Маша не видела семь лет, – это не только, с точки зрения психологии общения, «предъявление проблемы», это тоже намек. Намек на переломный момент: эпатажная семья Маши исчезает из реальности, где она и так задержалась, а Маша в отчаянии хватается за единственно реальную опору – земного, преданного, чуткого Воробья. Но именно сейчас преданная Женя Воробьева ей не отвечает – вербально. В ответ она плачет. Она, врач, спа-

сающая детей от лейкоза, не может помочь Маше. Она не в силах удержать прошлое. Маша же с ее трудами по троцкизму и рабочему движению – прошлое. И этот «недиалог» – намек на исход: Маша совершает самоубийство. Читатель об этом узнает в конце текста, однако он может догадаться раньше, если расшифрует лингвокод диалогов персонажа, стилистический «квест» автора.

Маша и Женя были подругами, но любимыми способами, и, прежде всего, намеками, автор разводит их как в реальности, так и во времени. И диалогический дискурс является тем художественным пространством, в котором эти намеки звучат в полную силу. Например, одним из признаков комфортного, целесообразного диалога априори считается повтор слов, выражений, синтаксических структур. В комедийном фильме герои произносят такие мини-диалоги: «А я собираюсь жениться на ...» – «В-о-от на ком ты собираешься жениться» и т. д. Персонажи этого фильма – друзья, люди одного возраста, социального статуса, имеющие абсолютно одинаковую дискурсную практику и опыт коммуникации. Это утрированная модель диалога, однако в то же время образец максимально комфортной коммуникации. Почти все диалоги Маши и Жени Воробьевой строятся с использованием повторов. Они подруги. Так может ли идти речь о намеке в их диалоговом дискурсе?

Повторы вообще часто появляются в диалогах Л. Улицкой: как в репликах одного персонажа, так и в случае, когда слово «кочует» из реплики-«стимула» одного персонажа в реплику-«реакцию» другого. Соответствует ли такое стилистическое решение вероятности эффективного осуществления намека в заявленном понимании?

– Ну, рассказывай, какие **новости**, – попросила Маша...

– Наши в Прагу вошли, – пожал плечами Воробьева. – Каких тебе **новостей**? Кто женился, кто развелся?

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобозева, И. М. Об одном способе косвенного информирования / И. М. Кобозева, Н. И. Лауфер // Изв. АН СССР, Сер. литературы и языка. – 1988. – Т. 47. – № 5. – С. 462–471.
2. Чернышевский, Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Н. Г. Чернышевский. – М.: Художественная литература, 1950. – Т. 15. – С. 513.
3. Улицкая, Л. Е. Люди нашего царя / Л. Е. Улицкая. – М.: Астрель, 2012. – 412 с.
4. Рогова, К. А. Теория текста как сфера изучения речи / К. А. Рогова // Мир Русского Слова. – 2009. – № 2. – С. 7–13.

<...>

– Женька, с каких это пор тебя стала **интересовать** политика?

– Нет, Маш, меня она как **не интересовала**, так и **не интересуем**. Меня детская гематология **интересует**. А политика эта ужасная... [3, с. 275]

<...>

– ...Надо было как-то по-умному **манипулировать**, а их венгерские события ничему не научили.

– Ты о чем, Маш? Как это **манипулировать**? – удивилась Воробьева [3, с. 276] и др.

Итак, повторы, которые связывают реплики двух персонажей, особенны. Они всегда с разными знаками в конце предложения. Этот синтаксический намек – знак непонимания. Лингвокультурные, социокультурные дискурсы двух подруг, подруг с детства, писательской дочки и неписательской девочки, настолько разные, что автор намекает, несмотря на все желание Маши найти поддержку, а Воробьевой – поддержать, что их общность невозможна, они жили и живут в разных реальностях, как и в разных дискурсах.

Таким образом, намек в текстах рассказов Л. Улицкой реализуется на различных уровнях художественного пространства текста (композиция, стилистика, образ), а также на различных уровнях глубины проникновения. Особенно ярко и глубоко скрытая иллокуция направляет диалогический дискурс рассказов. В формировании глубинной интенциональной перспективы большую роль играет широкая лингводискурсная практика автора, которая и обеспечила глубокую «преобразуемость» [4, с. 11] замечательных текстов Л. Улицкой. Для прочтения лингвокода требуется знание социо- и лингвокультурного дискурса, как современного, так и актуального в прошлом. Чем глубже это знание, тем большее количество намеков оказывается прочитанными. Это стимул к репрогрузению (повторному осмыслению текста) и признак истинной художественности текстов.

REFERENCES

1. Kobozeva, I. M. Ob odnom sposobe kosvennogo informirovaniya / I. M. Kobozeva, N. I. Laufer // Izv. AN SSSR, Ser. literatury i yazyka. – 1988. – T. 47. – № 5. – S. 462–471.
2. Chernyshevskiy, N. G. Poln. sobr. soch. : v 15 t. / N. G. Chernyshevskiy. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1950. – T. 15. – S. 513.
3. Ulitskaya, L. Ye. Lyudi nashego tsarya / L. Ye. Ulitskaya. – M.: Astrel, 2012. – 412 s.
4. Rogova, K. A. Teoriya teksta kak sfera izucheniya rechi / K. A. Rogova // Mir Russkogo Slova. – 2009. – № 2. – S. 7–13.