

Elena Imaeva

Ponimanie tekstov neâvnogo smysloobrazovaniâ

Acta Neophilologica 14/2, 13-19

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Елена Имаева

Государственный университет управления
Москва

ПОНИМАНИЕ ТЕКСТОВ НЕЯВНОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

Key words: prose, synonym, sense, homonymy, implied sense, interpretation, understanding

Ранее при исследовании художественной прозы основное внимание обращалось на синтаксические уклонения в языке. По мнению Евгения Замятина, расстановку слов, выбор синонимов нужно изучить, почувствовать и постараться передать в рассказе или повести [Замятин 1964: 112]. В настоящее время центр тяжести семантической теории перешел с синонимии, бывшей в 60–70-е годы базовой категорией семантики, на полисемию. Сменились методологическая установка, общий взгляд на феномен языкового значения (в частности, смысл, согласно идеям Романа Jakobsona, понимался как инвариант синонимических преобразований [Зализняк 2004: 20]).

В отрывке из рассказа Бориса Пастернака *Апеллесова черта* фигуральное осмысление словосочетания *косить наотмашь* опирается на уже принятые значения:

В один из сентябрьских вечеров, когда пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу [...]. Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошлась по солнцу... День оборвался [Пастернак 2000: 463].

Во всем фрагменте на прямые значения слов и словосочетания наращиваются их фигуральные осмысления, связанные с ситуацией военных действий („ведет целое войско... теней приступом на Пизу”, „косила наотмашь, без разбору”). Одно и то же слово *косить* представлено в двух значениях, один раз в прямом, второй – в переносном.

В следующем отрывке из романа *Доктор Живаго* Пастернак наращивает на общелитературные значения слов и словосочетаний дополнительные смысловые оттенки и интонации:

На свисающие ветви елей, осыпая с них иней, садились вороны. Разносились их карканье, раскатистое, как треск древесного сука. С новостроек за просекой через дорогу перебегали породистые собаки. Там зажигали огни. Спускался вечер. Вдруг все это разлетелось. Они обеднели [Пастернак 2000: 238].

Семантическая полифункциональность языка встречается и в сценической речи, которая выступает как средство воздействия на аудиторию. Во фрагменте из комедии Уильяма Шекспира *Как вам это понравится* (сцена 2) мы наблюдаем одновременную (симультанную) импликацию, в которой два содержательных яруса текста развиваются параллельно. Эти два параллельных смысловых потока предполагают полутона, намеки, приобретают множество оттенков и нюансов и переходят в едва уловимые сентенции:

Enter Orlando (with a paper)

Hang there my verse, in witness of my love,
And thou thrice-crowned queen of night,
survey
With thy chaste eye, from thy pale sphere
above,
Thy huntress' name, that my full life doth
sway.
O Rosalind, these trees shall be my books,
And in their barks my thoughts I'll character,
That every eye which in this forest looks,
Shall see thy virtue witness'd everywhere.
Run, run Orlando, carve on every tree
The fair, the chaste, and unexpressive she
[Shakespeare 1998: 72].

Входит Орlando с листком бумаги

Виси здесь, стих мой, в знак любви моей.
А ты, в тройном венце царица ночи,
На имя, что царит над жизнью всей,
Склони с небес свои святые очи.
О Розалинда! ... Будут вместо книг
Деревья: в них врезать я мысли буду,
Чтоб всякий взор здесь видел каждый миг
Твоих достоинств прославленье всюду.
Пиши, Орlando, ты хвалы скорей
Прекрасной, чистой, несказанной – ей!
[Шекспир 1977: 39].

В первой строчке Орlando обращается со словами любви и к Розалинде, и к стиху: „Hang there my verse, in witness of my love”. Мы видим два параллельно текущих смысловых потока. Подтверждением нашей мысли служит и определение „That my full life doth sway” (влиющее на всю мою жизнь), то есть стихи воздействуют на всю жизнь поэта. В первой и последней строках нет актуализации пропозиции, потому что используется повелительное наклонение *hang, run, carve*. Это становится условием возникновения смыслов.

Но самым важным словом, подтверждающим нашу гипотезу о том, что это текст о любви к стиху, является прилагательное *chaste*, которое обычно употребляется при характеристике стиля и переводится как „строгий”, „чистый” стиль. Здесь выдвигается качество неодоушвленности.

Как известно, всякая пьеса – это произведение искусства. Блеск данного монолога Орlando помогает зрителям заинтересоваться не только пьесой, но и ее архитектоникой, построением и содержанием. Дополнительные смысловые оттенки придают монологу неповторимую индивидуальность. И как бы это парадоксально не звучало, самыми успешными пьесами сегодня (мы думаем,

как и во времена Шекспира) являются совсем не те пьесы, в которых все ясно, громогласно и понятно.

Теперь рассмотрим смысл выражения „отождествление сознания человека с письменным текстом” в прозе. Фрагмент из повести Генри Джеймса *Дейзи Миллер* написан в манере „двойного повествования” или „двойного текста”:

And as regards this young lady's face he made several observations. It was not at all insipid, but it was exactly expressive, and though it was eminently delicate, Winterbourne mentally accused it – very forgivingly – of a want of finish [James 1995: 121].

Так и тут – приглядевшись к молоденькой девушке, он сделал кое-какие выводы. Это лицо никто не назвал бы незначительным, однако ему не хватало выразительности. Оно радовало глаз изяществом, тонкостью черт, но Уинтерборн отметил в нем, великодушно прощая этот недостаток, некоторую незаконченность [Джеймс 1974: 216].

В основе соотношения двух смыслов в данном тексте лежит антиномия. В трудах Вильгельма Гумбольдта вопрос антиномии или общенаучного принципа дополнительности связывался с возможностью изменения языка:

Время через возрастающее развитие идей, возвышенную мыслительную силу и более глубоко проникающую способность восприятия часто вводит в язык то, чем тот прежде и не обладал. Тогда в ту же самую оболочку вкладывается другой смысл, под тем же чеканом дается что-то отличное, в согласии с теми же законами сочетания протупает иначе расчлененный ход идей [Гумбольдт 2001: 106].

Джеймс опирается не на предметные значения слов, а на значения, рождающиеся в данном контексте „текстуализации мира” (по принципу дополнительности). Слова и словосочетания *insipid, exactly expressive, accused of a want of finish* насыщаются дополнительным смыслом. Здесь сознание отождествляется с письменным текстом. Основные, вещественные значения слов затемняются, а непредметные – оттеняются. Ключом к смыслу „текстуализация мира” является словосочетание *of a want of finish*, которое тяготеет все-таки больше к неодушевленному существительному, нежели к героине Дейзи.

Иногда в именах существительных наблюдается переход между категориями одушевленности-неодушевленности. Для языковой метонимии предпочтительнее употребление одушевленного вместо неодушевленного (автор вместо произведения, владелец вместо принадлежащей ему вещи, производитель вместо товара). Однако, встречаются случаи употребления неодушевленного как замещения одушевленного, как в нашем примере.

В отчужденной речи происходит также смена лексико-грамматического разряда существительных. В естественном языке обычно происходит переход от абстрактного к конкретному. Антропологический взгляд на мир определяет тот факт, что конкретные объекты более значимы, чем абстрактные понятия, поскольку они доступны для непосредственного восприятия. Но если актуализируется смысл, связанный с переживаниями, которые вызывает этот объект, то в тексте происходит переход от конкретного к абстрактному.

Чарльз Филлмор [Филлмор 1999: 138], говоря о грамматике неотчуждаемой принадлежности, особенно подробно останавливается на существительных, выражающих такие понятия, которые в основе своей являются отношениями. Примером таких имен-отношений в английском служит *face* ('лицо'). Если говорящий может сказать, что он видел просто лицо, более типичным будет все-таки употребить это слово, говоря о „его лице” или „твоем лице”.

Здесь внутреннее и внешнее пространства соотносятся между собой как „лицевая и изнаночная стороны” [Смирнов 2000: 120]. Аналогичное построение текста находим в романе Пастернака *Доктор Живаго* и произведениях его современников (Василиска Гнедова, Константина Олимова, Велимира Хлебникова), варьиовавших мотивы мира, появляющегося из человека. В этой связи Игорь Смирнов и приводит слова Вячеслава Иванова о том, что тождество человек – универсум воспроизводилось как две пространственные конфигурации, конгруэнтные и на всем протяжении имеющие общую границу.

Во фразе „It was exactly expressive” очевидным образом выражается положительная оценка, в то же время оценочный компонент, присутствующий в толковании этой фразы, является слабым и выражается по умолчанию. Эта фраза очевидным образом омонимична: она может значить либо похвалу лицу Дейзи, либо похвалу мастерству описания (текста). В первом случае ей синонимична фраза: „It was very expressive”. В область действия попадает в первом случае оценочный, а во втором случае акциональный компонент толкования.

Только в данных существительных, связанных с „неотчуждаемой принадлежностью”, падежные формы фигурируют в описаниях перифрастических отношений. Вокруг этих существительных мы можем строить перифразы как в форме датива, так и генитива.

В формировании неявного смысла принимают участие также и ситуативные категории. Если назывные слова выделяют объекты в опоре на эмпирические признаки, то дейктические слова используют для этой цели словесные указания, характеризуя объекты по их роли в процессе общения, либо по их отношению к наглядно-чувственной ситуации, в которой осуществляется общение. Например:

Stevens, do you know what is happening at this very moment as we sit here talking? What's happening just several yards from us? [...] Do you know why his lordship has brought these gentlemen here tonight? Do you know, Stevens, what is going on here? [Ishiguro 1989: 167].

Таким образом, ситуация в данном примере рассматривается в роли непредставительной, несамодостаточной, не могущей служить привилегированным и изолированным предметом описания. Поэтому адекватное постижение мира будет осуществлено лишь тогда, когда ситуация будет осознана как результат взаимодействия, сотрудничества противоречивых начал и элементов, которые образуют единый сложный механизм.

В современной литературе проблема творчества, написания романа, становится главной. Следующий фрагмент представляет собой описание и одновременно инструкцию по написанию и пониманию текста:

Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду. На пристанционном? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть околостанционным. Ну, назови его околостанционным, разве в этом дело. Хорошо, тогда я так и начну: там, на околостанционном пруду. Минутку, а станция, сама станция, пожалуйста, если не трудно, опиши станцию, какая была станция, какая платформа: деревянная или бетонированная, какие дома стояли рядом, вероятно ты запомнил их цвет, или, возможно, ты знаешь людей, которые жили в тех домах на той станции? Да, я знаю, вернее, знал некоторых людей, которые жили на станции, и могу кое-что рассказать о них, но не теперь, потом, когда-нибудь, а сейчас я опишу станцию [Соколов 1976: 8].

Данный текст трудно поддается жанровому определению и демонстрирует, насколько условной становится в современной прозе граница между повествовательным и драматическим текстом. В современной литературе авторы стремятся устранить внешние препятствия на пути течения диалога (например, ремарки „он сказал”, „она сказала” в романе).

Тем не менее, автор может намеренно прибегать к избыточности. В следующем диалоге из рассказа *Любовь и забвение* Самуэля Беккета повторы („she said”, „said Ruby”, „said Mrs Tough”) не передают новой мысли, речь становится безразличной к собеседнику:

“What time is he coming?” – she said.

“He said about three”, – said Ruby.

“With car?” – said Mrs Tough.

“He hoped with car”, – answered Ruby [Beckett 1973: 85].

– В котором часу он должен прийти? – спросила мамаша О’Крутых.

– Он сказал, что около трех, – ответила Руби.

– Он приедет на машине? – спросила мамаша О’Крутых.

– Он сказал, что надеется, что на машине, – ответила Руби [Беккет 1999: 145].

В тексте рефлексия читателя может пробуждать не только слово само по себе или синтаксическое построение фразы, но и отношение стилистически окрашенных слов к их синонимам в нейтральном стиле, т.е. функциональные стили языка.

В другом отрывке из рассказа *Изгнанник* Беккета описывается не только объект (ожидание ленча), но и сопоставимая с ним, параллельная ему, конфигурация связей, связанная с текстом. Любой предмет и любой процесс (природный и связанный с человеческой деятельностью) используются для описания творчества. По этому поводу Михаил Бахтин говорит о новой несубстанциональной форме авторства (чистое отношение), предполагающей не снижение, но повышение авторской активности [Бахтин 1997: 306].

Now the great thing was to avoid being accosted. To be stopped at this stage and have conversational nuisance committed all over him would be a disaster. His whole being was straining forward towards the joy in store. If he were accosted now he might just as well fling his lunch into the gutter and walk straight back home. Sometimes his hunger, more of mind, I need scarcely say, than of body, for this meal amounted to such a frenzy that he would not have hesitated to strike any man rash enough to buttonhole and baulk him, he would have shouldered him out of his path without ceremony. Woe betide the meddler who crossed him when his mind was really set on this meal [Beckett 1999: 11].

Самое главное теперь – избежать приставаний. Ежели его остановят на этой стадии и он допустит словесное надругательство над собой, это будет сущая катастрофа. Всем существом он рвался навстречу уготованной ему радости. И если бы к нему сейчас пристали, он мог бы с равным успехом вышвырнуть свой ленч в канаву и напрямик отправляться домой. Временами его вожделение, его жажда этой пищи – нет нужды говорить, более духовного, нежели телесного свойства – доходила до такого неистовства, что он, не колеблясь, ударил бы любого, кто неосмотрительно преградил бы ему путь, приставая с докучными расспросами, он скинул бы его с дороги безо всяких церемоний. Горе несчастному, который разозлит его, встав на его пути, когда дух его поистине устремлен к своему ленчу [Беккет 1989: 219].

Во фрагменте можно проследить основные характерные черты высокого поэтического стиля. Приподнятый тон создается эпитетом „his hunger more of mind, than of body”. Текст характеризуется обилием отвлеченных существительных: „great thing”, „a disaster”, „the joy”, „frenzy”. Эта лексика является возвышенной в силу возвышенности называемых понятий и общей приподнятости темы. Конкретное слово „hunger” использовано метонимически и тоже становится обобщением. Отрывок заканчивается апострофой, приподнятым обращением: „Woe betide the meddler”.

Автор в данном отрывке сталкивает разностильные элементы: наряду с торжественно-возвышенной лексикой он употребляет слова фамильярного разговорного стиля, приближающегося к просторечию: „he might fling his lunch into the gutter”, „he would have shouldered him out of his path”. Соединение высокого поэтического и фамильярного стиля создает эффект кривой, где высокое еще выше, а низкое еще ниже.

Таким образом, характерной отличительной особенностью языка художественной литературы является допустимость включения в текст элементов и фрагментов функциональных стилей. Нехудожественный стиль, отраженный в художественном тексте, как и „нехудожественные языковые единицы”, выполняет не свои, а художественные функции.

Библиография

- Бахтин М. (1997). *Проблема текста*. В: М. Бахтин. *Собрание сочинений*. Т. 5. Москва, Русские словари, Языки славянских культур, с. 306–329.
- Беккет С. (1999). *Больше лает, чем кусает*. Пер. с англ. А. Панасьева. Киев, Ника-Центр.

- Беккет С. (1989). *Изгнанник*. Пер. с англ. М. Кореневой. Москва, Известия.
- Гумбольдт В. (2001). *Внутренняя форма языка*. В: В. Гумбольдт. *Избранные труды по языкознанию*. Москва, Академия, с. 106–119.
- Джеймс Г. (1974). *Повести и рассказы*. Предисл. и пер. А. Елистратовой. Москва, Художественная литература.
- Зализняк А. (2004). *Феномен многозначности и способы его описания*. Вопросы языкознания 2, с. 20–45.
- Замятин Е. (1964). *О языке*. Новый журнал 77, с. 112–123.
- Пастернак Б. (2000). *Доктор Живаго. Повести. Статьи и очерки*. Сост. Е. Пастернак и Е. Пастернак. Москва, Слово.
- Смирнов И. (2000). *Мегаистория: к исторической типологии культуры*. Москва, Аграф.
- Соколов С. (1976). *Школа для дураков*. Анн Арбор, Argus.
- Филлмор Ч. (1999). *Дело о надежде*. В: В. Розенцвейг, В. Звегинцев, Б. Городецкий (ред.). *Зарубежная лингвистика*. Т. 3. Москва, Прогресс, с. 138–152.
- Шекспир В. (1977). *Как вам это понравится*. В: В. Левик, *Избранные переводы*. Т. 2. Москва, Художественная литература, с. 32–44.
- Beckett S. (1973). *Love and Lethe. More Pricks than Kicks*. New York, Grove Press, p. 85–101.
- Beckett S. (1999). *More Pricks than Kicks*. New York, Whitston, p. 10–27.
- James H. (1995). *Daisy Miller*. London, Wordsworth Classics.
- Ishiguro K. (1989). *The Remains of the Day*. London, Faber and Faber.
- Shakespeare W. (1998). *As You Like It*. London, Collins Edition.

Summary

Comprehension of Texts of Implied Sense

Studies into fiction and its linguistic specifics are frequently done from the perspective of comprehension. In this study comprehension means finding and construing senses. Therefore the entire text is the area for building up senses. The sense of the text is explained as a configuration of ties and relationships among various elements in a situation emerging as a result of some activity or communication at the moment when that situation is being created or recreated by a person who adequately understands the text.

In the article the figurative sense of the prose by Boris Pasternak and the semantic diversity of the language in the prose by Henry James and the comedy by William Shakespeare are shown. In prose semantic vagueness and polysemantic ambiguity are connected. The process of understanding the texts of implied sense is described.

A complementary principle in the system of language tunes down and brings together the multicoloured canvas of the text. The naturalistic meticulousness is contrasted to the overall whole. Determination arouses the reader's curiosity and encourages him to look for the inexplicitly expressed sense of the text.

Today, given the available findings of extensive scholarly research, it is imperative to probe into the issues surrounding sense from new offbeat angles and vantage points.