

© 2011 г. И.В. Котельникова

УДК 81

ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕДОПРЕДЕЛЕННОСТЬ СВЯЗУЮЩИХ СРЕДСТВ В НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ

Несобственно-прямая речь представляет в современной лингвистике определенную проблему с точки зрения своей способности концептуально совмещать в себе дейктические и модальные характеристики двух моделей дискурса – повествователя и персонажа [1; 2; 3]. Установив определенный набор лингвистических критериев для идентификации стиля, исследователи стали интересоваться проблемой предложения, которое прямо не манифестирует идентифицированные характеристики, но, тем не менее, интерпретируется как выражение точки зрения персонажа [4].

В частности, данная проблема решается и С. Эрлих, которая, исследовав роль связующих средств в процессе выражения точки зрения персонажа, приходит к заключению, что поскольку данные средства моделируют связность дискурса, на уровне предложения они выполняют прагматическую функцию средств, «поддерживающих» интерпретацию точки зрения [5]. В теории С. Эрлих связующие средства рассматриваются как маркеры, которые обеспечивают непрерывное выражение точки зрения в художественном повествовании.

Исследованные С. Эрлих семантические коннекторы можно рассматривать как набор единиц, фокусирующих внимание читателя на том, предложение, в котором они употребляются, связано с выражением точки зрения повествователя или персонажа. Ср.: (1) *“He was thinking of himself and the impression he was making, as she could tell by the sound of his voice, and his emphasis and his uneasiness. Success would be good for him. **At any rate they were off again.** Now she need not listen (W. Woolf. To the Lighthouse);* (2) *“He thought, women are always like that; the vagueness of their minds is hopeless; it was a thing he had never been able to understand but so it was. It had been so with her – his wife. They could*

not keep anything clearly fixed in their minds. But he had been wrong to be angry with her; moreover, did he not rather like this vagueness in women? It was part of their extraordinary charm (W. Woolf. To the Lighthouse).

В отрывке (1) первое и второе предложения могут рассматриваться как выражение точки зрения персонажа-женщины. Использование прошедшего продолженного времени *he was thinking* и *he was making* конструирует событие как увиденное глазами данного персонажа. Подобному пониманию функциональной нагрузки предложений способствует также использование модального глагола *could* и особенно будущего в прошедшем *would*. В процессе восприятия третьего предложения выражение *at any rate* связывает данное предложение с двумя предшествующими, и читатель продолжает интерпретировать его с позиций уже обозначенной ранее перспективы персонажа.

В примере (2) начальный сегмент *He thought* указывает на то, что далее будут излагаться мысли персонажа. Последующие предложения актуализуют тему размышлений женщины-персонажа, поэтому они и интерпретируются читателем как выражение точки зрения данного персонажа. Однако предложение *But he had been wrong to be angry with her* потенциально «переключает» данную перспективу. В связи с этим оно может рассматриваться как выражение точки зрения повествователя. В данном случае мы потенциально сталкиваемся с двумя возможными интерпретациями: или повествователь выражает свои суждения по поводу персонажа и говорит читателю, что этот персонаж был неправ, или сам персонаж изменил свою точку зрения о себе.

В примерах, приведенных выше, выделенные предложения интегрируются в предшествующий ход художественного дискурса посредством семантических коннекторов *at any rate, but*. Представляется, что поскольку предшествующий дискурс идентифицируется как несобственно-прямая речь, предложения, содержащие семантические коннекторы, получают в тексте ту же самую интерпретацию, т.е. в терминах выражения точки зрения персонажа. Коннекторы облегчают подобную интерпретацию.

На уровне художественного повествования – как и в случае прямой речи персонажа – союз *and* способен «сцеплять» не только предшествующий и последующий сегмент дискурса, но и разные когнитивные состояния персонажа, которые актуализуются в момент повествования. Ср.: (3) “*She stood watching as he sat bent forward in his stupefaction. The fine cloth of his uniform*

showed the moulding of his back. And something tortured her as she saw him, till she could hardly bear it... (D.H. Lawrence. *The Mortal Coil*). В приведенном примере на уровне художественного повествования союз *and* в начальной позиции высказывания манифестирует смену перцептивной активности персонажа на ментальную активность.

Ср. еще один пример: (4) “*He bent down and kissed her. And still her clear, rather frightening eyes seemed to be searching for him inside himself* (D.H. Lawrence. *The Mortal Coil*). В данном повествовании союз *and* сначала фиксирует переход физической деятельности персонажа – к интерактивной, затем переход от интерактивной деятельности – к ментальной. Описание действия в первом предложении отрывка (4) может быть логически дополнено только повествователем. Второе предложение может быть интерпретировано как восприятие персонажа-женщины персонажем-мужчиной. В художественном дискурсе обнаруживается текстуальное свидетельство для подобной интерпретации: сочетание с оценочным значением *rather frightening*, глагол, выражающий неопределенность *seemed* и возвратное местоимение *himself*. Таким образом, в данном отрывке на примере союза *and* мы сталкиваемся не только с выражением связывания различных состояний персонажа, но также со «сцеплением» точек зрения на моделируемые в тексте события, присущих как повествователю, так и различным персонажам.

В следующих примерах повествуется о борьбе Пола (*he*) и Мириам (*she*), персонажей романа Д. Лоуэренса «Сыновья и любовники»: (5) “(a) ‘*You make me so spiritual!*’ he lamented. ‘*And I don’t want to be spiritual.*’ (b) *She took her finger from her mouth with a little pop, and looked up at him almost challenging.* (c) *But still her soul was naked in her great dark eyes, and there was the same yearning appeal upon her.* (d) *If he could have kissed her in abstract purity he would have done so.* (e) *But he could not kissed her thus – and she seemed to leave no other way.* (f) *And she yearned to him*” (D.H. Lawrence. *Sons and Lovers*).

После прямой речи Пола читатель склонен интерпретировать предложение (b) как отражение восприятия Мириам Полом. Подобная стратегия читательской интерпретации подкрепляется, в частности, употреблением лексики с оценочным значением *almost challenging*. Предложение (c) интерпретируется как продолжение выражения точки зрения Пола: оно содержит маркеры, указывающие на продолжение действия, *still* и *but*. В данном предложении

также задействуется прилагательное *same*, которое отражает сравнение данного субъективного опыта восприятия объекта с другим опытом, имевшим место в прошлом, и оказывается, следовательно, понятным только самому персонажу, т.е. Полу.

Предложения (d) и (e) манифестируют возможность в нарративном мире и гипотетически выражают чувство стеснения, мешающее персонажам поцеловаться. Логически данные предложения отражают мысли Пола. Приступив к восприятию предложения (f), читатель переключается с выражения мыслей Пола на альтернативную интерпретацию эмоционального состояния Мириам. В то время как Пол полагает, что Мириам отличается духовностью и таким образом блокирует его желание к физической близости, в данном сегменте текста Мириам одновременно раскрывается как жаждущая Пола (*yearning for him*). Данное предложение прерывает установившуюся в предшествующем ходе дискурса точку зрения. Оно констатирует, что Пол не осознает желания Мириам и предстает контрастом тому, что он думает. Данный комментарий, таким образом, предстает чем-то внешним по отношению к сознанию Пола и, должно быть, принадлежит другому персонажу или самому повествователю.

Использование связующего средства представляет предложение (f) как новую точку зрения, которая является своеобразной реакцией на размышления Пола. Пример (5) выявляет две точки зрения, которые «слепливаются» связующим средством как две реплики в живом диалогическом общении. При этом сцепляемые точки зрения несовместимы друг с другом. Присутствие связующего средства сигнализирует об их соотносительности и авторской интенции представить их как две стороны одного процесса – два ракурса фокусирования на одной и той же проблеме. В рамках несобственно-прямой речи связующие средства актуализуют авторскую технику моделирования множественного сознания, позволяют представить границы «Я» персонажа, подвергнутого деконструкции, материализуют метафизический поиск персонажей в авторском повествовании.

Частотность употребления связующих средств в несобственно-прямой речи позволяет автору моделировать текстуальный мир таким образом, чтобы отразить опыт персонажей, их переживание текущей ситуацией совмещенным способом. В результате, читатель оказывается не в состоянии в дифференцированном виде воспринять сознание каждого из персонажей. Текст

оказывается бесконечным диалогом сознаний персонажей и автора. Связующие средства в современном художественном дискурсе можно рассматривать в качестве индикаторов несобственно-прямой речи, поскольку они в определенной степени манифестируют «голос» персонажа. Отношения, которые они устанавливают в рамках текста, отражают соотношение точек зрения повествователя и персонажей. С другой стороны, связующие средства отражают технику «рассеянного сознания» автора, столь распространенную в современном художественном дискурсе, позволяют выявить, насколько границы «Я» подвержены деконструкции, и как данный метафизический поиск отражается в языке повествования и в языке несобственно-прямой речи.

На уровне художественного текста, согласно нашим наблюдениям, в функции связующего средства может выступать не только дискурсивные маркеры, семантические коннекторы, которые особым образом конструируют линейность высказывания, но и местоименный союз *what*, посредством которого моделируются разные отношения с последующим антецедентом, происходит связывание данной и новой информации. Ср.: (6) “*She suffered from a mild fear of animals...*” (*Faulks S. Human Traces*). Данное предложение можно трансформировать следующим образом: (7) “*What she suffered from was a mild fear of animals.*” Оба предложения передают ту же самую объективную информацию. Различаются они фокусом и пресуппозицией: только пример (7) в пресуппозиционном отношении моделируется на пропозиции, выраженной в следующем предложении: (8) “*She suffered from something.*”

В частности, мы обнаружили пример, в котором местоименный союз *what* связывает сегменты высказывания, каждый из которых выражает рему, т.е. содержит новую информацию. Ср.: (9) “*Thirty-four wasn't old, wasn't any age at all. She remembered her mother at thirty-four – she had looked like a puckered-up old yellow apple, sour, she had always looked sour, she had always looked like she wasn't satisfied with anything... All those children were **what did her mother in***” (*O'Connor F. A Stroke of Good Fortune*). В данном примере сегмент высказывания, употребленный до глагола-связки (в тексте – подчеркнут) и сегмент, употребленный после глагола-связки (в тексте – выделен жирным) репрезентируют новую информацию. Фактически, в предыдущем ходе художественного дискурса – до данного момента повествования – не обнаруживается референтных указаний на мать персонажа, ее образ жизни и

количество детей, которое у нее было. Хотя в последующем ходе художественного дискурса этому уделяется значительное внимание. Пример (9) демонстрирует внутренний монолог персонажа. Автор моделирует этот монолог таким образом, что читатель как будто подслушивает мысли персонажа. В данном отношении синтаксическая конструкция, вводимая союзом *what*, предоставляет читателю новую информацию.

Однако для читателя остается неясным тот факт, является ли данная информация новой для самого персонажа. В этом отношении, как представляется, уместным будет процитировать П. Верта: мир персонажа может строиться в художественном дискурсе таким образом, что актуализированная информация является известной персонажу, но новой – для читателя [6, С. 216]. Анализируемый пример, думается, является яркой иллюстрацией данного теоретического положения. Информация о матери персонажа предстает новой для читателя, но данной, известной для персонажа. Другими словами, сегменты высказывания, связываемые в единую линейную последовательность союзом *what*, одновременно реализуют в художественном тексте и новую, и данную информацию в зависимости от того, кто является дейктической точкой отсчета – читатель или персонаж.

Сегменты художественного высказывания, связываемые в единую линейную последовательность союзом *what*, реализуют в тексте как новую, так и данную информацию. Нами выявлены следующие типы информации, отражающие тема-рематическую связность высказывания: тема-рема; тема-тема; рема-рема. В случае инверсии анализируемой конструкции союз *what* вводит новую информацию, сегмент высказывания, находящийся до глагола-связки, – данную информацию. Тема-рематическое согласование высказывания, сегменты которого связываются местоименным союзом *what*, является значимыми для адекватной читательской интерпретации всего художественного текста.

Согласно нашим наблюдениям, в современном художественном дискурсе особой частотностью отличаются синтаксические конструкции, включающие в свой состав два и более компонента с синонимичным значением. Данные компоненты, не являющиеся идентичными с точки зрения их интерпретации, образуют семантический повтор, выступающий средством связности высказывания. Ср.: (10) “*He made a complete mental retreat; went far away*” (*Wax. W. Ten*

Beach Road); (11) “*I feel I stand accused, also, by your actions, of having loved you at all, as though my love for you was an act of brutal forcing, as though I were a heartless ravisher out of some trumpery Romance, from whom you had to flee, despoiled and ruined*” (*Auster P. Man in the Dark*); (12) “*In the beginning it was a tension, an element of strain that grew and crept like a thin worm through the harmony of their embrace*” (*Wax. W. Leave it to the Cleavage*).

Исследователи отмечают, что эмфатический эффект повтора моделируется не на основе пропозиции высказывания, а связан с прагматическим значением данного высказывания. Повтор детализирует не пропозициональное, а прагматическое значение высказывания. Например, в (13) семантический повтор моделирует интенсивность испытываемой персонажем эмоции: интенсивное проявление относится именно к словоформе *flattened*, которая выражает более сильную степень депрессии, чем словоформа *depressed*: (13) “*He felt depressed, flattened...*” (*Sparks N. Dear John*).

Ср. с примером (10), на основе которого нельзя сказать, что вторая часть повтора (*went far away*) выражает более сильную степень «ментального ухода», чем это передается первым сегментом семантического повтора. В данном случае, как представляется, повтор создает динамичность повествования, акцент на яркости излагаемых событий, который извлекается именно из сочетания данным компонентом, конструирующих семантический повтор. Другими словами, подобный повтор способствует моделированию аффективной коммуникации в рамках художественного текста.

Тот факт, что приведенные выше примеры относятся к прагматической сфере отражения аффективной коммуникации, дает нам возможность предложить, что авторы используют семантический повтор в риторических целях. Они способствуют созданию у читателя впечатления интенсивности проявляемого признака, делают акцент на динамичности его реализации персонажем. Анализируемые примеры, отражающие процесс связывания высказывания в единую линейную последовательность посредством семантического повтора задействуют:

- описательные акты художественной коммуникации, с помощью которых авторы выражают собственные мысли относительно некоторого положения дел;
- атрибутивные акты художественной коммуникации, с помощью которых авторы выражают мысли персонажа относительно некоторого положения дел.

В случае описательных и атрибутивных речевых актов прагматическая роль семантических повторов заключается не в чистом дублировании мыслей повествователя или персонажа, а в том, чтобы обеспечить читателю основание для определенной интерпретации. В процессе актуализации дескриптивного использования языка данная интерпретация призвана вызвать у читателя чувство обоюдности между повествователем и читателем, подчеркнуть настроенность повествователя на диалог с читателем. В случае несобственно-прямой речи или актуализации атрибутивного использования языка читательская интерпретация призвана вызвать чувство обоюдности между персонажем и читателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Омелькина О.В.* Несобственно-прямая речь как лингвопрагматическая категория: на материале немецкоязычной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.
2. *Сысоева В.В.* Нарративный потенциал несобственно-прямой речи в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2004.
3. *Шарапова Ю.В.* Несобственно-прямая речь в функционально-коммуникативном и структурно-семантическом аспектах: На материале английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.
4. *Труфанова И.В.* Прагматика несобственно-прямой речи: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Нижний Новгород, 2001.
5. *Ehrlich S.* Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style. L.: Routledge, 1990.
6. *Werth P.* Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse. Harlow, 1999.