

БИБЛИОТЕКА  
ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

---

**М.С. ЧАКОВСКАЯ**

**ТЕКСТ  
КАК  
СООБЩЕНИЕ  
И  
ВОЗДЕЙСТВИЕ**

**(на материале английского языка)**

*Допущено Министерством просвещения СССР  
в качестве учебного пособия для студентов  
педагогических институтов по специальности  
№ 2103 «Иностранные языки»*



**МОСКВА  
„ВЫСШАЯ ШКОЛА“  
1986**

1054264

ББК 81.2 Нем-923

Ч 16

Рецензенты:

кафедра иностранных языков гуманитарных факультетов Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина (зав. кафедрой канд. филол. наук доц. С. В. Русанова)

д-р филол. наук, проф. Ф. М. Березин (Институт научной информации по общественным наукам АН СССР);

**Чаковская М. С.**

Ч 16 Текст как сообщение и воздействие (на материале английского языка): Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1986. — 128 с. (Б-ка преподавателя.)

Пособие рассматривает текст как воплощение двух основных функций языка — сообщение и воздействие. Цель пособия научить определять особенности различных видов текстов, если рассматривать их с точки зрения взаимоотношений информативной и эстетической функций языка.

4602010000—314  
Ч 001(01)—86 34—86

ББК 81.2 Нем-923  
4И(Нем)

Учебное издание

**Мария Сергеевна Чаковская**

**ТЕКСТ  
КАК СООБЩЕНИЕ И ВОЗДЕЙСТВИЕ**  
(на материале английского языка)

Заведующий редакцией *Д. Л. Кортунов*. Редактор *В. М. Завьялова*. Младшие редакторы *Н. А. Казак*, *Н. И. Сидорова*. Художник *Э. Е. Дмитренко*. Художественный редактор *С. Г. Абелин*. Технический редактор *Т. Н. Полунина*. Старший корректор *Т. И. Яковлева*.

ИБ № 5992

Изд. № Н-401. Сдано в набор 19.12.85. Подп. в печать 16.05.86. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. кн.-журн. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 6,72 усл. печ. л. 6,83 усл. кр.-отт. 7,50 уч. изд. л. Тираж 6000 экз. Зак. № 1556. Цена 25 коп. Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 7 «Искра революции» «Союзполиграфпрома» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 121019, пер. Аксакова, 13.

© Издательство «Высшая школа», 1986

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	4
Введение . . . . .	5

## Часть I

### Противопоставление функции сообщения и функции воздействия в типологически «несомненных случаях»

#### Глава I

Лингвостилистический анализ текстов, сопоставляемых по признаку «одинаковости» содержания

§ 1. Общие замечания . . . . .	17
§ 2. Контрастно-сопоставительный анализ текста-сообщения и текста-воздействия . . . . .	19
§ 3. Лексико-синтагматическое и ритмическое выражение стилиевой принадлежности текста (из энциклопедии и художественного произведения) . . . . .	24

#### Глава II

Лингвопоэтический анализ текста как основа для выделения стиля художественной литературы

§ 1. Лингвопоэтический анализ текста произведений У. Фолкнера . . . . .	33
§ 2. Ритмический анализ текста У. Фолкнера . . . . .	38
§ 3. Значение ритмического анализа для общей лингвопоэтической характеристики текста . . . . .	42

## Часть II

### Взаимопроникновение функции сообщения и функции воздействия в стиле научной и художественной литературы

#### Глава I

Высшие формы научного изложения и место, занимаемое в них элементами воздействия

§ 1. Общие замечания . . . . .	50
§ 2. Диалектическое единство двух функций языка в текстах научного стиля . . . . .	52
§ 3. Конденсация интеллективного сообщения и его отличие от произведения художественной литературы . . . . .	67
§ 4. Об индивидуальном стиле филологов . . . . .	71

#### Глава II

Основы транспозиции фактологического материала в стиле художественной литературы

§ 1. Общие замечания . . . . .	84
§ 2. Использование приема смешения стилей для создания комического эффекта . . . . .	85
§ 3. Разностильные смешения, выходящие за рамки функции комического . . . . .	97
§ 4. Взаимопроникновение двух основных функций языка в текстах авторских ремарок . . . . .	109

Заключение . . . . .	119
----------------------	-----

Примечания . . . . .	121
----------------------	-----

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее пособие предназначено для студентов и преподавателей университетов и факультетов иностранных языков педагогических вузов. В пособии предлагается новый подход к изучению текста, а именно, с точки зрения воплощения в нем двух основных функций языка — функции сообщения и функции воздействия, наиболее полно реализующихся в научном и художественном стилях речи.

Трудности обучения языкам (не только иностранным, но и родному) не в последнюю очередь обуславливаются тем, что различие между основными вариантами речи до сих пор достаточно твердо не установлено и, соответственно, не сделано доступным для изучающих те или иные языки.

В мировой лингвистической литературе сказанное считается фактом, не нуждающимся в доказательствах: точная ориентация на учащегося, скрупулезный выбор именно той формы (или разновидности) языка, которая ему в первую очередь нужна для данных целей общения. Однако то, как конкретно отличать разные формы речи друг от друга, как реально обеспечивать всеми признанное и необходимое условие успешного развития речевой способности, большей частью остается в достаточной степени невыясненным.

Поэтому цель пособия — научить выявлять особенности разных видов текстов, рассматривая их с точки зрения соположения информативной и эстетической функций языка. Подобный навык будет способствовать интенсификации и большей результативности процесса обучения.

Книга состоит из двух частей. Первая часть посвящена сопоставительному анализу текстов противоположной функциональной направленности — текста из энциклопедии или справочника и текста художественного, совпадающего с первым по предмету описания. Во второй части описываются те случаи, когда научный и художественный стили соплагаются в пределах одного текста. На материале работ крупных английских ученых показаны особенности взаимопроникновения стилей сообщения и воздействия на высших уровнях научного изложения, а также предпринята попытка выявить специфику произведений словесно-художественного творчества в плане перенесения в этого рода произведения интеллективной информации.

На примерах произведений классиков английской и американской литературы (Л. Стерн, Ч. Диккенс, Б. Шоу, О. Уайльд и др.) показано стилистическое и функциональное преобразование информативного текста в составе художественного целого, где смешение стилей является средством осуществления замысла писателя.

Исследование, которое легло в основу настоящего пособия, проводилось автором в течение ряда лет под руководством профессора Московского государственного университета О.С. Ахмановой, чья постоянная помощь сыграла решающую роль в написании книги.

Автор глубоко признателен доктору филологических наук профессору Ф. И. Березину и коллективу кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов МГПИ им. В. И. Ленина за ценные замечания, высказанные при рецензировании работы.

Автор благодарна своим коллегам по кафедре английского языка МГУ им. М.В. Ломоносова, а также коллегам Днепропетровского государственного университета за добрые советы при работе над рукописью.

*Автор*

## ВВЕДЕНИЕ

Каждый развитый литературный язык характеризуется многообразием стилей, причем особенно это относится к таким широко распространенным и богатым литературным языкам, как английский, который регулярно функционирует в виде различных речевых вариантов или «регистров». Существует большое количество работ, имеющих целью не только дать полную классификацию различных стилей, но и связать понятия «стилей», «сфер употребления» и «функций языка», установить между ними определенное соответствие [1].

Среди работ, тесно связывающих понятия функций и сфер употребления или стилей языка, особый интерес для нас представляют работы К. Бюлера, Я. Мукаржовского, Р. Якобсона и В.В. Виноградова [2].

Как известно, психолог Карл Бюлер впервые попытался установить различие функций языка в речевом общении на основе выделения в процессе языкового общения трех сторон речевого акта, а именно: стороны говорящего, стороны слушающего и стороны сообщаемого или передаваемого. Исходя из этого, Бюлер выделяет три основные функции или три стороны, присутствующие в любом речевом акте — «представление» (*Darstellung*), «выражение» (*Ausdruck*) и «обращение» (*Appell*). Функция «представления» или направленности на предмет наиболее ярко проявляется в тех случаях, когда язык используется для сообщения определенной информации. Функция выражения отражает сторону или аспект говорящего и преобладает в разного рода спонтанных восклицаниях, отражающих чувства говорящего. Функция обращения, соотносящаяся со стороной слушающего, преобладает в командах, просьбах и других словесных попытках воздействия на слушателя.

Тройственное деление Бюлера дает слишком общую и недетализированную картину реальной ситуации общения

при помощи языка. Поэтому в дальнейшем были сделаны попытки ввести целый ряд дополнительных понятий для того, чтобы полнее и детальнее выделить и описать составляющие стороны речевого акта.

Ян Мукаржовский, разбирая схему Бюлера, сосредоточивает свое внимание на еще одном компоненте речевого акта — на знаке. С ним он соотносит четвертую функцию — «поэтическую» или «эстетическую», заключающуюся в способности знака сосредоточивать внимание на самом себе, а не на сообщаемом. По мнению Мукаржовского, эстетическая или поэтическая функция противопоставлена трем «практическим» функциям, выделяемым К. Бюлером. Иначе говоря, главная черта поэтической речи, в широком смысле этого слова, отличающая ее от практического использования языка, определяется им как направленность не на означаемое, а на сам знак. Сходные положения — «поэтический язык — это язык с установкой на выражение», — высказывались представителями так называемого «русского формализма» [3].

Следующей попыткой развить упомянутую выше схему Бюлера была классификация Р.Якобсона. Он показывает, что для того, чтобы могло осуществиться речевое общение, помимо названных четырех сторон должны еще быть введены понятия к о д а, т.е. той семиологической системы, посредством которой речевое общение осуществляется, и понятия к о н т а к т а, установление которого между говорящим и слушающим является обязательным элементом речевого общения.

Для каждого из шести элементов Якобсон выделяет соответствующую функцию: функция у к а з а н и я н а р е ф е р е н т а (referential function) — это часть речевого общения, которая направлена на контекст речи в широком смысле. Это та функция, которая прежде называлась «денотативной», «когнитивной», «интеллективной», «функцией направленности на референта» — функция с о о б щ е н и я в собственном смысле этого слова. В научных произведениях эта функция выступает (или должна выступать) наиболее прямо и непосредственно. «Экспрессивная» (или «эмотивная») функция (emotive function) имеет целью непосредственное выражение отношения говорящего к высказываемому. Функцию о б р а щ е н и я, воззвания к слушающему предлагается называть «конативной» (conative function). Функцию у с т а н о в л е н и я к о н т а к т а — «фатической» (phatic function).

Та часть сообщения, в которой говорящий обращается

к особенностям языкового выражения («Что значит это слово?», иначе говоря, это не слово, а «монема» и т.п.), осуществляет «метаязыковую функцию». Но основную трудность представляет функция поэтическая (poetic function). Ее очень трудно определить. Однако ее не перестают выделять под разными названиями: «эстетическая», «метасемиотическая», «художественная», «функция воздействия». Якобсон поясняет сущность этой функции примерами не только из «художественной», но и из повседневной речи [2].

В советском языкознании интенсивное изучение функций языка в их соотношении с функциональными стилями началось в 1954 году, когда на страницах журнала «Вопросы языкознания» развернулась дискуссия по вопросам стилистики, закончившаяся статьей В. В. Виноградова, подводившей итоги этого обсуждения. Одним из важнейших положений теории В. В. Виноградова является предложенное им разграничение стилей, согласно их основным функциям (общения, сообщения и воздействия) в коммуникативном акте. Он соотносит с этими функциями основные языковые стили: обиходно-бытовой (функция общения), обиходно-деловой, официально-документальный и научный (функция сообщения), публицистический и художественно-беллетристический (функция воздействия) [4].

Функция общения или коммуникативная функция в самом широком смысле лежит в основе всей речевой деятельности. К. Маркс и Ф. Энгельс писали, что «...язык возникает лишь из потребности, из настоятельной необходимости общения с другими людьми» [5]. В более узком смысле функцию общения можно рассматривать как фатическую функцию, т.е. использование языка в ситуациях, «в которых говорящий не стремится сразу же передать слушающему определенную информацию, а хочет лишь придать естественность совместному пребыванию где-либо, подготовить слушающего к восприятию информации, обратить на себя его внимание и т.п.» [6].

Если взять общение при помощи языка в самом широком смысле, то вполне понятно, что люди всегда прибегали и прибегают к помощи языка при необходимости что-то сказать, сообщить друг другу.

Эта функция остается и теперь важнейшей: огромное большинство людей, занятых разными видами общественной деятельности, при взаимном общении постоянно оказываются перед потребностью не только устанавливать фактические контакты (что является наиболее простым и

«человеческим» видом речевой деятельности), но и передавать друг другу ту или иную информацию для обеспечения нормального развития человеческого общества.

Что же касается научной информации, вопросу о передаче которой сейчас по праву придается все больше и больше значения, то здесь предприняты многочисленные исследования, направленные на то, чтобы оптимизировать научное общение, чтобы сделать его наиболее рациональным и эффективным. Общенаучный стиль появился и сформировался для удовлетворения определенных социальных потребностей. Именно последние предопределили выделение и оформление особой формы изложения для передачи научных идей, гипотез, доказательств и открытий.

Однако, помимо этого, еще на заре человечества возникла необходимость не просто сообщить что-либо, но и использовать язык в функции, которую В.В. Виноградов назвал «воздействием». Эта функция в наиболее полном виде осуществляется в словесно-художественном творчестве, в стиле художественной литературы.

Величайший художник слова Л.Н. Толстой так выразил мысль о функции воздействия, лежащей в основе художественного творчества: «Искусство есть человеческая деятельность, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [7]. Однако о функции воздействия можно говорить и в более широком смысле — как вообще о «поэтической или эстетической функции» языка, когда говорящий или пишущий, уже не ограничивается просто сообщением интеллективного содержания или собственно «информацией», но еще и стремится (и часто достигает этой цели) так представить сообщаемое, так выбрать и соединить между собой слова, чтобы у слушателя или читателя возникли определенные эмоции, определенное оценочное отношение к сообщаемому. По определению В.В. Виноградова, «поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» [8]. Поэтому удобно определить эту область общения, как связанную с различного рода эмоционально-экспрессивно-оценочными коннотациями, накладываемыми на собственно информацию.

Следует с самого начала оговориться, что употребление речи в функции воздействия не сводится только к словесно-художественному творчеству — она находит свое выраже-



ние в разнообразных формах массовой коммуникации (реклама, газетные заголовки и т.д.), однако, наиболее ярко функция воздействия представлена в художественной литературе.

Таким образом, если мы исключим фатическую функцию, т.е. использование языка, которое не направлено на достижение тех или иных заранее намеченных результатов, то двумя важнейшими функциями языка будут функция воздействия и функция сообщения, которые реализуются в стиле художественной литературы и стиле научного изложения. На противопоставленность именно этих двух функций и соответствующих им стилей языка указывали многие советские и зарубежные языковеды. Так, например, Л.В. Щерба подразделял разные формы письменного языка на две большие группы: разные формы языка художественной литературы и разные формы делового языка, к которому он относил канцелярский язык, язык законов, научный язык, эпистолярный стиль, подчеркивая, что каждая разновидность вызывается к жизни функциональной целесообразностью [9].

В.М. Жирмунский [10] также проводит мысль о противопоставлении языка практической речи, подчиненной задаче прямого и точного сообщения мысли, и языка эмоциональной речи, направленной на эмоциональное и волевое воздействие на слушателя.

Разграничивая эти два вида речевой деятельности, В.М. Жирмунский условно выделяет внутри них две крайние разновидности — речь научную и речь поэтическую в их предельном и последовательном осуществлении. По его мнению, язык научный (родственный практическому языку) подчиняется специальной функции — краткого и точного выражения логической мысли, в то время как поэтический язык (во многом родственный риторическому) строится по художественным принципам: его элементы эстетически организованы, имеют некий художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию.

На противопоставленность этих двух функциональных стилей обращали внимание также многие другие ученые. Так, например, Р.А. Будагов проводит мысль об основном делении стилей — художественный и научный. В свое время А. Мейе заметил, что в глубоком прошлом все слова индоевропейских языков выступали либо в функции воздействия (*le mot-force*), либо, гораздо чаще, в функции обозначения предметов и явлений (*le mot-signe*) [11].

Представители Пражского лингвистического кружка,

внесшие значительный вклад в разработку этой проблемы, также говорят о двух важнейших показателях характеристики языка — об «интеллектуальности и аффективности лингвистических проявлений», в соответствии с чем язык может иметь либо коммуникативную функцию (направлен на «обозначаемое»), либо поэтическую функцию, когда язык направлен на знак как таковой [12]. Ш. Балли также говорил об этих двух основных тенденциях в развитии языка — интеллективной и экспрессивной [13].

Итак, можно считать, что существуют два вида языковой деятельности: с одной стороны, то употребление речи, которое имеет в своей основе интенцию «сообщения» (т.е. стремится к передаче однозначной интеллективной информации), с другой стороны, те речевые произведения, которые не ограничиваются интеллективной стороной передаваемого сообщения, а связаны с определенным воздействием на чувства путем создания особых эффектов и впечатлений и служат для передачи различных экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов.

Термины «функция сообщения» и «функция воздействия» (и соответственно стиль сообщения и стиль воздействия) условны, и их не следует понимать в буквальном значении соответствующих русских слов. Исходя из современной теории информации, все, включая художественное творчество, может рассматриваться в широком коммуникативном плане. Такие названия, как «эстетическая информация», «поэтическая» или «художественная информация» получили достаточно широкое распространение. Научная речь также не может быть сведена к простому сообщению фактов.

Теоретическое противопоставление этих двух функций (и соответственно стилей) отнюдь не противоречит тому факту, что между ними существует диалектическая связь. С одной стороны, они противопоставлены, а с другой стороны — сопоставлены и находятся в глубоком взаимодействии и взаимопроникновении. Существует достаточное количество текстов, где названные две функции сосуществуют, т.е. когда в тексте мы встречаем не чистое «сообщение» или «воздействие», а вполне оправданное совмещение того и другого. При этом сочетание двух функций носит совершенно разный характер в произведениях научной литературы (направленных на то, чтобы наилучшим образом организовать определенную интеллективную информацию) и в произведениях, являющихся продуктом творческого писательского видения (никак не стремящихся

к сообщению реально существующих фактов, к передаче беспристрастной научно-точной действительности, а основывающихся на вымысле, на воображаемых автором ситуациях и отношениях, создающих сложную систему образов).

Цель предлагаемой книги состоит в том, чтобы, выделив из общей классификации стилей академика В.В.Виноградова две основные функции языка, попытаться определить

1) реальные возможности отнесения того или иного речевого произведения в целом или какой-либо его части к функции воздействия (художественный стиль) или к функции сообщения (научный стиль);

2) особенности того или иного речевого произведения, если его рассматривать с точки зрения соположения в нем этих двух основных функций; иначе говоря, установить, как конкретно соотносятся функция сообщения и функция воздействия в текстах художественных (специфику которых определяет функция воздействия) и в текстах научных (специфику которых определяет функция сообщения).

Как известно, предметом лингвистического исследования являются тексты, поэтому сформулированная выше задача представляет собой прежде всего текстологическую проблему [14]. Следовательно, выяснить принципиальную сущность этой дихотомии (как она реально проявляется в том, что действительно дано в различных произведениях речи) можно только, подвергнув тщательному лингвостилистическому анализу разнообразные тексты [15].

Одним из возможных конкретных путей подхода к проблеме дифференциации двух основных функций языка является применение методики контрастно-сопоставительного описания текстов, которые, наиболее строго соответствуя противопоставляемым функциональным стилям, соотносились бы с практически одинаковым экстрафилологическим содержанием. Примером этого может служить противопоставление текста из энциклопедии или справочника, где, как можно было бы предположить, функция сообщения будет выступать в своем наиболее чистом виде, и литературно-художественного текста, совпадающего с первым по предмету описания, однако, ставящего своей целью эстетическое воздействие на читателя (ср. статью об акуле из энциклопедии и описание акулы в повести Хэмингуэя «Старик и море»).

Лингвостилистический анализ текста в проделанной работе проводится на трех уровнях: семантическом, метасемiotическом и метаметасемiotическом. Первый, с е м а н т и ч е с к и й уровень исследования — это анализ единиц языка в их прямом, номинативном значении. Однако в языке любого, и в первую очередь художественного, произведения, содержание и выражение семантического уровня могут служить выражением для нового мета- (коннотативного, метафорического, «образного») содержания. Это новое содержание и является предметом исследования на втором, м е т а с е м i o т и ч е с к о м уровне, где должно изучаться функционирование языковых элементов в художественном контексте, т.е. должны учитываться дополнительные оттенки значений или «коннотации», приобретаемые единицами языка в контексте.

Чтобы проникнуть в подлинный смысл словесно-художественного творчества, необходимо понять намерение писателя, для осуществления которого использовались те или иные стилистические приемы, и следовательно, необходим анализ произведения на м е т а м е т а с е м i o т и ч е с к о м уровне. Для этого следует тщательно изучить литературное направление, к которому принадлежит автор, его мировоззрение, эпоху, в которую было написано произведение, и т.д. Опираясь на анализ текста на первых двух уровнях и свои экстралингвистические познания, можно научно обосновать то метаметасодержание (идейное содержание), которое присутствует в данном произведении. Понятно, что все три уровня постоянно взаимодействуют, и их разделение является чисто условным рабочим приемом. Строго говоря, в компетенцию лингвостилистики входят лишь первые два уровня, третий же относится к области литературоведения. Тем не менее, изучение художественных текстов предполагает и литературоведческую интерпретацию текста.

Применение методики лингвостилистического анализа на трех уровнях для контрастно-сопоставительного описания текстов противоположной функциональной направленности позволяет сделать первый шаг к выработке конкретных способов разграничения двух основных функций языка. Лингвостилистический анализ наглядно демонстрирует тесную взаимосвязь между выбором и соположением слов в тексте, его ритмико-синтаксическим строением и функционально-стилевой принадлежностью.

Предложенная методика сопоставления позволила при условном разделении функции сообщения и функции воз-

действия и соответствующих им стилей установить факт сосуществования и взаимодействия этих двух функций в одном тексте. Дело в том, что в реальной действительности имеется большое число научных текстов, сочетающих собственно интеллективное изложение с широким использованием средств эмотивного воздействия на читателя. Обращаясь к литературно-художественным текстам, мы также сталкиваемся с их внутренней неоднородностью, так как в них большое место могут занимать такие части, которые носят явно интеллективный, информативный характер, и, таким образом, как бы противоречат глобальному эстетическому содержанию-намерению текста в целом. И хотя налицо объединение обеих разновидностей речи в пределах одного произведения, соотношение вносимых инородных частей и целого будет принципиально различным в этих двух видах текстов. Соположение двух основных функций языка даже на высших уровнях научного изложения остается с л о ж е н и е м. Экспрессивно-эмоционально-оценочные формы выражения, встречаемые в научном тексте, неизменно выступают как о т д е л ь н ы е ч а с т и данного составного целого, а интеллективные части, оказываясь в составе художественного произведения, претерпевают полное стилистическое и функциональное п р е о б р а з о в а н и е.

Сказанное можно обосновать, рассмотрев вопрос о сжатии или реферировании текстов, принадлежащих к разным регистрам. Текст, ориентированный на функцию сообщения определенных научных сведений, даже когда он в достаточной степени насыщен элементами эмоционально-экспрессивно-оценочного характера, легко поддается реферированию, сокращению, выделению в нем основных моментов [16]. Произведение же словесно-художественного творчества, сколь бы оно ни было насыщено интерполяциями интеллективного характера, не допускает реферирования. Попытки подвергнуть текст этого рода сокращению без учета его литературно-художественной специфики приводят к так называемым «дигестам», лишенным какой-либо эстетической значимости [17].

Все сказанное еще раз свидетельствует о принципиальном различии двух основных функциональных стилей. Оно отнюдь не снимается описанными сложными текстологическими переплетениями. Более того, именно анализ д и а л е к т и к и текстологических смещений позволяет глубже проникнуть в природу функций, определяющих особенности воплощения разных стилей языка в реальном речевом материале.

Лингвостилистический анализ текста — это выявление тех языковых средств, которыми пользовался автор для создания данного произведения речи. Этот метод универсален, он может быть применим ко всем регистрам речи. Являясь первым шагом текстологического анализа в широком смысле слова, он показывает, как следует вообще «разбирать» текст. Именно с этого начинается рассмотрение проблемы отличия художественно-беллетристического стиля — «функции воздействия» от стиля «интеллективного» — «функции сообщения» в узком текстологическом плане.

Однако невероятная сложность проблемы отличия словесно-художественного творчества от других видов речи требует разработки более совершенных форм анализа материала. Для того, чтобы показать отличие художественного произведения от интеллективной прозы и, шире, от других видов письменного изложения, не относящихся к художественному творчеству, требуется, помимо лингвостилистического анализа, такой подход к изучению художественных текстов, который бы обеспечивал подлинное проникновение в его специфические свойства и черты. Так, например, если ограничиться только лингвостилистическим анализом, то невозможно показать разницу между языком рекламы, где нарочито организуются повторы, ассонансы и другие метасемиотические эффекты, и языком произведения словесно-художественного творчества. Цель произведений этих жанров — воздействовать на читателя, а не просто сообщать о чем-то. Но для понимания различия эстетического воздействия, лежащего в основе художественного творчества и языка массовой коммуникации, необходимо обращение к «лингвопоэтическим» методам исследования.

В.В. Виноградов определяет поэтику как науку «о формах, видах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений», как науку, которая «стремится охватить не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности» [18].

Лингвопоэтический анализ художественного произведения находится в центре внимания многих исследователей. Существует немало разборов художественных произведений, которые направлены не на простое выявление выразительных средств, а на то, чтобы попытаться словесно разъяснить, в чем сущность и характер эстетического воздействия, оказываемого тем или другим художествен-

ным произведением [19]. В отличие от лингвостилистического лингвопоэтический анализ начинается как бы «сверху»: от художественного содержания-намерения всего произведения к анализу используемых лингвостилистических средств. Понятно, что, в отличие от лингвостилистического лингвопоэтический анализ ограничивается только произведениями словесно-художественного творчества (напомним, что лингвостилистический анализ одинаково применим к произведениям любых функциональных стилей).

Если лингвостилистическому анализу легко научить любого, даже начинающего филолога, то лингвопоэтический анализ оказывается доступным лишь тем, кто обладает необходимой филологической культурой и способностью воспринимать и осмысливать разные произведения словесно-художественного творчества. Поэтому вопрос о лингвопоэтическом анализе не отделим от более широких вопросов [20], в частности, взаимоотношения устной и письменной форм речи, ибо для лингвопоэтического анализа первостепенное значение приобретает восприятие з в у к о в о й стороны текста, способность исследователей слышать речь автора и его персонажей. Иначе говоря, нельзя вообще говорить о восприятии словесно-художественного творчества, не касаясь вопроса о «внутренней речи», о том, какое место в восприятии словесно-художественного творчества занимает «проговаривание» читаемого. Вряд ли можно сомневаться в том, что полное восприятие произведения словесно-художественного творчества возможно только при наличии последовательного отражения во внутренней речи читателя всего того, что слышал создававший его художник слова. Язык как важнейшее средство общения людей представлен прежде всего в звуковой форме. Письмо, письменная его форма — это транспозиция в другую сокращенную редуцированную семиологическую систему. Чтение художественной литературы не может быть «чтением глазами», без включения в процесс восприятия просодических и ритмических образов. А. И. Смирницкий говорит об объективности существования языка, понимая под этим то, что «язык действительно и полностью существует в речи, и реальное звучание речи, ее звуковая материя принадлежит языку, составляет его природную материю, без которой он не может быть самим собой, т.е. специфическим общественным явлением — важнейшим средством общения» [21]. Можно расширить это понятие и говорить об объективности существования художественной литературы в том смысле, что художественный текст существует во внутренней речи

и не мыслим в отрыве от звучания читаемого глазами во внутреннем произнесении.

Итак, принципиально не может быть сомнения в том, что стиль сообщения и стиль воздействия вполне определенно различаются, хотя на начальной стадии они и исследуются одним и тем же методом — лингвостилистическим анализом. Вместе с тем, словесно-художественное творчество должно быть отграничено от всех других видов речевой деятельности. В идеальном случае принадлежность текста к словесно-художественному творчеству как бы «дана» заранее. Но основной научной проблемой являются тексты, относительно которых таких сведений нет. Поэтому задача заключается в том, чтобы филолог мог самостоятельно приходить к соответствующим выводам, отыскивая объективные методы, которые позволяли бы отличать произведения словесно-художественного творчества от других произведений речи.



## ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ ФУНКЦИИ СООБЩЕНИЯ И ФУНКЦИИ ВОЗДЕЙСТВИЯ В ТИПОЛОГИЧЕСКИ «НЕСОМНЕННЫХ СЛУЧАЯХ»

### Г Л А В А I

#### ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТОВ, СОПОСТАВЛЯЕМЫХ ПО ПРИЗНАКУ «ОДИНАКОВОСТИ» СОДЕРЖАНИЯ

##### § 1. Общие замечания

Для того, чтобы противопоставление функции воздействия и функции сообщения было наиболее ясным и отчетливым, целесообразно сопоставить такие тексты, которые максимально близки по экстралингвистическому содержанию, но различны в стилистическом отношении. Это требование обеспечивает противопоставление текстов художественной литературы и текстов, заимствованных из различных справочных изданий, практически совпадающих с первыми по предмету описания [22].

Подобный выбор материала объясняется следующим: в справочных изданиях собственно интеллективная информация выступает в своем наиболее чистом виде, в то время как материал словесно-художественного творчества наилучшим образом иллюстрирует функцию эстетического воздействия.

В идеале интеллективный текст, выполняя прежде всего функцию сообщения, имеет лишь один уровень понимания — семантический, т.е. содержание и выражение такого текста (в целом, совокупно) не становятся выражением для нового эмоционально-экспрессивно-оценочного и эстетического содержания («метасодержания»), «однозначность» является характерным признаком такого рода текста.

В художественном тексте, где наиболее полно реализуется функция воздействия, напротив, происходит своеобразный сдвиг, смещение, которое проявляется в том, что содержание и выражение данной совокупности языковых единиц используется уже не для передачи определенного содержания, а становится выражением нового содержания, «метасодержания». Сообщение начинает функционировать

для передачи нового (и отличного) содержания-намерения (purport), выходящего за пределы семантического использования языка. В художественно-беллетристическом тексте то или иное построение, то или иное оформление высказывания приобретает специфическую коммуникативную силу, оно сообщает что-то, чего не может сообщить простая совокупность данных единиц языка вне их особого специфического сочетания.

Как указывает В.В. Виноградов, в художественной речи «резко изменяются, как бы смещаются и тем самым приобретают новую образно-выразительную силу любые отношения элементов общей системы языка и ее стилей» [23].

Отрывок «текста-сообщения» в принципе можно анализировать отдельно, как таковой. Что же касается отрывка «текста-воздействия», то понять и исследовать его можно лишь на метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях, т.е. в контексте всего идейно-художественного замысла произведения, которое, в свою очередь, неотделимо от общего идейно-исторического фона.

Во избежание недоразумений необходимо сразу же оговориться, что мы отнюдь не задаемся целью вообще аккуратно разделить все произведения человеческой речи на два совершенно отдельных и никак не соприкасающихся вида. Основная цель изложенных выше соображений и демонстрации предложенных методов изучения материала состоит в том, чтобы способствовать развитию «речеведения» (speechology), попытаться раскрыть подлинную сущность разных регистров и научиться отличать их друг от друга. [24].

Прежде чем перейти к контрастному сопоставлению текстов различной функциональной направленности, необходимо сказать несколько слов о конкретных приемах текстологического анализа. Для произведений речи, принадлежащих к интеллективной сфере речевого общения, предельной составляющей текста являются не слова, а словосочетания. Именно словосочетания являются тем строительным материалом в процессе рчеобразования, который организывает текст, чтобы он мог адекватно выполнять возлагаемую на него функцию передачи интеллективной информации. Научный текст легко распадается на отдельные словосочетания, синтаксические связи между которыми упорядочены в соответствии с правилами большого синтаксиса [25].

В отличие от интеллективного регистра в стиле художественной литературы слово стремится освободиться от словосочетания и реализовать все свои потенции. В этом

регистре словосочетания принципиально отличаются от словосочетаний научного регистра по степени связанности элементов. Основное внимание в словосочетаниях художественной литературы направлено на коннотации, на экспрессивные возможности слова [26].

Поскольку «продуктивное» владение языком предполагает, в первую очередь, овладение запасом словосочетаний, им посвящен целый ряд специальных исследований. В результате можно считать установленным, что словосочетания могут быть эффективно изучены благодаря отвлечению от всего их огромного разнообразия, исходя из вполне определенной системы категорий. Иначе говоря, словосочетания исследуются в зависимости от степени и характера реализации в каждом из них таких категорий, как коннотативность, клишированность, идиоматичность, концептуальная и социолингвистическая обусловленность [27].

Другим важным методом исследования словосочетаний является проверка сочетаемости слов по словарю, так как именно в словарях кодифицируются нормы лексической сочетаемости слов [28]. Таким образом, исходя из той роли, которую словосочетания играют в тексте, лингвостилистический анализ представляется целесообразнее всего начать с изучения составляющих текст словосочетаний.

Следующим важным параметром при анализе стилистических свойств текстов различной функциональной направленности является исследование ритма [29]. Научная проза строится на синтаксической фразировке. Фразировка художественного текста является стилистической, поскольку она основывается не столько на синтаксисе (хотя синтаксический минимум и является необходимым), сколько на «свободном варьировании, так как каждый факт словесного художественного творчества представляет собой новое неповторимое эстетическое явление» [30].

## **§ 2. Контрастно-сопоставительный анализ текста-сообщения и текста-воздействия**

### **1. Лексико-синтагматические особенности текстов справочника по Лондону и романа А. Мердок «Черный принц».**

Рассмотрим взаимодействие функции воздействия и функции сообщения на основе конкретного лингвостилистического анализа текста описания лондонского рынка

«Ковент Гарден» в справочнике по Лондону и в романе Айрис Мердок «Черный принц».

Covent Garden market is the principal market in London for vegetables fruit and flowers. Though painfully congested it presents a picturesque and lively scene when business is in full swing, particularly in the early morning and when the spring flowers are displayed. The market is most animated at about 6 a.m., and the main work of the day is over by mid-day; in the late afternoon and evening it seems unnaturally quiet. The fruit and vegetable market mostly occupies the northern half; the flower market is in the southern half. The other market buildings in the centre of the square were designed by Charles Fowler in 1831—3. (*F.R. Banks. The Penguin Guide to London. Penguin Books, 1968, p. 274;*)

We passed between two lorries loaded with milky white boxes of dark cherries and came out into the open. It was becoming dark, lights had come on revealing the sturdy elegant military outline of the vegetable market, resembling a magazine, a seedy eighteenth-century barracks, though quiet at this time and sombre as a cloister. Opposite to us the big derelict eastern portico of Inigo Jones's church was now in view, cluttered up with barrows and housing at the far end the coffee stall referred to by Julian. Some mean and casual lamp-light, itself seeming dirty, revealed the thick pillars, a few lounging market men, a large pile of vegetable refuse and disintergrating cardboard boxes. It was like a scene in some small battered Italian city, rendered by Hogarth. (*Iris Murdoch. The Black Prince, Penguin Books, 1977*).

Анализ обоих текстов целесообразно начать с установления различия встречающихся в них словосочетаний.

Текст из справочника сообщает строго фактические сведения о предмете и характеризуется отсутствием какого-либо индивидуального стиля. Соответственно, выбор словосочетаний подчинен в первую очередь цели — передать информацию в наиболее сжатом и конкретном виде. Слова, входящие в состав словосочетаний, в абсолютном большинстве частотны, нейтральны по своей стилистической окраске, т.е., как правило, лишены ингерентных коннотаций и выступают в прямом номинативном значении. Так, например:

principal market; market in London; market for vegetables, fruit and flowers; market buildings; main work of the day; centre of the square; to be over by midday; to occupy

the northern half; to be in the southern half; to be designed by Charles Fowler.

Многие словосочетания имеют характер регулярно воспроизводимых, что также является характерным признаком этого рода текстов:

early morning; late afternoon; spring flowers; southern half; northern half; fruit and vegetable market.

Рассмотрим теперь художественный текст, направленный на осуществление воздействия. Цель этого отрывка заключается в том, чтобы путем особого построения речи воздействовать на читателя, вызвать у него ряд ассоциаций, наталкивающих на мысль о характере героя-рассказчика, его внутреннем состоянии и т.д., об идее всего произведения.

Описание рынка «Ковент Гарден» предшествует кульминационному моменту романа — объяснению в любви героя романа, пожилого писателя, от лица которого ведется повествование, дочери друга. Оно в ходе дальнейших событий приводит к трагической развязке. Поэтому через все повествование проходит линия противоборства двух основных начал — добра и зла, темного и светлого, которая может быть прослежена в данном тексте. Так, эта особенность мироощущения писательницы находит выражение в выборе словосочетаний для создания «контрастных образов». Отрывок начинается с противопоставления светлого и темного — “milky-white boxes of dark cherries”, создающего определенный визуальный эффект, нарастающий в следующем словосочетании “some mean and casual lamp-light, itself seeming dirty”.

Это словосочетание носит явно выраженный коннотативный характер и построено с некоторым нарушением естественной связи между предметами мысли, что, в свою очередь, создает эффект неожиданности, усиливая тем самым контрастные противопоставления, лежащие в основе романа.

Нарушение понятийной основы словосочетаний в силу несоответствия их элементов наблюдается также в следующих распространенных словосочетаниях:

... the sturdy elegant military outline of the vegetable market resembling a magazine, a seedy eighteenth-century barracks, though quiet at this time and sombre as a cloister.

При этом нарастает и контрастность в построении текста: очертания рынка характеризуются как “sturdy”,

“military” и одновременно “elegant”; они напоминают склад оружия или старые казармы, а, с другой стороны, мрачны и торжественны как здания монастыря.

В этой связи интересно показать, что переход от одного времени дня к другому выражается в информативном тексте семантическими, неконнотативными словосочетаниями, ограничивается просто «предметно-логическим» содержанием в отвлечении от каких бы то ни было эмоционально-оценочно-экспрессивных обертонов:

... it presents a picturesque and lively scene ...; particularly in the early morning and when the spring flowers are displayed; ... in the late afternoon and evening it seems unnaturally quiet.

Следующей особенностью словосочетаний, характеризующей стиль данного отрывка, является преобладание длинных атрибутивных словосочетаний, состоящих из целого ряда определений и распространенных причастных оборотов:

the sturdy elegant military outline of the vegetable market; the big derelict eastern portico of Inigo Jones's church; some mean and casual lamplight, itself seeming dirty; some small battered Italian city, rendered by Hogarth.

Использование приема «синонимической конденсации» способствует созданию особого ритма текста. Длинные цепочки прилагательных как бы замедляют повествование, придавая ему известную монотонность. Тем самым читателю передается внутреннее состояние героя, его невольная попытка оттянуть предстоящее объяснение. Статичный характер повествования, позволяющий сравнить описание рынка с картиной, создается также резким преобладанием в нем атрибутивных конструкций по сравнению с глагольными словосочетаниями, что также способствует передаче внутренних ощущений героя-рассказчика.

## **2. Ритмическое строение текста справочника и романа А. Мердок «Черный принц».**

Анализ ритмической организации текста, имеющего в своей основе функцию сообщения, показал, что он написан предложениями примерно одинаковой длины (содержащими от 4 до 7 синтагм). Текст четко упорядочен с точки зрения распределения мужских и женских клаузул (мужские составляют 45 %, женские 40 %). Среди типов ритмических структур наиболее четко выделяются два — монотонный

и переменный, но никаких закономерностей в их чередовании не обнаруживается. Хотя текст и не лишен «повторов», но те несколько предложений, которые используют параллельное синтаксическое построение, служат лишь «накоплению информации», а не эстетическому воздействию на читателя, например:

The fruit and vegetable market | mostly occupies the northern half; | the flower market | is in the southern half. || The market | is most animated at about 6 a.m. | and the main work of the day | is over by midday. ||

Аллитерации и звуковые повторы, как например, в предложении "It presents a picturesque and lively scene when business is in full swing" и в сочетании "fruit and flowers" также не имеют эстетического значения. Это «бессознательная аллитерация», объясняющаяся, с одной стороны, стремлением к благозвучию, а с другой стороны, тем фактом, что в английском языке сонорные занимают гораздо большее место, чем в русском. Словосочетание "fruit and flowers" является клишированным. Таким образом, можно сказать, что повторы в данном случае не несут дополнительной стилистической нагрузки, служат «накоплению информации» и не выводят текст из области нейтрального изложения.

В отличие от «нейтрального» ритма информативного текста, ритмическая организация художественного текста явно подчинена общему художественному замыслу автора.

Анализируемый отрывок художественного текста начинается со спокойно повествовательной интонации, что находит отражение в монотонной ритмической структуре начала:

"We passed between two lorries | loaded with milky-white boxes of dark cherries" | and came out into the open. ||

Затем монотонно повествовательный ритм начала переходит в кольцевой ритм последующих предложений, которые начинаются с относительно коротких синтагм (4—6 слогов), после чего длина синтагм резко возрастает (от 17 до 21 слога). Ритм как бы нарочито замедляется длинными рядами прилагательных и распространенных причастных оборотов, чем создается ощущение «напряжения»:

... lights had come on | revealing the sturdy elegant military outline of the vegetable market, | resembling a magazine,

| a seedy eighteenth century barracks | though quiet at this  
time | and sombre | as a cloister.||

Внимание читателя задерживается на мельчайших деталях пейзажа, лишенных какого-либо информативного содержания, причем к концу предложений происходит как бы «ритмический спад», длина синтагм вновь убывает. Ощущение плавного «монотонного» ритма создается также за счет повторов однородных членов предложений:

Some mean and casual lamplight, itself seeming dirty, revealed the thick pillars, a few lounging market men, a large pile of vegetable refuse | and disintergrating card-board boxes.||

Таким образом ритмическое строение связано с содержанием-намерением (purport) этого текста. Именно через его ритмическую композицию читателю передается внутреннее состояние героя — его желание иметь внешне спокойный вид, несмотря на страх и нерешительность перед предстоящим объяснением.

Говоря о ритме этого отрывка, нельзя не отметить также роли звуковых повторов (сонорные "l" и "r"), которые способствуют созданию общего контрастного эффекта.

Итак, в тексте, имеющем в основе функцию воздействия, ритм и словосочетания, сталкиваясь и взаимодействуя друг с другом, создают метасемиотический смысл или художественную «информацию второго порядка». Поэтому понять художественный текст можно лишь на метаметасемиотическом уровне, т.е. в контексте произведения в целом, которое в свою очередь немислимо в отрыве от его общего идейно-исторического фона, в то время как интеллективный текст, выполняя прежде всего функцию сообщения, имеет лишь один уровень понимания — семантический.

### § 3. Лексико-синтагматическое и ритмическое выражение стилевой принадлежности текста (из энциклопедии и художественного произведения)

1. Лексико-синтагматические особенности текстов из Британской энциклопедии и из повести Э. Хемингуэя «Старик и море».

Рассмотрим проблему взаимодействия функции сообщения и функции воздействия на основе конкретного лингвостилистического анализа текста.



Следующий текст представляет собой описание акулы, взятый нами из повести Э. Хемингуэя «Старик и море» и из Британской энциклопедии, ср.:

The shark was not an accident. He had come up from deep down in the water as the dark cloud of blood had settled and dispersed in the mile-deep sea. He had come up so fast and absolutely without caution that he broke the surface the blue water and was in the sun. Then he fell back into the sea and picked up the scent and started swimming on the course the skiff and the fish had taken.

Sometimes he lost the scent. But he would pick it up again, or have just a trace of it, and he swam fast and hard on the course. He was a very big Mako shark built to swim as fast as the fastest fish in the sea and everything about him was beautiful except his jaws. His back was as blue as a swordfish's and his belly was silver and his hide was smooth and handsome. He was built as a swordfish except for his huge jaws which were tight shut now as he swam fast, just under the surface with his high dorsal fin knifing through the water without wavering. Inside the closed double lip of his jaws all of his eight rows of teeth were slanted inwards. They were not the ordinary pyramid-shaped teeth of most sharks. They were shaped like a man's fingers when they are crisped like claws. They were nearly as long as the fingers of the old man and they had razor-sharp cutting edges on both sides. This was a fish built to feed on all the fishes in the sea, that were too fast and strong and well armed that they had no other enemy. Now he speeded up as he smelled the fresher scent and his blue dorsal fin cut the water. (*E. Hemingway, The Old Man and the Sea. M., 1971, c. 75—76.*)

Shark, the name generally given to the larger kinds of Selachians of the order Pleurotremi, the smaller kinds being known as dog-fishes. Typical sharks are active and piscivorous, swimming near the surface in warm seas, and are generally bluish or greyish in colour; the body is of the normal fish shape, the snout pointed, the crescentic mouth placed on the under side of the head, and there is a series of separate gill-openings on each side; the teeth are often sharp-edged and triangular; the fins are pointed and the end of the tail is strongly upturned. Owing to the position of the mouth a shark may have to turn over to seize a man swimming at the surface, but this is not its normal method of feeding. Some large pelagic sharks have minute teeth and feed on plankton, and

among those that live at the bottom there are many divergences from the type described above; they are generally less active, and have rounded fins and the end of the tail less upturned; some are stout and blunt-headed, others flattened, others eel-like; many are spotted, banded or marbled. The mouth of these bottom-living forms is often transverse, and their teeth are often small and cuspidate, but cutting, piercing and crushing teeth occur. The spiracles, vestigial gill-openings placed behind the eyes, are small in pelagic sharks, but larger in the bottom-living forms, in some (*Squantina*, *Orectolobus*) as large as in the rays. (*Encyclopaedia Britannica*. London, 1956, vol. 20, p. 948.)

Разница между текстами становится очевидной уже в самом способе обозначения основного предмета повествования. В отличие от нейтрального "it", встречающегося в тексте из энциклопедии, в функциональном стиле «воздействия» акула предстает как существо одушевленное, соотносимое с местоимением "he", что вполне определенно связывается с представлением о мощи и силе.

Сравнение атрибутивных словосочетаний и прилагательных, описывающих внешний вид акулы, наглядно иллюстрирует разницу между двумя основными функциями языка.

В тексте, где наиболее полно реализуется функция сообщения, определения носят конкретный характер, однозначно характеризуют тот или иной признак предмета:

the body is of the **normal fish shape**, the **snout pointed**, the **crescentic mouth** placed on the **under side of the head**; the teeth are often **sharp-edged** and **triangular**; the fins are **pointed** and the end of the tail is **strongly upturned**.

Специфической особенностью текста из энциклопедии является наличие большого количества клишированных словосочетаний, в первую очередь, составных терминов:

typical sharks are active and **piscivorous**; the **crescentic mouth** placed on the under side of the head; some large **pelagic sharks** have **minute teeth**.

В отрывке из повести «Старик и море» тоже встречаются составные термины, но их назначение существенным образом отличается от максимально точной передачи научной

информации, что видно на примере нарочитого повторения термина "dorsal fin":

as he swam fast, just under the surface with his **high dorsal fin** knifing through the water without wavering.

Now he speeded up as he smelled the fresher scent and his **blue dorsal fin** cut the water.

Повторяясь в контексте художественного произведения, этот термин приобретает дополнительные экспрессивно-эмоционально-оценочные коннотации, способствуя созданию у читателя ощущения напряженного ожидания. В то же время нарочитая точность в описании рыбы придает повествованию достоверность, заставляя читателя поверить в происходящее [31].

Сказанное вполне подтверждает то положение, что основной задачей текста, имеющего в своей основе функцию воздействия, является не передача суммы сведений, а сообщение читателю некой «мета-информации» посредством создания художественного эффекта. Этой цели подчинены и словосочетания, встречающиеся в нем. Сравним для подтверждения сказанного описание внешнего вида акулы в рассматриваемых двух текстах:

- (1) Энциклопедия — a) Typical sharks are . . . **generally bluish or greyish** in colour  
b) there are many divergences from the type described above; . . . some are **stout and blunt-headed**, others **flattened**, others **eel-like**; many are **spotted, banded or marbled**.

- (2) «Старик и море» — **His back was as blue as a swordfish's, and his belly was silver and his hide was smooth and handsome.**

В тексте (2) определения сочетаются между собой путем аллитерации на "s" и "h", что создает «гладкий» ритмический эффект, подчеркивающий гладкость акульего тела. Сравнение его цвета и формы с окраской и телом меч-рыбы, нарочито повторяемое в тексте "he was built as a swordfish except for his huge jaws which were tight shut now . . .", не предполагает наличия особых фоновых знаний у читателя [32], а создает эффект близости автора с читателем, свойственный манере Хемингуэя. Читатель как бы становится соучастником описываемых событий, разделяя с писателем его опыт.

Интересно отметить, что почти все описание акулы дается Хемингуэем при помощи сравнительных оборотов, приобщая читателя к авторскому восприятию действительности:

**He was a very big Mako shark built to swim as fast as the fastest fish in the sea.**

**He was built as a swordfish** except for his huge jaws which were tight shut now...

Стилистическая направленность избыточного повторения сравнительных оборотов становится особенно очевидной при описании зубов акулы:

**They were not the ordinary pyramid-shaped teeth of most sharks. They were shaped like a man's fingers when they are crisped like claws. They were nearly as long as the fingers of the old man and they had razor-sharp cutting edges...**

Концентрируя внимание читателя на описании зубов, писатель достигает тем самым иллюзии надвигающейся опасности.

## **2. Ритмическая организация текста из энциклопедии и текста из повести Э. Хемингуэя «Старик и море».**

Текст энциклопедической статьи характеризуется четким распределением мужских и женских клаузул (оба типа составляют 47% от общего числа клаузул). Более половины синтагм в этом тексте имеют длину от 4 до 7 слогов, что является нормой для правильно организованного интеллективного произведения речи. Средняя длина межударного интервала — 1,7 слога, что также является характерным для этого регистра. Особенность ритмической организации этого текста заключается в большей длине предложений: 40% от общего числа составляют предложения, имеющие от 11 до 17 синтагм. Такое синтаксическое и соответственно ритмическое строение вытекает из специфической цели регистра энциклопедии: попытки вместить в одно предложение как можно больше фактических сведений о предмете, т.е. дать информацию в наиболее компактном виде.

В ритме текстов энциклопедии преобладают три типа: монотонный, переменный и нисходящий. Часто ритм создается в результате синтаксического параллелизма однородных членов предложения, как например:

a) the body is of the normal fish shape, | the snout pointed, | the crescentic mouth | placed on the under side of the head ...||

b) some are stout and blunt-headed, | others flattened, | others eel-like, | many are spotted, | banded } or marbled. ||

Однако, как и все другие средства этого рода текста, ни одно из этих средств не обладает метасемиотической направленностью. Различные повторы в тексте из энциклопедии служат цели «сгущения» информации.

Метасемиотическая нейтральность ритма текста энциклопедической статьи (его как бы «нулевое качество») становится особенно очевидной при сравнении с художественным текстом, где ритм выполняет различные эмоционально-экспрессивно-оценочные функции.

Основу ритмической структуры «текста-воздействия» образуют различные формы лексико-грамматического параллелизма, усиленного словесными и звуковыми повторами [33].

Рассматриваемый отрывок состоит из двух абзацев и соответственно двух больших интонационно-синтаксических целых, составляющих с точки зрения ритма глобальное единство. Отрывок начинается с простого нераспространенного предложения "The shark was not an accident", являющегося ключевым в эмоциональном отношении, и в качестве фона для последующих распространенных предложений, сразу же настораживающего читателя. Этой же цели служит повтор "d" в ритмической организации отрывка, аллитерация которого создает фоновое звучание:

The shark was not an accident. || He had come up from deep down in the water as the dark cloud of blood had settled and dispersed in the mile-deep sea. ||

Ритмический эффект последующих двух предложений обусловлен синтаксическим параллелизмом начальной синтагмы, усиленном анафорой:

**He had come up from deep down in the water... |;**

**He had come up so fast | and absolutely without caution... |**

Последнее предложение этого абзаца имеет монотонную ритмическую структуру, создаваемую тенденцией к выравниванию числа слогов в синтагмах и подкрепленную тремя однородными сказуемыми, объединенными трехкратным повторением союза "and". Таким образом первый абзац описывает момент появления акулы, и именно через ритм этого описания читателю передается ощущение плавного передвижения рыбы, внешне не предвещающего ничего опасного.

Второй абзац повторяет ритмическую структуру первого: он также начинается с короткого простого предложения, эмоциональная насыщенность которого создается повторением звука "s" — "Sometimes he lost the scent", причем

этот звуковой повтор ритмически связывает это предложение с последующим:

But he would pick it up again, | or have just a trace of it, | and he swam fast and hard on the course. ||

Отрывистое звучание начального предложения, создаваемое очень маленькими междударными интервалами (0—2—1), как бы прерывает «плавное» ритмическое движение предшествующего предложения, и вновь сосредоточивает внимание читателя на скрытой опасности.

Гладкое, монотонное ритмическое движение последующих предложений обусловлено грамматико-синтаксическим параллелизмом, подкрепленным одинаковым порядком членов предложения и параллельными сравнительными оборотами:

He was a very big Mako shark | built to swim as fast | as the fastest fish in the sea...

His back was as blue | as a swordfish's | and his belly was silver | and his hide | was smooth and handsome. ||

He was built as a swordfish | except for his huge jaws...

They were nearly as long | as the fingers of the old man...

Большую роль в ритмической композиции этого отрывка играют лексические повторы, например, личное местоимение "he" и его формы "his", "him" повторяются 17 раз. Нарочитое повторение личного "he" вместо безличного "it", встречающегося в тексте энциклопедии, метасемиотически значимо: этим подчеркивается эффект присутствия, одушевленность акулы, ее «равноценность» человеку в их последующем единоборстве.

Ключевыми для данного текста являются такие слова, как "fish" (повторяется 6 раз), "fast" (6 раз); "swim" (4 раза); "scent" (3 раза), "shark" (3 раза). Все эти слова являются односложными, и их нарочитое повторение как бы нарушает монотонный ритм повествования, подчеркивая тем самым существование скрытой опасности. Повторяются также группы слов:

and he swam fast and hard on the course. || ... as he swam fast, | just under the surface | with his high dorsal fin | knifing through the water || ... it was a very big Mako shark | built to swim as fast | as the fastest fish in the sea; || ... and his blue dorsal fin | cut the water...||

Этим достигается особый ритмический эффект, как бы «нагнетающий» ощущение беды.

Ритмическое построение к концу описания строится на троекратном анафорическом повторении предложений:

They were not the ordinary pyramid-shaped teeth...

They were shaped like a man's fingers...

They were nearly as long as the fingers of the old man...

Определенную роль при этом играет также повторение именной части сказуемого:

all the fishes in the sea, that were **too fast and strong and well armed**...

Завершается отрывок предложением, насыщенным лексическими и звуковыми повторами и связанным с предшествующим повествованием почти точным повторением конечной синтагмы: "and his blue dorsal fin cut the water".

Характеризуя ритмическую организацию этого отрывка художественной прозы, нельзя не отметить резкое преобладание типичных для него мужских клаузул, что способствует созданию единой ритмической композиции речевого целого.

Таким образом ритмическая организация этого текста, вступая в сложные взаимоотношения со словосочетаниями, превращает предмет описания — акулу — в символ большой сложности. Описанные Хемингуэем чисто внешние признаки и особенности рыбы в данной форме речевого сообщения приобретают символическое значение, наделяют акулу человеческими чертами. Это является необходимым, с точки зрения общего композиционного художественного задания, для «обеспечения» центрального конфликта повести — между человеком и природой, понимаемом также как столкновение человека с самим собой, как его борьба с собственной слабостью и за обретение внутренней гармонии. Поэтому, хотя в первой главе этой части книги в центре нашего внимания был лингвостилистический анализ обоих регистров, для словесно-художественного текста оказалось практически невозможным воздержаться от лингвопоэтического комментария. Особенно отчетливо это проявляется при разборе следующего отрывка из романа П. Бенчли «Челюсти», также описывающего акулу, ср.:

The great fish | moved silently through the night water, | propelled by short sweeps of its crescent tail. || The mouth | was open | just enough to permit a rush of water over the gills. || There was little other motion: | an occasional correction of the apparently aimless course | by the slight raising or lowering of a pectoral fin| — as a bird changes direction| by dipping one

wing | and lifting the other. || The eyes | were sightless in the black, and the other senses | transmitted nothing extraordinary | to the small, | primitive brain. || The fish might have been asleep, | save for the movement | dictated by countless millions of years of instinctive continuity: | lacking the flotation bladder | common to other fish | and the fluttering flaps | to push oxygen-bearing water through its gills, | it survived only by moving. || Once stopped, | it would sink to the bottom | and die of anoxia. || (*Peter Benchley. Jaws. London, 1975, p. 9.*)

Образ, описываемый в первом абзаце романа — огромная рыба, которая выступает как нечто небывалое, лишенное внешних признаков рыбы и находящееся в непрерывном движении — образ слепого произвольного передвижения. Автор создает следующую картину: рыба бесшумно движется в темной воде, рот приоткрыт, кажется, что она спит, лишь еле поднимается и опускается спинной плавник, напоминая взмахи крыльев птиц. Рыба существует только благодаря движению, если она остановится, то она умрет от удушья.

Художественное впечатление слепого медленного движения нарастает и достигает кульминации в следующем предложении:

The fish | might have been asleep, | save for the movement | dictated by countless years of instinctive continuity. ||

Благодаря необычному сочетанию слов и ритму словосочетание “countless years of instinctive continuity” окрашивает экспрессивно-эмоционально-оценочно текст в целом. Созданный в начальных предложениях книги образ огромной рыбы заставляет читателя почувствовать ужас и скрытую опасность и тем самым подготавливает его к последующим страшным событиям.

Таким образом, тот художественный эффект, то впечатление, которое любой художественный текст производит на читателя, неотделимы от внеязыкового содержания, замысла автора. В этом смысле можно говорить о диалектическом единстве лингвопоэтического и лингвостилистического подхода к анализу художественного текста, направленного на экспрессивно-эмоционально-оценочное и эстетическое воздействие.

Итак, тезис о теоретическом противопоставлении двух основных функций языка и соответствующих им функциональных стилей, дает возможность найти надежные критерии, позволяющие относить речевое произведение либо к научному, либо к художественному стилю, иначе говоря,



реально определить доминирующую функцию каждого текста.

Сопоставительный анализ текстов противоположной функциональной направленности, но близких по экстралингвистическому содержанию, позволяет выделить следующие различия в стилях воздействия и сообщения.

Основное отличие литературно-художественного текста от научного заключается в качественном преобразовании любого элемента общей системы языка в контексте словесно-художественного творчества. Если в «тексте-сообщении» повторы носят случайный характер и служат цели компрессии информации, то в «тексте-воздействии» повторы при всем их разнообразии являются средством выражения самой идеи произведения. В литературно-художественном тексте особую метасемиотическую значимость приобретает характер последовательности типов ритмических структур, их чередование, в то время как в энциклопедических текстах характер расположения разных типов ритма не несет стилистической нагрузки.

В «тексте-сообщении» словосочетания и ритмическая организация укладываются в систему средств для передачи интеллективной информации о предмете, тогда как в художественном тексте, т.е. в тексте, где наиболее полно реализуется функция воздействия, описание предмета как бы переводится в иной семиотический план: реальный предмет природы превращается в обобщающий образ, наделяемый по воле автора той или иной системой особых атрибутов. Поэтому отрывок «текста-сообщения» в принципе можно анализировать изолированно от контекста. Что же касается «текста-воздействия», то он подчинен глобальной задаче всего литературно-художественного произведения и может изучаться лишь при учете всего «макроконтекста».

## ГЛАВА II

### ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА КАК ОСНОВА ДЛЯ ВЫДЕЛЕНИЯ СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### § 1. Лингвопоэтический анализ текстов произведений У. Фолкнера

Проведенный нами в I главе лингвостилистический анализ позволил сопоставить и выявить особенности текстов-сообщений и текстов художественной литературы. При этом анализ последних неизбежно приобретал черты лингвопоэтического рассмотрения. И это закономерно. Особен-

ности художественных текстов требуют от нас различать произведения, написанные в русле реалистической традиции (их можно непосредственно воспринимать и изучать лингвостилистически), и произведения, содержание-намерение которых как бы «засекречено», «закодировано» автором, и которые, условно говоря, требуют особых семиотических методов исследования [34].

Подход к тексту с точки зрения метаметасодержания, закодированного автором, можно показать, обратившись к творчеству американского писателя Уильяма Фолкнера. Восприятие его сочинений невозможно без проникновения в сущность применяемых им особых семиотических средств.

Следующий текст представляет собой описание мула из романа У.Фолкнера «Сарторис».

Round and round the mule went, setting its narrow, deer-like feet delicately down in the hissing cane-pith, its neck bubbling limber as a section of a rubber hose in the collar, with its trace-galled flanks and flopping, lifeless ears and its half-closed eyes drowsing venomously behind pale lids, apparently asleep with the monotony of its own motion. Some Homer of the cotton fields should sing the saga of the mule and of his place in the South. He it was, more than any other one creature or thing, who, steadfast to the land when all else faltered before the hopeless juggernaut of circumstance, imperivious to conditions that broke men's hearts because of his venomous and patient preoccupation with the immediate present, won the prone South from beneath the iron heel of Reconstruction and taught it pride again through humility, and courage through adversity overcome; who accomplished the well-nigh impossible despite hopeless odds, by sheer and vindictive patience. Father and mother he does not resemble, sons and daughters he will never have; vindictive and patient (it is a known fact that he will labor ten years willingly and patiently for you, for the privilege of kicking you once); solitary but without pride, self-sufficient but without vanity; his voice is his own derision. Outcast and pariah, he has neither friend, wife, mistress, nor sweetheart; celibate, he is unscarred, possesses neither pillar nor desert cave, he is not assaulted by temptations nor flagellated by dreams nor assuaged by vision; faith, hope and charity are not his. Misanthropic, he labors six days without reward for one creature whom he hates, bound with chains to another whom he despises, and spends the seventh day kicking or being kicked by his fellows. Misunderstood even by that creature, the nigger who

drives him, whose impulses and mental processes most closely resemble his, he performs alien actions in alien surroundings; he finds bread not only for a race, but for an entire form of behavior; meek, his inheritance is cooked away from him along with his soul in a glue factory. Ugly, untiring and perverse, he can be moved neither by reason, flattery, nor promise of reward; he performs his humble monotonous duties without complaint, and his meed is blows. Alive, he is haled through the world, an object of general derision; unwept, unhonored and unsung, he bleaches his awkward accusing bones among rusting cans and broken crockery and worn-out automobile tires on lonely hillsides while his flesh soars unawares against the blue in the craws of buzzards. (*W. Faulkner. Sartoris. New York and Toronto, 1964.*)

Описание мула в романе У. Фолкнера «Сарторис» представляет собой своего рода лирическое отступление от основной сюжетной линии повествования, очень важное для понимания всего романа. Главный герой, от лица которого ведется повествование, — наследник аристократических традиций Юга, усвоивший представления о благородстве, гордости и величии земли предков. Столкнувшись с миром, который более не соответствует созданному им образу, герой остро ощущает свое одиночество и тщетно пытается любыми средствами «обрести себя». С этой точки зрения, описание мула, данное его глазами, очень интересно в плане раскрытия особенностей характера героя, его душевной борьбы с самим собой. Отрывок начинается со словосочетаний, подчеркивающих изящество животного:

Round and round the mule went, setting its narrow, deer-like feet delicately down in the hissing cane-pith, (narrow, deer-like feet; setting its ... feet delicately down).

Иное отношение рассказчика к предмету повествования обнаруживается из словосочетания "its neck bubbling limber as a section of rubber hose in the collar", в котором шея животного сравнивается с резиновым шлангом; отталкивающие черты внешности животного находят свое выражение и в последующих словосочетаниях. Окказиональное образование "trace-galled flanks", а также словосочетания, построенные по типу переноса "flopping, lifeless ears"; "half-closed eyes drowsing venomously behind pale lids" усиливают отрицательную характеристику.

Прием контраста в описании животного становится наиболее очевидным в последующем повествовании, представляю-

щем собой аллереорию, в которой мул наделяется человеческими чертами. Интересно отметить, что переход из реального повествования в аллереорию осуществляется благодаря связующему предложению:

Some Homer of the cotton fields should sing the saga of the mule and of his place in the South.

Здесь коннотативность словосочетаний как бы готовит читателя к восприятию возвышенного стиля последующего аллереорического повествования.

Все словосочетания, встречающиеся в этой части, являются коннотативными и построены с нарушением реально существующей связи между предметами действительности, в том смысле, что в них наблюдается несоответствие концептуально-логического содержания экстралингвистической ситуации. Герой приписывает мулу качества, которые ему не присущи, ср.:

He it was, more than any other one creature or thing, who, **steadfast to the land** when all else faltered before the hopeless juggernaut of circumstance, **impervious to conditions** that broke men's hearts because of his **venomous and patient preoccupation** with the immediate present, **won the prone South** from beneath the iron heel of Reconstruction and **taught it pride again** through humility, and courage through adversity overcome; **who accomplished the well-nigh impossible** despite hopeless odds, by sheer and vindictive patience.

Произвольность этих характеристик отражает те проблемы, которые волнуют самого героя. Поэтому понять эти словосочетания можно лишь на метаметасемиотическом уровне анализа, учитывая контекст всего произведения. Контекстуальная обусловленность этих словосочетаний заключается в том, что в основе их, как это ни парадоксально, лежит скрытое противопоставление свойств мула с характером самого героя. В отличие от мула, характеризованного верным земле, равнодушным к окружающей жизни ("steadfast to the land"; "impervious to conditions"), стойко перенесшим трагедию Юга благодаря его «злой, но терпеливой повседневной озабоченности» ("venomous and patient preoccupation with the immediate present"), сам герой безуспешно пытается обрести душевную твердость, основу которой он видит в соединении с изначальной ценностью — землей. Поэтому мул становится для героя предметом возвышенных размышлений. Герой завидует способности мула жить в настоящем, так как сам он все время соотно-

сит себя с прошлым, остро переживая трагедию истории Юга.

Персонафикация становится особенно ярко выраженной в последующих словосочетаниях, где внимание сосредоточивается на мыслях об одиночестве мула:

Father and mother he does not resemble, sons and daughters he will never have; ... (not to resemble father and mother; never to have sons and daughters;)

Outcast and pariah, he has neither friend, wife, mistress, nor sweetheart; (to be outcast and pariah; to have neither friend, wife...)

... solitary but without pride

... (he) possesses neither pillar nor desert cave

Misanthropic, he labors six days without reward for one creature whom he hates, bound with chains to another whom he despises, ... (to be misanthropic)

Своеобразие этих определений в применении к животному приобретает смысл и художественную значимость в контексте романа, становясь частью речевого портрета самого героя, глубоко переживающего собственное одиночество и отчужденность.

Многообразие дополнительных оттенков значений, приобретаемых словосочетаниями в контексте художественной литературы, можно также проиллюстрировать на примере сравнения в тексте мула с негром: "...misunderstood even by that creature, the nigger who drives him, whose impulses and mental processes most closely resemble his, he performs alien actions in alien surroundings". Для героя негры — это люди-загадки, поражающие своей стойкостью, жизнеспособностью и мудростью. В этом плане сравнение мула с негром становится элементом характеристики состояния самого героя, построенной по принципу противопоставления.

Противоречивое отношение рассказчика к предмету повествования проявляется в том, что словосочетания с положительной оценкой контрастируют со словосочетаниями сниженной оценочной коннотации. Автор неоднократно подчеркивает то злобный и мстительный характер мула, его тупость, ср.:

his venomous and patient preoccupation with the immediate present; (his) sheer and vindictive patience;

Ugly, untiring and perverse, he can be moved neither by reason, flattery, nor promise of reward;

то его положительные качества:

steadfast to the land; impervious to conditions; solitary but without pride; self-sufficient but without vanity и т.д.

Антитеза в построении описания мула отражает замысел художника, помогает проникнуть в суть душевной борьбы героя с самим собой [35].

«Контрастность» описания достигает своего апогея в завершающем повествовании — метафорическом противопоставлении жизни и смерти животного:

Alive, he is haled through the world; an object of general derision; unwept, unhonored and unsung, he bleaches his awkward accusing bones among rusting cans and broken crockery and worn-out automobile tires on lonely hillsides while his flesh soars unawares against the blue in the craws of buzzards.

Словосочетания со сниженной эмоциональной коннотацией “rusting cans”, “broken crockery and worn-out automobile tires” контрастируют со словосочетаниями с повышенными эмоционально-оценочными обертонами: “soars unawares against the blue”, а также аллюзией “unwept, unhonored and unsung”, заимствованной из сонета В. Скотта “The Way of the Last Minstrel”, создающей в данном контексте эффект торжественного повествования и подчеркивающей противопоставление.

Тема жизни и смерти — одна из центральных в романе. Герой, которому «не посчастливилось» умереть на войне, сталкивается с «абсурдным» миром суетной жизни. Он предается не только размышлениям на тему о жизни и смерти, но и пытается, по выражению одного из персонажей романа, «сломать себе шею» и таким образом обрести желанный покой и гармонию. В романе описание жизни и смерти животного приобретает художественную значимость, помогая понять душевное состояние самого героя.

## § 2. Ритмический анализ текста У. Фолкнера

Анализ ритма текста очень важен для его понимания. В силу необычайной усложненности синтаксического строения художественной речи Фолкнера в целом и данного отрывка, в частности, понять его содержание-намерение (purpose) можно, лишь «вжившись» в особенности ритма. Рассмотрим пример:

He it was, |  
more than any other one creature or thing, |

who, |  
 steadfast to the land |  
 when all else faltered |  
 before the hopeless juggernaut of circumstance, |  
 impervious to conditions |  
 that broke men's hearts |  
 because of his venomous and patient preoccupation with the  
 immediate present, |  
 won the prone South |  
 from beneath the iron heel of Reconstruction |  
 and taught it pride again |  
 through humility, |  
 and courage |  
 through adversity overcome; |  
 who accomplished the well-nigh impossible |  
 despite hopeless odds, |  
 by sheer and vindictive patience. ||

Понимание этого предложения осложнено из-за слишком большой распространенности однородных сказуемых и отсутствия в ряде случаев глаголов-связок. Однако ритмическое выделение с помощью синтаксического параллелизма наиболее важных с точки зрения замысла автора элементов этого предложения делает возможным правильное истолкование его содержания-намерения.

То же самое относится и к начальному предложению, где комплетивное определение обособлено от определяемого слова, однако ритмическое членение этого предложения, одним из компонентов которого является синтаксический параллелизм, помогает правильно понять его смысл, ср.:  
 Round and round the mule went, |  
 setting its narrow, | deer-like feet | delicately down in the  
 hissing cane-pith, |  
 its neck | bobbing limber | as a section  
 of a rubber hose in the collar, |  
 with its trace-galled flanks |  
 and flopping, lifeless ears |  
 and its half-closed eyes |  
 drowsing venomously behind pale lids, |  
 apparently asleep |  
 with the monotony of its own motion. ||

Таким образом, основу ритмической композиции этого текста составляет синтаксический параллелизм соотносимых синтагм. При этом плавное ритмическое движение временами нарушается, и тем самым, создается как бы вто-

рой ритмический план — ритмический контрапункт. Так, например: :

Father and mother |  
he does not resemble, |  
sons and daughters |  
he will never have;  
vindictive and patient |  
(it is a known fact | that he will labor ten years |  
willingly and patiently for you, |  
for the privilege of kicking you once); |  
solitary |  
but without pride, |  
self-sufficient |  
but without vanity; |  
his voice |  
is his own derision. ||

Торжественная риторика этого предложения нарушается вводным предложением, которое ритмически возвращает читателя из «возвышенного» в реальный план повествования. При этом концовка предложения, нарушающая синтаксический параллелизм, наоборот, усиливает его торжественное звучание.

В двух следующих друг за другом предложениях ритмический контрапункт достигается путем противопоставления утвердительных форм второго предложения отрицательным формам первого.

1) Outcast and pariah, |  
he has **neither** friend, |  
wife, |  
mistress, |  
nor sweetheart; |  
celibate, |  
he is **unscarred**, |  
possesses **neither** pillar |  
**nor** desert cave, |  
he is **not** assaulted by temptations |  
**nor** flagellated by dreams |  
**nor** assuaged by vision; |  
faith, |  
hope and charity |  
are **not** his.

2) Misanthropic, |  
he labors six days without reward for one creature |



whom he hates, |  
bound with chains to another |  
whom he despises, |  
and spends the seventh day |  
kicking | or being kicked by his fellows. ||

Эти особенности в ритмическом строении текста помогают читателю глубже проникнуть в суть внутреннего душевного конфликта героя.

Для ритмической организации рассматриваемого текста большое значение имеет ритмическое строение зачинов начальных синтагм. Так, в первом предложении благодаря инверсии создается эффект возвышенного повествования, который как бы «готовит» читателя к восприятию последующей аллегории, ср.: “Round and round the mule went setting its narrow, deer-like feet delicately down in the hissing cane-pith”. Ритмическое выражение повторяющихся обстоятельств — “**Round and round the mule went**” — наряду с синтаксическим параллелизмом и аллитерацией создают впечатление однообразных, повторяющихся движений животного.

В последующих предложениях возрастает ощущение возвышенной риторики благодаря инверсии не только в начальной синтагме предложения, но и в соотносимых синтагмах других предложений.

Ср. зачины предложений:

**He it was**, more than any other one creature or thing, who,...

**Father and mother he** does not resemble, sons and daughters he will never have; vindictive and patient...

**Outcast and pariah**, he has neither friend, ...

**Misanthropic**, he labors six days...

**Ugly, untiring and perverse**, he can be moved neither by reason...

**Alive**, he is haled through the world, an object of general derision; **unwept, unhonored and unsung**, he bleaches his awkward accusing bones...

Специфическое актуальное членение этих предложений выделяет ключевые с точки зрения замысла автора части синтагм и тем самым создает особую функциональную перспективу текста. Эмоционально возвышенный ритм этого описания наряду с другими художественными средствами помогает раскрыть характер героя, для которого традиция возвышенной риторики выступает как форма ухода от окружающей его действительности.

### § 3. Значение ритмического анализа для общей лингвопоэтической характеристики текста

Из предыдущего изложения становится понятным, что роль ритмического анализа для общей лингвопоэтической характеристики текста наглядно показывать на произведениях Фолкнера. Поэтому ниже мы приводим лингвопоэтический анализ рассказа «Засада» (“Ambuscade”) с особым вниманием к ритмическому строению текста.

События, описываемые в рассказе «Засада» происходят во время Гражданской войны, незадолго до ее конца и полного разгрома армии конфедератов. В качестве рассказчика выступает двенадцатилетний мальчик Баярд Сарторис. Для него Гражданская война — это проявление героизма южан. В самом начале рассказа он и его друг Ринго играют. Они строят земляную крепость — Vicksburg, и по очереди изображают генералов Пембертона и Гранта. Их игра прерывается дядей Ринго — негром Лушем, который внезапно появляется в сопровождении своей жены. Глаза негра кажутся мальчикам странными, а голос его жены — необычным. Они никак не могут понять, почему Луш так взволнован продвижением войск янки в район Миссисипи: они дети, для них война — игра, они не могут понять важности тех событий, которые происходят в действительности.

Затем появляется отец Баярда, полковник Сарторис (он получил отпуск и приехал всего лишь на один день, чтобы спрятать фамильное серебро). Мальчики, которые не знают цели его приезда, с нетерпением ожидают рассказов о славных битвах. Они очень разочарованы, когда их отправляют спать, не удовлетворив их любопытство.

Тем временем на сцене появляются настоящие янки. Мальчики стреляют в них и ранят одну из их лошадей. Когда к ним приходят офицеры северян, они прячутся под широкие юбки бабушки Баярда. Хотя они действительно испугались, они не понимают реальности войны, которая остается для них лишь увлекательной игрой.

Прежде чем перейти к анализу роли ритма для выражения авторского замысла, сделаем несколько замечаний теоретического характера, касающихся композиции и структуры любого художественного текста. Произведение художественной литературы, вообще, состоит из разнообразных тем или тематических планов, и они как бы все оркеструются, скрещиваются, объединяются для того, чтобы создать симфонию. Поэтому то, что можно назвать полифоническим целым, глобальной полифонией произведения

словесно-художественного творчества, создается специфической оркестровкой переплетающихся речевых мотивов или оркестровкой различных ритмических планов. Главное их разделение представляет собой дихотомию: любое художественное произведение состоит из двух основных как бы слоев, а именно речи героев и речи автора. В свою очередь, каждый из этих слоев может подразделяться на составные части, которые также обладают своей ритмической структурой. Это можно представить следующим образом:

Речь героев	Речь автора
диалог	она подразделяется на описание:
полилог	физических действий, интерьеров,
монолог	внешности, психических состоя-
внутренний монолог	ний и т.д.

Конкретный набор слоев и расположение составных частей в произведении художественной литературы обуславливает художественные особенности данного произведения [36]. При этом важно отметить, что ритмическая структура произведения художественной литературы зависит не только от типа рассказа, но прежде всего от того, какую роль в повествовательной структуре этого произведения себе отводит автор.

После этих предварительных замечаний вернемся к разбору рассказа «Засада», считая, что на этом тексте легче объяснить некоторые особенности манеры Фолкнера. Выше уже было сказано, что этот рассказ написан в форме весьма необычного внутреннего монолога. Он мало чем отличается от описания потока сознания, с одной стороны, т.е. метода широко применявшегося Фолкнером в его раннем творчестве, и от традиционного рассказа от первого лица (*Ich-Erzählung*), с другой. Здесь в качестве главного действующего лица выступает именно автор, но как «рассказчик».

Текст, который начинает рассказ, представляет собой описание физического действия, ср.:

Behind the smokehouse that summer, Ringo and I had a living map. Although Vicksburg was just a handful of chips from the woodpile and the River a trench scraped into the packed earth with the point of a hoe, it (river, city, and terrain) lived, possessing even in miniature that ponderable though passive recalcitrance of topography which outweighs artillery, against which the most brilliant of victories and the most tragic of defeats are but the loud noises of a movement. To Ringo and me it lived, if only because of the fact that the

sunimpacted ground drank water faster than we could fetch it from the well, the very setting of the stage for conflict a prolonged and wellnigh hopeless ordeal in which we ran, panting and interminable, with the leaking bucket between well-house and battlefield, the two of us needing first to join forces and spend ourselves against a common enemy, time, before we could engender between us and hold intact the pattern of recapitulant mimic furious victory like a cloth, shield between ourselves and reality, between us and fact and doom. This afternoon it seemed as if we would never get it filled, wet enough, since there had not even been dew in three weeks. But at last it was damp enough, damp-colored enough at least, and we could begin. We were just about to begin. Then suddenly Loosh was standing there, watching us. He was Joby's son and Ringo's uncle; ... (*W. Faulkner. The Unvanquished. New York, 1958.*)

Функциональная роль этого эпизода очень велика, потому что от его восприятия зависит в значительной степени впечатление читателя от рассказа в целом. Этим объясняются усилия автора к тому, чтобы заставить читателя поверить в важность описываемых событий, например, появление негра Луша обязательно должно потрясти читателя, сразу же направить его внимание на последующие действия именно этого персонажа. Для этой цели автор пользуется всеми ресурсами своего воображения, стиля и знания психологии читателя. Достижение этой цели и обеспечивает ритмическая организация рассказа.

Так, первые три фразы этого отрывка создают оригинальное ритмическое и интонационное единство. Движение тона внутри текста можно охарактеризовать как своего рода спираль, образованную возрастающим темпом произнесения, сопровождаемым пропорциональным удлинением предложений. Изобилие аллитераций способствует увеличению этого темпа.

Следующие три фразы можно тоже рассматривать как ритмическое единство, однако, в отличие от первых трех предложений, где мы находим постепенное ускорение темпа, во втором единстве трех предложений темп постепенно замедляется, обеспечивая прямую корреляцию с начальным темпом. Таким образом первые шесть предложений спаиваются в одно ритмическое целое.

Предложение "Then suddenly Loosh was standing there, watching us" — простое, краткое и как бы «не фолкнеровское» — имеет, тем не менее, важное композиционное и рит-

мическое значение. Оно показывает, как Фолкнер готовит читателя к восприятию своего рода эмоционального удара. Действительно, прямолинейность и простота этого предложения производят сильное впечатление. Оно ни семантически, ни ритмически не связано и с предыдущим предложением; более того, налицо ритмическое их противопоставление. Это выражается паузой перед ним вместе с полным изменением всех ритмических параметров.

Весь эпизод построен по принципу аргумента и контраргумента, причем последний эмоционально окрашен. Игра — это своего рода защитная реакция героя против внешней угрозы, постепенно материализующейся через появление Луша (в образе Луша). Совершенно бессознательно рассказчик пытается примирить два подхода к игре: его собственное представление об игре как о «другой инореальности» и противопоставляемое ей враждебное, угрожающее приближение взрослого. Цель рассказчика заключается в том, чтобы создать иллюзию игры не в виде своего рода суррогата действительности, но как нечто, что столь же или даже более реально, чем действительность. Эта иллюзия оправдана и, в конечном счете, выступает как совсем не иллюзия. Сам рассказчик полностью поглощен игрой и, что особенно важно, заставляет читателя также разделить с ним это состояние.

Из сказанного следует, что для понимания рассказа очень важным является восприятие ритмических градаций, резких переходов от одного ритма к другому. Будучи мастером ритмической оркестровки, Фолкнер пользуется не только ритмическими контрастами, как в приведенном выше отрывке, но также и ритмическими подобиями, для того чтобы придать рельефность значительному событию и передать его драматический характер. В качестве иллюстрации приведем еще один отрывок, где рассказчик выступает как бы с «сольным номером», повествуя нам о некотором событии своими собственными словами, ср.:

It was cool and shady there, and quiet, and Ringo slept most of the time, and I slept some too. I was dreaming — it was like I was looking at our place and suddenly the house and stable and cabins and trees and all were gone and I was looking at a place flat and empty as the sideboard, and it was growing darker and darker, and then all of a sudden I wasn't looking at it; I was there — a sort of frightened drove of little tiny figures moving on it; they were Father and Granny and Joby and Louvinia and Loosh and Philadelphy and Rin.

go and me — and then Ringo made a choked sound and I was looking at the road, and there in the middle of it, sitting on a bright bay horse and looking at the house through a field glass, was a Yankee. (Op.cit.)

Синтаксический параллелизм и частое повторение союза “and” создает медленный, монотонный ритм, который вызывает у читателя иллюзию сна, видения, мечты, о чем говорится в первых строках отрывка. Небольшое увеличение темпа начинается с фразы: “and Ringo slept most of the time”.

Две последние синтагмы слегка изменяют впечатление гладкости и спокойствия ритма, придавая ему прерывистый характер. Читатель осознает, что пейзаж только кажется мирным и что рассказчик только пытается заставить себя поверить в это. Поскольку второе предложение является более длинным и осложненным однородными членами, читатель вынужден увеличить темп при его произнесении. Этого, однако, нелегко достигнуть вследствие изобилия параллельных синтаксических конструкций. В то же самое время медленный равномерный ритм этого предложения заставляет читателя понять, что рассказчик повествует как бы в полусне, что события, происходящие вокруг него, воспринимаются им как непрерывный поток событий, действий и впечатлений, несмотря на их поражающее различие.

Кульминация наступает в ключевой фразе рассказа: “and looking at the house through a field glass was a Yankee”.

Впечатление, которое производит эта фраза, создается главным образом за счет объединения в пределах данного контекста нескольких понятий с совершенно разным семантическим содержанием. Этот отрывок представляет собой наиболее яркое выражение лирической темы, лежащей в основе всего рассказа — **вторжение действительности** в сознание 12-летнего героя. С этой точки зрения весьма символично то, что автор пытается ввести главное событие всего рассказа — т.е. подлинное появление врага, офицера янки, — в структуру сновидения.

До сих пор мы анализировали ритм в составе одного слоя глобального произведения речи, т.е. ритм речи автора-рассказчика. Но в этом рассказе, так же как и в большинстве других произведений Фолкнера, налицо еще один стилистический прием — комбинация двух разновидностей речи — прямая речь персонажа и слова собственно рассказчика. Так, в данном ниже отрывке развивающем тему,

уже введенную в начальном эпизоде с Лушем. После того, как Луш разрушил их живую крепость, мальчики стараются забыть об этом и продолжают играть в войну, ср.:

... So we were both at it; we didn't see Louvinia, Joby's wife and Ringo's grandmother at all. We were facing one another at scarcely arm's length, to the other each invisible in the furious slow jerking of the flung dust, yelling "Kill the bastards! Kill them! Kill them!" when her voice seemed to descend upon us like an enormous hand, flattening the very dust which we had raised, leaving us now visible to one another, dust-colored ourselves to the eyes and still in the act of throwing:

"You, Bayard! You, Ringo!" She stood about ten feet away, her mouth still open with shouting. I noticed that she did not have on the old hat of Father's which she wore on top of her head rag even when she just stepped out of the kitchen for wood. "What was that word?" she said. "What did I hear you say? Only she didn't wait to be answered, and then I saw that she had been running too. Look who coming up the big road! she said. (Op. cit.)

Начальная фраза — пример тривиального короткого предложения, которое звучит как телеграмма, как лишенное выразительности произведение речи. Следующее за ним длинное предложение содержит литературные слова и характеризуется сложной синтаксической структурой. Однако ритмически оно не монотонно вследствие взаимодействия различных ритмических планов в его составе: слово "yelling", за которым следует три раза повторенное, резкое и по-детски выплеснутое восклицание "kill the bastards!", разрушает ритмическую монотонность и целостность изображения.

Благодаря такой ритмической конфигурации читатель восхищен и как бы загипнотизирован описанием игры. Короткая фраза "You, Bayard! You, Ringo!", следующая за длинным литературно обработанным предложением, звучит как метафора и призвана поразить читателя. При помощи этой очень искусной оркестровки различных средств Фолкнер драматизирует чувства главного действующего лица, который не только разыгрывает роль блестящего воина, но и убеждает себя в том, что он им и является. Простые слова Лувинии возвращают его в мир действительности. И здесь резкий переход из одного ритма в другой создает впечатление неожиданности и производит очень сильное художественное воздействие.

Речь героя — это «специфическое действие». Речь рассказчика — это своего рода комментарий. Хотя ритм и не является единственным средством, при помощи которого можно раскрыть всю сложность взаимоотношения этих двух линий, он играет очень важную роль в процессе психологической характеристики героя. И опять налицо тонкое и непрекращающееся изменение ритмической линии. Так, например, во втором предложении рассказчик пытается ускорить темп речи, используя инвертированные конструкции (“to the other each invisible”, “dust coloured ourselves to the eyes”), чем достигает эвфонии или гладкости речи.

Ускоряя темп, рассказчик хочет показать, что он не безразличен к тому, что сообщает, и хотя он хочет обязательно соблюсти дистанцию между собой и событием, однако, отсутствие, потенциально возможной, полной паузы после слов “Kill him!” неизбежно привлекает внимание читателя к этому действию.

Затем следует предложение, которое с точки зрения ритма довольно необычно. Это своего рода текучая строка (enjambement) в прозе. Рассказчик придает совершенно исключительное значение словам Лувинии. Эти слова звучат как своего рода эмоциональный удар для него, и именно ритм выражает участие рассказчика в происходящих событиях.

Последующее предложение опять отражает стремление рассказчика к объективности, его попытки представить сообщаемое событие как бы извне. Но благодаря ритмическому контексту этого отрывка мы познаем подлинные чувства этого действующего лица. Ритм дает читателю новое, двухмерное видение внутренней жизни героя.

Анализ ритмической организации данного текста У. Фолкнера позволяет наблюдать, как разные тематические планы — авторское повествование, прямая речь персонажа, слова рассказчика — благодаря разному ритмическому оформлению звучат по-разному, хотя в контексте всего произведения они подчинены глобальному авторскому замыслу. Переплетающиеся речевые мотивы создают единое полифоническое звучание произведения. Все это, несомненно, помогает глубже проникнуть в художественное своеобразие произведения писателя.

Вопрос о соотношении литературного текста и его материального звучания исследовался в работах классиков отечественной филологии — А.М.Пешковского, С.И. Бернштейна, Л.В. Щербы, В.В. Виноградова, Б.В. Томашевского. Ими отмечалось своеобразие «письменно-зрительного языка»



со свойственной ему системой знаков для выражения семантических и синтаксических отношений, далеко не совпадающей с интонационно-смысловой системой произносительно-слухового языка. Проблема транспонирования художественного произведения в звуковую форму получает в настоящее время разработку в новом направлении исследования — «филологической фонетике» [37].

Филологическая фонетика занимается изучением звучания художественной литературы, ее тембра II, т.е. того комплекса просодических средств, с помощью которых создаются различные экспрессивно-эмоционально-оценочные оттенки значения. Хотя факт существования внутренней речи и «звучания», читаемого глазами во внутренней речи, является общепризнанным, при анализе художественного произведения чаще всего происходит отрыв плана содержания художественного текста от его плана выражения. Думается, что лишь идя по пути анализа звучания художественного произведения, можно подойти к решению одной из вечных проблем филологии — как отличить произведение словесно художественного творчества от всех остальных видов речи.

## ЧАСТЬ II

# ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ФУНКЦИИ СООБЩЕНИЯ И ФУНКЦИИ ВОЗДЕЙСТВИЯ В СТИЛЕ НАУЧНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## ГЛАВА I

### ВЫСШИЕ ФОРМЫ НАУЧНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ И МЕСТО, ЗАНИМАЕМОЕ В НИХ ЭЛЕМЕНТАМИ ВОЗДЕЙСТВИЯ

#### § 1. Общие замечания

Выделение функции воздействия и функции сообщения в чистом виде всегда представляет собой до некоторой степени искусственный процесс, при котором приходится обращаться к крайним случаям их проявления. В реальной речевой деятельности обе эти функции имеют тенденцию переплетаться, образуя сложное диалектическое единство. Советские языковеды, в частности, В.В. Виноградов, Р.А. Будагов неоднократно указывали на трудности разграничения функций сообщения и воздействия и соответствующих им стилей — научного и литературно-художественного [38].

В данной части работы мы рассмотрим тексты, которые по своей целевой установке являются реализацией функции сообщения, однако, высокая языковая культура их авторов выводит их работы за рамки «сухого», собственно интеллективного сообщения.

В обобщающих исследованиях видных ученых, посвященных не просто обсуждению конкретного специфического вопроса, а ставящих проблему в более широком плане, неизбежно возникают ситуации, когда авторы обращаются к различным экспрессивно-эмоционально-оценочным формам речи, характеризующимся вполне определенной направленностью на достижение воздействия на читателя (или слушателя). Нередко язык авторов, пишущих на научные темы, оказывает на читателя большее экспрессивно-эмоционально-оценочное и эстетическое воздействие, чем язык некоторых произведений художественной литературы.

Говоря о языке научной литературы, один из исследователей этого вопроса О.А.Швецова в статье «Явления ир-

релевантности в английской научной прозе XVII-XVIII вв.» [39] наглядно показывает, что при написании научных работ в период становления английской научной прозы автор не облакал их в соответствующую форму (стиль) [40]. Из материалов О.А. Швецовой видно, как исследователь, рассматривая научные вопросы, далеко отходит от основной темы повествования, делая различные отступления личного характера (упоминание автором незначительных обстоятельств из его частной жизни, как то распорядка дня, погоды, случайных встреч со знакомыми, описание лиц, присутствовавших при проводимом опыте и т.д.). Отсутствовали стереотипы, общепринятые понятия и представления и, соответственно, характер научного изложения был более индивидуализирован, в нем яснее ощущалась личность автора.

Вопрос о том, является ли обращение к различным экспрессивно-эмоционально-оценочным формам выражения характерным для развития современного научного стиля, по-разному решается учеными: одни отмечают в его развитии тенденцию к полной безэмоциональности, неэкспрессивности и неличному характеру изложения [41], другие считают «индивидуальность» обязательной чертой научного стиля [42].

В данной части работы мы попытаемся выяснить, в какой степени современные ученые, ставя или обсуждая ту или иную проблему, выходят за рамки собственно «сообщения» (или информации) и обращаются к «воздействию», иначе говоря, каков характер соположения двух основных функций языка в одном научном тексте. Наша задача заключается в том, чтобы показать, как эти два стиля, находясь в отношении диалектического взаимодействия, проникают друг в друга в текстах, являющихся по своей целевой установке реализацией функции сообщения.

Решение вопроса соотношения функции сообщения и функции воздействия связано с проблемой классификации наук, с необходимостью различать науки эмпирические и спекулятивные. Очевидно, что для естественнонаучных текстов будет характерна большая степень реализации интеллективной функции в отвлечении от различных эмоционально-оценочно-экспрессивных обертонов, чем для научных текстов общественной тематики. Однако, это не означает, что первым вообще не свойственно проявление функции воздействия. Анализ работ крупных ученых обнаруживает, что стиль и в эмпирических науках может оказывать большое эмоционально-эстетическое воздействие на читателя.

Для иллюстрации этого положения нами были избраны для анализа труды известного английского астронома Джеймса Джинза и крупного философа Бертрана Рассела [43]. Как известно, Джеймс Джинз и Бертран Рассел являются признанными классиками не только по своим знаниям и богатой эрудиции, но, что самое для нас главное, по своей исключительно высокой языковой культуре.

## **§2. Диалектическое единство двух функций языка в текстах научного стиля**

### **1. Анализ текстов Бертрана Рассела.**

Рассматривая тексты первой книги трехтомного труда Бертрана Рассела «История западной философии» под названием «Древняя философия» под углом зрения сочетания в них функций сообщения и воздействия, мы не будем касаться содержания и существа характеристик и оценок, даваемых автором. Нас интересуют лишь те моменты, которые свидетельствуют о своеобразной «двойственности», «амбивалентности» манеры научного изложения Б. Рассела, о его глубоком понимании сущности художественного слова и того значения, которое оно имеет для гуманитарных наук.

Лейтмотивом книги «Древняя философия» является мысль о том, что развитие философской мысли в древности характеризовалось неотделимостью гуманитарных наук, в особенности философии, от филологии: всякое слово было одновременно и словом художественным. Для древних греков всякая научная деятельность представляла собой «постоянное нравственно-интеллектуальное усилие», «напряжение интеллектуальной воли» [44], необходимое для того, чтобы поднять мысль на более высокий уровень духовной зрелости.

Соответственно, разбирая этот период развития философии, Б. Рассел очень широко использует различные отрывки из художественной литературы.

Главы первой книги, посвященной возникновению греческой цивилизации, Гераклиту, Пармениду, Эмпедоклу, изобилуют примерами различных вставок, вкраплений, относящихся к области художественного слова. Например, говоря о софистах, Рассел приводит пример того, как Платон высмеивает их в форме сатирического стихотворения, ср.:

... Plato devoted himself to caricaturing and vilifying them, but they must not be judged by his polemics. In his

lighter vein, take the following passage from the *Euthydemus*, in which two Sophists, Dionysodorus and Euthydemus, set to work to puzzle a simple-minded person named Clesippus. Dionysodorus begins:

You say that you have a dog?

Yes, a villain of a one, said Clesippus.

And he has puppies?

Yes, and they are very like himself.

And the dog is the father of them?

(*B. Russell*. A History of Western Philosophy. New York, 1945, p. 75-76.)

Этот отрывок представляет собой злую карикатуру на двух софистов, Дионисиодора и Эвтидема, причем их критика дается не путем разъяснения их ошибочности в научном плане, а путем осмеяния их в художественной форме.

Интересно, что Рассел в этой части своей книги и сам пытается подражать Платону. Так, он не просто сообщает, как древние философы умели все облечь в форму художественного слова, но и разбирая этику Аристотеля, сначала приводит его точку зрения, а затем от себя уже добавляет:

There are two kinds of virtues, *intellectual* and *moral*, corresponding to the two parts of the soul. Intellectual virtues result from teaching, moral virtues from habit. It is the business of the legislator to make the citizens good by forming good habits. We become just by performing just acts, and similarly as regards other virtues. By being compelled to acquire good habits, we shall in time, Aristotle thinks, come to find pleasure in performing good actions. One is reminded of Hamlet's speech to his mother:

Assume a virtue if you have it not.

That monster, custom, who all sense doth eat,

Of habits devil, is angel, yet in this,

That to the use of actions fair and good

He likewise gives a frock or livery

That aptly is put on. (Op. cit.)

Т.е. изложив сущность аристотелевской теории о двух родах добродетели — моральной и интеллектуальной, — одна из которых создается привычкой, а другая путем педагогического воздействия, Рассел от себя уже добавляет «Сразу приходят на ум слова Гамлета, обращенные к матери» («One is reminded of Hamlet's speech to his mother»), т.е. в научном тексте дан экскурс в художественную литературу.

Приведем еще примеры. Рассел обращается к художест-

венному слову (к Шелли) для того, чтобы сделать свое изложение учения Демокрита, более наглядным ср.:

There are many worlds, some growing, some decaying: some may have no sun or moon, some several. Every world has a beginning and an end. A world may be destroyed by collision with a larger world. This cosmology may be summarized in Shelley's words:

Worlds on worlds are rolling ever  
From creation to decay,  
Like the bubbles on a river  
Sparkling, bursting, borne away. (Op. cit.)

В отрывке из главы «Эллинистический мир» Рассел, характеризуя духовную и социальную жизнь этой эпохи, проводит сравнение с «Потерянным раем» Мильтона, что делает его речь очень образной:

Those who obstinately insisted upon finding rationality somewhere withdrew into themselves, and decided, like Milton's Satan, that:

The mind is its own place, and in itself  
Can make a heaven of hell, a hell of heaven. (Op. cit.)

Примеры такого рода многочисленны в книге Рассела. Они показывают не только его тонкое знание художественной литературы, но и умение обнаружить связь между литературными шедеврами разных народов.

Бесчисленные примеры внесений из области художественного слова совершенно не значат, что Рассел, говоря о древней философии, не пользуется строгим языком науки. Так, излагая учение Аристотеля о логике, Рассел пишет строго научным стилем, ср.:

Aristotle's most important work in logic is the doctrine of the syllogism. A syllogism is an argument consisting of three parts, a major premiss, a minor premiss, and a conclusion. Syllogisms are of a number of different kinds, each of which has a name, given by the scholastics. The most familiar is the kind called "Barbara":

All men are mortal (Major premiss).

Socrates is a man (Minor premiss).

Therefore: Socrates is mortal (Conclusion). ...

There are some inferences that can be made from a single premiss. From "some men are mortal" we can infer that "some mortals are men." According to Aristotle, this can also be inferred from "all men are mortal". (Op. cit.)

Таким образом, когда речь идет о философии, содержа-

щей в себе различные мифологические и религиозные мотивы, текст научного изложения ученого изобилует различными выдержками из художественной литературы. Когда же речь идет о философских течениях, соприкасающихся с «естественными» областями знания, например, физикой и математикой, то научная речь Рассела носит подчеркнуто сухой и безличный характер.

Анализ творческого почерка Бертрана Рассела позволяет заключить, что крупнейший ученый, в совершенстве владеющий именно научным стилем, строго логической и лишенной украшательств манерой изложения, придает большое значение тому воздействию, которое художественное слово оказывает на людей.

## **2. Анализ лексико-синтагматических особенностей текстов Джеймса Джинза.**

Принципиально тот же характер научного изложения мы находим в работах знаменитого английского астронома Джеймса Джинза. Рассмотрим, к примеру, отрывок из книги Джеймса Джинза «Загадочная Вселенная». ("The Mysterious Universe").

A few stars are known which are hardly bigger than the earth, but the majority are so large that hundreds of thousands of earths could be packed inside each and leave room to spare; here and there we come upon a giant star large enough to contain millions of millions of earths. And the total number of stars in the universe is probably something like the total number of grains of sand on all the sea-shores of the world. Such is the littleness of our home in space when measured up against the total substance of the universe.

This vast multitude of stars are wandering about in space. A few form groups which journey in company, but the majority are solitary travellers. And they travel through a universe so spacious that it is an event of almost unimaginable rarity for a star to come anywhere near to another star. For the most part each voyages in splendid isolation, like a ship on an empty ocean. In a scale model in which the stars are ships, the average ship will be well over a million miles from its nearest neighbour, whence it is easy to understand why a ship seldom finds another within hailing distance.

We believe, nevertheless, that some two thousand million years ago this rare event took place, and that a second star, wandering blindly through space, happened to come within hailing distance of the sun. Just as the sun and moon raise tides on the earth, so this second star must have raised tides

on the surface of the sun. But they would be very different from the puny tides which the small mass of the moon raises in our oceans; a huge tidal wave must have travelled over the surface of the sun, ultimately forming a mountain of prodigious height, which would rise ever higher and higher as the cause of the disturbance came nearer and nearer. And, before the second star began to recede, its tidal pull had become so powerful that this mountain was torn to pieces and threw off small fragments of itself, much as the crest of a wave throws off spray. These small fragments have been circulating around their parent sun ever since. They are the planets, great and small, of which our earth is one.

The sun and the other stars we see in the sky are all intensely not — far too hot for life to be able to obtain or retain a footing on them. So also no doubt were the ejected fragments of the sun when they were first thrown off. Gradually they cooled, until now they have but little intrinsic heat left, their warmth being derived almost entirely from the radiation which the sun pours down upon them. In course of time, we know not how, when, or why, one of these cooling fragments gave birth to life. It started in simple organisms whose vital capacities consisted of little beyond reproduction and death. But from these humble beginnings emerged a stream of life which, advancing through ever greater and greater complexity, has culminated in beings whose lives are largely centred in their emotions and the ambitions, their aesthetic appreciations, and the religions in which their highest hopes and noblest aspirations lie enshrined.

Although we cannot speak with any certainty, it seems most likely that humanity came into existence in some such way as this. Standing on our microscopic fragment of a grain of sand, we attempt to discover the nature and purpose of the universe which surrounds our home in space and time. Our first impression is something akin to terror. (The Mysterious Universe by Sir James Jeans. London, 1937.)

В отрывке описывается возникновение нашей планеты и зарождение на ней жизни. Здесь научное изложение насыщено различными стилизованными чертами, относящимися не к области передачи научной информации, а скорее к области словесно-художественного творчества.

Рассмотрим лексико-синтаксические средства, характерные для данного текста. Здесь почти полностью отсутствуют терминологические и клишированные словосочетания, т.е. словосочетания, которые являются наиболее характерным



признаком «стиля сообщения». Можно отметить лишь отдельные случаи их употребления:

терминологические словосочетания: total substance of the universe; parent sun; ejected fragments; simple organisms; to circulate around parent sun; tidal wave; tidal pull; intrinsic heat;

клишированные словосочетания: to speak with certainty; in the course of time; for the most part; to be easy to understand; it seems most likely that; there's no doubt that.

Наряду с семантическими, узуальными словосочетаниями, в которых отсутствуют коннотации, с такими, как:

few stars; to be hardly bigger; giant star; total number of stars; to measure up against; to come near; empty ocean; two thousand million years ago; surface of the sun; to throw off spray; crest of a wave; to give birth to life; to come into existence; to discover the nature; our first impression, в данном тексте присутствует большое количество коннотативных словосочетаний, целью которых является эмоционально-экспрессивно-оценочное воздействие на читателя. Здесь можно выделить группу словосочетаний с ярко выраженной эмоциональной окраской, направленных на то, чтобы вызвать у читателя ощущение, что описываемый предмет лежит за пределами человеческого воображения:

hundreds of thousands of earths; millions of millions of earths; littleness of our home in space; event of almost unimaginable rarity; highest hopes; mountain of prodigious height; a universe so spacious; puny tides; splendid isolation; noblest aspirations.

Эмоциональное звучание придают тексту также словосочетания, в которых один из элементов обладает возвышенной ингерентной коннотацией, ср.: to lie enshrined; akin to terror.

В рассматриваемом тексте налицо большое количество метасемiotических словосочетаний, коннотативный характер которых проявляется в том, что естественные связи между предметами мысли нарочито в них нарушаются, ср.:

a ship seldom finds another within **hailing distance**; a star... happened to come within **hailing distance** of the sun.

Употребляя образное коннотативное словосочетание "hailing distance" вместо «нейтрального» и обычного "close to

the sun", Джеймс Джинз придает тексту особую экспрессивность. Образный метафорический характер изложения наглядно проявляется благодаря употреблению глагольных словосочетаний с глаголами движения, когда ученый говорит о звездах, ср.:

this vast multitude of stars are **wandering about** in space; a few from groups which **journey in company**, but the majority are solitary travellers; and they **travel through a universe** so spacious that; for the most part each **voyages in splendid isolation**; a star, **wandering blindly through space**; and, before the second star **began to recede**.

Обращаясь при описании звезд к приему персонификации и искусно варьируя глаголы движения, автор придает отрывку характер развернутой метафоры, создавая у читателя яркую и образную картину описываемого явления. Из всех этих глаголов лишь глагол "travel" является обычным, нейтральным в данном контексте (ср. обычное "Light travels faster than sound"). Однако будучи поставленным после коннотативного метафорического словосочетания "solitary travellers" (по отношению к звездам), этот глагол также приобретает дополнительные эмоционально-экспрессивно-оценочные оттенки значения.

Примером развернутой метафоры может служить и отрывок:

In course of time, we know not how, when, or why, one of these **cooling fragments gave birth to life**. It started in simple organisms... But from these **humble beginnings emerged a stream of life** which, **advancing through ever greater and greater complexity**, has culminated in beings whose lives are largely centred in their emotions and the **ambitions, their aesthetic appreciations, and the religions, in which their highest hopes and noblest aspirations lie enshrined**.

Отрывок начинается с логического сообщения, что находит выражение в нейтральных словосочетаниях: "in course of time; cooling fragments; to give birth to life; simple organisms." Употребление вводного предложения "we know not how, when, or why" сразу оживляет текст, устанавливает контакт с читателем и подготавливает его к восприятию последующего образного изложения.

В третьей части этого отрывка, где происходит уже как бы метафорический сдвиг, перенос значения, вместо неконнотативного словосочетания "simple organisms" употребляется коннотативное словосочетание "humble beginnings", а вместо слова "life" — коннотативное "stream of life".

Интересно также проследить употребление глаголов. Хотя сами по себе глаголы "emerge", "advance", "culminate", "centre" и являются частью научного пласта лексики, однако, включаясь в ткань развернутой метафоры, они приобретают возвышенно-эмоциональные коннотации, придавая тексту экспрессивный характер.

В отрывке:

"Standing on our microscopic fragment of a grain of sand, we attempt to discover the nature and purpose of the universe which surrounds our home in space and time" для обозначения нашей планеты употребляются такие образные коннотативные словосочетания, как "microscopic fragment of a grain of sand; our home in space and time" наряду с сугубо семантическими «информационными» словосочетаниями: "to attempt to discover; to discover the nature and purpose of the universe." Благодаря всем этим средствам создается своеобразный сплав стилей «сообщения» и «воздействия».

Особенностью рассматриваемого текста является то, что изложение строится на основе различного рода образных сравнений, ср.:

but the majority are so large that hundreds of thousands of earths could be packed inside each and leave room to spare;  
a giant star large enough to contain millions of millions of earths;

and the total number of stars in the universe is probably something like the total number of grains of sand on all the sea-shores of the world;

For the most part each voyages in splendid isolation, like a ship on an empty ocean. In a scale model in which the stars are ships, the average ship will be well over a million miles from its nearest neighbour, whence it is easy to understand why a ship seldom finds another within hailing distance.

this mountain was torn to pieces and threw off small fragments of itself, much as the crest of a wave throws off spray.

Иногда сравнения носят характер развернутой метафоры, ср.:

The sun and the other stars we see in the sky are all intensely hot — far too hot for life to be able to obtain or retain a footing on them.

Такая чрезмерная, на первый взгляд, нагрузка текста сравнениями и развернутыми метафорами может быть объяснена тем, что сам предмет астрономии, как мы уже отмечали на примере анализа словосочетаний, представля-

ется ученому настолько безграничным и лежащим почти за пределами человеческих возможностей его постижения, что для наибольшей убедительности ученый подает материал путем наглядных образных сравнений и развернутых метафор.

### 3. Ритмическая организация текста Д. Джинза.

Говоря о ритме этого отрывка в целом, можно сказать, что при помощи особого варьирования ритмических структур Дж.Джинз достигает впечатления эмоциональной приподнятости своей научной речи. В целом для его ритмической организации характерно «сбалансированное разнообразие». Этот ритмический эффект достигается чередованием различных ритмических структур предложений.

Кольцевой ритм первого предложения сменяется четко выраженным переменным ритмом последующих предложений. В абзацах чередуются переменный, монотонный и постепенный типы ритмических структур. На фоне нейтрального, лишенного каких-либо коннотаций ритма начала предложений и абзацев, резко выделяются предложения, заканчивающие абзацы, ср.:

**Such is the littleness of our home in space when measured up against the total substance of the universe.**

**They are the planets, great und small, of which our earth is one.**

**But from these humble beginnings emerged a stream of life which, advancing through ever greater and greater complexity, has culminated in beings whose lives are largely centred in their emotions and ... the religions in which their highest hopes and nobles aspirations lie enshrined.**

Выбор этого рода последовательности членов предложения создает своеобразную функциональную перспективу текста, замедляет ритм абзаца, придавая ему значительную эмоционально-оценочно-экспрессивную окраску. Этот прием позволяет автору как бы задержать внимание на конечных предложениях абзацев, заставить читателя почувствовать эмоциональный пафос текста.

Иногда инверсия вводится ученым не в конечные предложения, а в середину абзаца в целях создания впечатления своего рода «ритмической напряженности», например:

**The sun and the other stars we see in the sky are all intensely hot — far too hot for the life to be able to obtain or retain a footing on them. So also no doubt were the ejected**

**fragments of the sun** when they were first thrown off. Gradually they cooled, ...

Большую роль в создании ритма текста играет внутреннее строение синтагм. В рассматриваемом отрывке наблюдается резкое преобладание мужских клаузул, они составляют 68,8% от общего числа клаузул [45]. Такое явное преобладание мужских клаузул происходит отчасти за счет большого числа односложных слов, встречающихся в данном тексте (вместе с предлогами и артиклями 77% от общего числа слов). Это придает тексту характер четкости и ясности изложения.

Интересно отметить, что синтагма, завершающая абзац, как правило, имеет либо женскую, либо дактилическую клаузулу, например:

Such is the littleness } of our home in space | when measured up | against the total substance of the universe. ||| (дактилическая)

But from these humble beginnings | emerged a stream of life | which, | advancing through ever greater and greater complexity, | has culminated in beings | whose lives | are largely centred in their emotions | and ambitions, | their aesthetic appreciations, | and the religions, | in which their highest hopes | and noblest aspirations | lie enshrined. ||| (женская)

Our first impression | is something akin to terror. ||| (женская)

Такое строение конечной синтагмы придает концу абзаца плавность и завершенность.

Большую роль для ритма этого текста играют различные синтаксические, грамматические и лексические повторы, совокупность которых создает своеобразный «ритмический орнамент». Необходимо отметить, что для нормального, правильно организованного научного текста отсутствие повторов является нормой [46] (в отличие от художественной прозы, где повторы приобретают совершенно исключительную важность). Таким образом, на примере повторов, характеризующих ритм данного отрывка, с наибольшей наглядностью проявляется своеобразная «двойственность» стиля рассматриваемого текста: наличие в нем большого числа элементов, выполняющих прежде всего функцию воздействия, а не только сообщения. В открывающем книгу абзаце большая роль в создании ритма текста принадлежит синтаксическому параллелизму словосочетаний:

hundreds of thousands of earths — millions of millions of earths; highest hopes — noblest aspirations.

Троекратное повторение прилагательного “total” — “total number of stars”; “total number of grains of sand;” “total substance of the universe” — в атрибутивных конструкциях с предлогом “of” также создает вполне определенный экспрессивный эффект.

В последующем предложении (во втором абзаце) повтор слов “star” (4 раза) и “ship” (4 раза) также играет большую роль в создании ритма. И в третьем абзаце можно отметить случаи различных повторов: четыре раза повторяется слово “tide” в сочетании с глаголом “raise”, ср.:

... Just as the sun and moon **raise tides** on the earth, so this second star must have **raised tides** on the surface of the sun. But they would be very different from the puny **tides** which the small mass of the moon **raises** in our oceans;

Широко используются Джинзом повторы соотносимых частей синтагм:

from these humble beginnings emerged a stream of life which, advancing through **ever greater and greater** complexity, has culminated in beings...;

a mountain of prodigions height, which would rise **ever higher and higher** as the cause of disturbance came **nearer and nearer**.

Повторяются однородные члены предложений:

... In course of time, we know not **how, when, or why**, one of these cooling fragments gave birth to life ...;

... whose lives are largely centred in their **emotions and the ambitions, their aesthetic appreciations, and the religions** in which **their highest hopes and noblest aspirations** lie enshrined.

Широкое использование повторов в научном тексте придает его ритмической организации эмоционально-экспрессивно-оценочное звучание.

Характеризуя стиль этого текста как соединяющий в себе черты «сообщения» и «воздействия», необходимо подчеркнуть, что, как бы широко ни применялись элементы воздействия в стиле научного изложения, они всегда подчинены основной цели — научного сообщения информации. Использование различных средств воздействия направлено на то, чтобы заинтересовать читателя, заставить его

поверить автору, на то, чтобы помочь ему глубже вникнуть в существо предмета.

Сказанное остается в силе даже и в отношении тех крайних случаев, когда тот или иной ученый в какой-либо части своего труда как будто бы вообще переходит в область только экспрессивно-эмоционального воздействия на читателя, так например, заключительные строки книги «Вселенная вокруг нас» имеют следующий вид:

Looked at in the terms of space, the message of astronomy is at best one of melancholy grandeur and oppressive vastness. Looked at in terms of time, it becomes one of almost endless possibility and hope. As denizens of the universe we may be living near its end rather than its beginning; for it seems likely that most of the universe had melted into radiation before we appeared on the scene. But as inhabitants of the earth, we are living at the very beginning of time. We have come into being in the fresh glory of the dawn, and a day of almost unthinkable length stretches before us with unimaginable opportunities for accomplishment. Our descendants of far-off ages, looking down this long vista of time from the other end, will see our present age as the misty morning of the world's history; our contemporaries of to-day will appear as dim heroic figures who fought their way through jungles of ignorance, error and superstition to discover truth, to learn how to harness the forces of nature, and to make a world worthy for mankind to live in. We are still too much engulfed in the grey-ness of the morning mists to be able to imagine, however vaguely, how this world of ours will appear to those who will come after us and see it in the full light of day. But by what light we have, we seem to discern that the main message of astronomy is one of hope to the race and of responsibility to the individual — of responsibility because we are drawing plans and laying foundations for a longer future than we can well imagine. (The Universe Around Us by Sir James Jeans. Cambridge, 1930.)

Этот отрывок представляет собой развернутую метафору, раскрывающую в образной форме грандиозность и величественность предмета астрономии, того, что Джеймс Джинз называет "the message of astronomy". При этом следует помнить, что слово "message" приобретает в данном контексте гораздо более глубокое и своеобразное значение, чем его обычный словарный эквивалент «сообщение». Слово "message" в данном контексте имеет значение «откровение», «пророчество», того, что вещает Мессия.

Как и предыдущий отрывок из книги Дж.Джинза, этот текст выделяется почти полным отсутствием клишированных и узуальных словосочетаний. Основная масса словосочетаний носит метасемиотический характер. Здесь следует выделить группу словосочетаний, один из элементов которых обладает возвышенной ингерентной коннотацией, что придает всему словосочетанию также возвышенный характер:

melancholy grandeur; long vista of time; to harness the forces of nature; to make a world worthy for mankind to live in; to seem to discern.

Можно отметить лишь несколько случаев употребления клишированных словосочетаний: in terms of space; in terms of time;

и узуальных: our present age; civilized earth; to discover truth; our contemporaries of today.

Употребление словосочетаний с возвышенной коннотацией придает речи величественный, торжественный характер, заставляет читателя глубже понять грандиозность и величие задач, стоящих перед этой наукой.

В оксюморе "melancholy grandeur" нарушается понятийная совместимость объединяемых слов. Вообще, большая часть словосочетаний в этом отрывке отличается своего рода «космической образностью», что свидетельствует об исключительном творческом воображении автора, ср.:

oppressive vastness; fresh glory of the dawn; misty morning of the world's history; dim heroic figures; jungles of ignorance, error and superstition; to be engulfed in the grey-ness of the morning mists.

Красочная метафоричность этого рода соединений слов обеспечивает выразительность речи, создает яркие, запоминающиеся образы. Так, в начале текста, представляющем собой развернутую метафору, Джинз создает впечатляющую картину грандиозности космического пространства и бесконечности и безграничности времени, ср.:

Looked at in terms of space, | the message of astronomy | is | at best | one of melancholy grandeur | and oppressive vastness. || Looked at in terms of time, | it becomes one of almost endless | possibility | and hope. ||

Многие из словосочетаний носят парадоксальный характер, рассчитаны на то, чтобы заставить читателя вздрог-



нуть, почувствовать удивление перед тем, что ждет человека в будущем, ср.:

**But as inhabitants of the earth, we are living at the very beginning of time.**

...a day of almost **unthinkable length** stretches before us with **unimaginable opportunities** for accomplishment.

Через отрывок проходит идея противопоставления настоящего и будущего, находящая выражение в контрастном сочетании образов утра, зари и самого дня, ср.:

**We have come into being in the fresh glory of the dawn, and a day of almost unthinkable length stretches before us...**

Настоящее представляется ученому как "misty morning of the world's history", а сами мы с точки зрения последующих поколений "dim heroic figures".

Контрастное противопоставление в тексте приобретает дополнительное значение — контраст между несовершенством и относительностью нашего теперешнего познания и безмерностью знаний, которые человечество приобретет в будущем. Говоря об относительности наших знаний, Джинз употребляет такие «неожиданные», окказиональные словосочетания, как "jungles of ignorance; error and superstitions; greyness of the morning mists", создавая впечатление изумления, что необходимо ему для создания ощущения грандиозности космического пространства и времени.

Таким образом, словосочетания в данном тексте служат в первую очередь цели воздействия на читателя.

Основу ритмической структуры данного текста образуют разные формы лексико-грамматического параллелизма, усиленного словесными и звуковыми повторами.

Первым двум предложениям присущ кольцевой ритм, при этом ритмический эффект во многом достигается синтаксическим параллелизмом, лежащем в основе этих предложений, усиленном анафорой и аллитерацией на "s". Для сохранения кольцевого ритма автор предвосхищает необычное деление на синтагмы: если в первом предложении пауза делается после слова "grandeur" (... the message of astronomy is one of melancholy grandeur and oppressive vastness), то во втором предложении — после прилагательного "endless" (it becomes one of almost endless possibility and hope).

Такое ритмическое строение придает высказыванию плавное и величественное звучание.

В предложении "As inhabitants of the earth" | we are living at the very beginning of time.|| происходит как бы «ритмический спад». Монотонный ритм, лишенный какой-либо эмоциональности, резко выделяется на фоне возвышенно звучащих предложений.

В последующих предложениях происходит опять нарастание «образности» и экспрессии, создаваемое синтаксическим параллелизмом соотносимых словесных пар, поддерживаемым анафорой, а также перечислением однородных членов предложения.

Our descendants of far-off ages, looking down this long vista of time | from the other end, | will see our present age | as the misty morning of the world's history; | our contemporaries of to-day | will appear as dim heroic figures | who fought their way | through jungles of ignorance, | error | and superstitions | to discover truth, | to learn how to harness the forces of nature, | and to make a world worthy for mankind to live in.||

Ритмический эффект предложений, заканчивающих текст, также достигается за счет ритмических подхватов и повторов:

to imagine, however vaguely, | how this world of ours |  
will appear to those | who will come after us | and see it in  
the full light of day. || But by what light we have, | we seem  
to discern | that the main message of astronomy | is one of  
hope to the race | and of responsibility to the individual | —  
of responsibility | because we are drawing plans | and laying  
foundations | for a longer future | than we can well ima-  
gine. ||

Благодаря синтаксическому параллелизму конец текста ритмически перекликается с его началом, т.е. весь текст имеет кольцевую ритмическую структуру, ср. начало:

... the message of astronomy | is | at best | one of melancholy grandeur | and oppressive vastness. || ... it becomes one of almost endless | possibility and hope.||

Такое ритмическое строение всего текста придает ему особый возвышенный эмоциональный пафос, оставляя в сознании читателя яркий поэтический образ. Поэтому мо-

жет показаться на первый взгляд, что отрывки этого рода можно считать произведениями художественной литературы. Но это отнюдь не так. На элементарных стадиях лингвостилистического упражнения вполне правомерно использовать для иллюстрации различных фигур речи те или иные словосочетания. Но в подлинном филологическом смысле слова «воздействие» как особый функциональный стиль является структурно неотделимой частью целостного произведения словесно-художественного творчества. Сколь ни была бы протяженной интерполяция этого рода, она бессильна качественно изменить текст и не может войти органической частью в произведение научной речи. Таким образом совмещение двух функций — сообщения и воздействия — в научном тексте носит характер с л о ж е н и я, поскольку эмоционально-экспрессивно-оценочные формы выражения выступают как р а з н и м а ю щ и е с я ч а с т и некоего составного целого. Несмотря на значительную силу воздействия, основанную на использовании определенных художественных приемов, текст этого рода все равно остается текстом н а у ч н ы м, он не приобретает той глобальности и структурной целостности, которые являются отличительными чертами словесно-художественного творчества, художественной литературы.

### **§ 3. Конденсация интеллективного сообщения и его отличие от произведения художественной литературы**

Разница между интеллективным текстом, сколь ни был бы он насыщен элементами воздействия, и художественным становится наиболее очевидной при применении методики «дигестирования» или конденсации текстов противоположной функциональной направленности.

Под термином «дигест» понимается любая обработка текста (чаще всего художественного) с целью облегчения его восприятия. В дигестировании можно выделить два направления: 1) языковая адаптация; 2) переработка текста с целью его сокращения [47].

Каждый даже протяженный текст — интеллективное сообщение, подобен «матрешке», его объем можно изменять от самого «маленького», кратчайшего (заглавие) через аннотацию и реферат до полного текста (развернутого изложения). Сравнение с матрешкой помогает наглядно показать, что несмотря на объем во всех своих ипостасях научный текст остается фактически равным самому себе, т.е. по существу это тот же текст, но только выступающий в раз-

ной степени развернутости и протяженности. Причем нельзя не заметить также, что вытягивая, как бы в одну линию, непосредственно сопоставляя все эти четыре вида сообщения научной информации — заголовок, аннотация, реферат, полный текст, мы здесь одновременно касаемся одного из самых важных и актуальных вопросов — вопроса о поиске информации [48]. Напомним, что с этой точки зрения мы можем себе представить первоначальную мысль как бы в двухстороннем движении: как данную в одном кратком предложении и как развивающуюся постепенно до объема полного текста. И, наоборот, тот факт, что первоначальную мысль можно представить как развивающуюся слева направо, является необходимым условием, чтобы одновременно можно было мыслить и ее реально воплощать в текстах, как поддающуюся постепенному сокращению от полного текста до одного предложения, с помощью которого соответствующие статьи могут быть индексированы.

Для наглядности сравним рассмотренный выше текст из книги Джеймса Джинза "The Mysterious Universe" с его незначительно адаптированной и сокращенной версией, предназначенной для иностранцев, изучающих английский язык.

A few stars are known which are hardly bigger than the earth, but most of them are so large that hundreds of thousands of earths could be packed inside each and leave room to spare; here and there we find an immense star large enough to contain millions and millions of earths. And the total number of stars in the universe is probably something like the total number of grains of sand on all the sea-shores of the world. Such is the littleness of our home in space when measured up against the total substance of the universe.

These millions of stars are wandering about in space. A few form groups which journey in company, but most of them travel alone. And they travel through a universe so immense that it is a very, very rare event indeed for one star to come anywhere near to another. For the most part each star makes its voyage in complete loneliness, like a ship on an empty ocean. In a scale model in which the stars are ships, the average ship will be well over a million miles from its nearest neighbour. From this it is easy to understand why a star seldom finds another anywhere near it.

We believe, however, that some two thousand million years ago this rare event took place, and that another star, wandering blindly through space, happened to come near

the sun. Just as the sun and moon raise tides on the earth, so this second star must have raised tides on the surface of the sun. But they would be very different from the little tides which the small mass of the moon raises in our oceans; an immense tidal wave must have travelled over the surface of the sun, at last forming a mountain so high that we can hardly imagine it. As the cause of the disturbance came nearer and nearer, so the mountain would rise higher and higher. And before the second star began to move away again, its tidal pull had become so powerful that this mountain was torn to pieces and threw off small parts of itself into space. These small pieces have been going round the sun ever since. They are the planets, great and small, of which our earth is one.

The sun and the other stars we see in the sky are all intensely hot — far too hot for life to exist on them. So also no doubt were the pieces of the sun when they were first thrown off. Gradually they became cooler, until now they have very little heat of their own left, their warmth coming almost entirely from the radiation which the sun pours down on them. In course of time, one of these cooling pieces gave birth to life; we do not know how, when, or why this happened. It started in simple organisms whose living power consisted chiefly in their being able to reproduce themselves before dying. But from these humble beginnings came a stream of life which, growing ever more and more complex, has in the end produced beings whose lives are largely centred in their feelings and ambitions, their sense of beauty, and the religions in which lie their highest hopes and noblest desires. (*James Jeans. The Mysterious Universe. London, 1967, p. 1—2.*)

Сопоставление двух текстов наглядно показывает, что адаптации подверглись именно те элементы, которые выходят за рамки собственно интеллективной информации, ср.:

оригинал	адаптированная версия
1) this vast multitude of stars;	1) these millions of stars;
2) solitary travellers;	2) most of them travel alone
3) puny tides;	3) little tides;
4) an event of unimaginable rarity;	4) a very, very rare event;
5) a mountain of prodigious height;	5) a mountain so high that we can hardly imagine;
6) the second star began to recede;	6) the second star began to move away;

- 7) (a star) voyages in splendid isolation;  
 8) (star) happened to come within hailing distance of the sun;  
 9) our first impression is something akin to terror.

- 7) ... makes its voyage in complete loneliness;  
 8) ... happened to come near the sun;  
 9) our first impression is something like fear.

Таким образом, изменению подвергались все словосочетания, которые заключают в себе различные эмоционально-экспрессивно-оценочные коннотации, придающие тексту экспрессивность, вносящую в «сообщение» элементы «воздействия».

Сравним ритмическую организацию текстов:

**оригинал**

But from these humble begin-  
 nings<sup>8</sup> | emerged a stream of  
 life<sup>6</sup> | which,<sup>1</sup> | advancing through which, | growing ever more and  
 ever greater and greater com-  
 plexity,<sup>15</sup> | has culminated in  
 beings<sup>8</sup> | whose lives<sup>2</sup> | are large-  
 ly<sup>9</sup> centred in their emotions |  
 and the ambitions,<sup>4</sup> | and the  
 aesthetic appreciations |, and  
 the religions in which their  
 highest hopes<sup>6</sup> | and noblest  
 aspirations<sup>7</sup> | lie enshrined.<sup>3</sup> ||

**адаптированный вариант**

But from these humble begi-  
 nings<sup>8</sup> | came a stream of life<sup>5</sup> |  
 which,<sup>1</sup> | growing ever more and  
 more complex,<sup>9</sup> | has in the  
 end<sup>4</sup> | produced beings<sup>4</sup> | whose  
 lives<sup>2</sup> | are largely centred  
 in their feelings and am-  
 bitions,<sup>13</sup> | their sense of beau-  
 ty,<sup>5</sup> | and the religions<sup>5</sup> | in  
 which lie their highest  
 hopes<sup>8</sup> | and noblest desires.<sup>4</sup> ||

В оригинальном варианте наблюдается четко выраженный переменный ритм. При этом такие слова как: “emerge”, “complexity”, “culminate”, “emotions”, “aspirations”, “enshrine” придают ритму оригинала необходимую эмоциональность и впечатление «возвышенного стиля».

В тексте, подвергшемся адаптации, отсутствуют четко выраженные закономерности в чередовании синтагм, что делает его ритм некомпактным, тем самым текст лишен одного из ярких экспрессивных средств — соответствующего ритма.

Однако адаптированная версия, лишившись выразительности и того воздействия, которое оригинал оказывал

на читателя благодаря особому построению речи, сохранила все необходимые ей элементы «сообщения».

А это доказывает, что научный текст, несмотря на введение в него тех или иных фигур речи, все равно остается текстом научным, его можно не только «адаптировать», но и «разнимать на части», аннотировать и реферировать, т.е. производить с ним различные манипуляции, никак не вторгаясь в его онтологию, его информативное тождество.

Напротив, с произведением художественной литературы никакого рода «дигестирование» и оптимизация принципиально невозможны. Нельзя разять художественный текст на части и каждой из частей придать самостоятельность, поскольку любой отдельно взятый отрывок из него является клеточкой сложнейшего организма, подчиняется глобальной идее всего произведения, задаче эмоционально-эстетического воздействия этого произведения на читателя [49].

И хотя результат адаптации преподносится часто как эстетический эквивалент оригинала, претензии авторов некоторых дигестов на литературное тождество сокращенного варианта и полного текста лишены основания.

Этот тезис можно считать вполне доказанным практикой так называемых дигестов и «облегченных» изданий художественной литературы, например, сокращенное издание «Моби Дика» Г. Мелвилла [50]. В тексте этого произведения опущены все «китологические» главы, т.е. по существу изъят один из трех структурных пластов романа. Тем самым нарушены целостность и единство художественного произведения, обеднен глубокий символический смысл, заложенный в таком его построении, т.е. нарушена «воздействующая» функция романа.

## § 4. Об индивидуальном стиле филологов

### 1. Общие замечания.

Как известно, одной из важнейших теоретических предпосылок в решении проблемы оптимизации обучения иностранному языку как средству международного общения является достаточно четко обоснованная как в зарубежном, так и в отечественном языкознании мысль о том, что невозможно и нецелесообразно обучать языку вообще. В своей активной речевой деятельности иностранец может эффективно пользоваться лишь какой-то вполне определенной разновидностью того или иного языка [51].

Существует точка зрения, что основой изучения языка должен служить общенаучный стиль речи, реализующий в наиболее полном виде функцию сообщения. Предпринимается попытка выработки научно обоснованного регистра речи, оптимального для международного общения филологов-иностранцев, пользующихся английским языком.

Разработка проблем в области специальной научно-филологической речи в неразрывной связи с прагматикой обучения иностранным языкам продолжается до настоящего времени. Так, например, выявлены интересные особенности научных филологических текстов на уровне морфологических маркированных и немаркированных форм, некоторые специфические черты научного текста как на уровне малого синтаксиса — синтаксиса словосочетания, так и на уровне большого синтаксиса — предложения, сверхфразового единства. Были также установлены некоторые типичные закономерности, характеризующие правильно построенную научно-филологическую речь [52].

Прагматический аспект в изучении языков учитывает в первую очередь возможность использования того или иного стиля речи филологом-иностранцем в своей собственной активной речевой деятельности, например, при необходимости написать статью, прочитать доклад на научную тему, выступить на научной конференции с сообщением. В свою очередь учебный текст должен содержать минимум различных средств эмоционального воздействия, он должен быть максимально «нормированным» [53]. Даже лучшие из оригинальных научных текстов являются источником двух разных видов воздействия на тех, кто стремится овладеть данным стилем языка: текст может, во-первых, представлять собой общую основу для создания соответствующих тщательно нормированных произведений речи. Во-вторых, он, воспринимаемый во всей своей полноте, оказывает воздействие на формирование стиля и художественного вкуса подобно любому произведению художественной литературы.

Отметим, что в реальных текстах, относящихся к научно-филологическому регистру речи и имеющих главной задачей сообщение или изложение того или иного специального теоретического вопроса, сами ученые-филологи чрезвычайно часто прибегают к различным средствам образности, эмоционального воздействия. Поэтому с прагматической точки зрения очень важно показать, как в манере писать того или иного ученого могут диалектически переплетаться две основные функции речи и что в его языке и



стиле может быть усвоено лишь рецептивно, в плане постижения особенностей, своеобразия его языка и стиля (причем лишь на более продвинутом этапе обучения), а что может быть положено в основу собственной речевой деятельности.

Не подлежит сомнению факт, что в зависимости от содержания, тематики научного текста характер текстологических смещений будет разным. Условно говоря, регистр научно-филологического текста можно разделить на четыре подрегистра:

1) подрегистр вводной части, представляющий собой простое и логическое изложение вопроса;

2) подрегистр части научного текста, в которой автор излагает читателю свои собственные теоретические положения, при этом для того, чтобы заинтересовать читателя и убедить его в правильности своих положений автор, как правило, прибегает к образности;

3) подрегистр части текста, в которой автор подвергает критике существующие методы или теории, что, естественно, влечет за собой обращение к экспрессивно-эмоционально-оценочным формам выражения;

4) подрегистр части научного текста, в которой автор как бы вообще переходит в область словесно-художественного творчества, выступая в роли художника слова.

Обратимся теперь к материалу и покажем диалектику двух основных функций речи на примере языка и стиля крупнейших английских филологов — Генри Суита и Алана Гардинера [54].

## **2. Лексико-синтагматические особенности текстов А. Гардинера.**

Проанализируем отрывок из предисловия к книге «Речь и язык» Алана Гардинера. В соответствии с нашим делением научно-филологической речи на подрегистры данный отрывок может быть отнесен к тем подрегистрам, в которых автор излагает читателю свои собственные теоретические положения и разъясняет цель написания книги, ср.:

Critics acquainted with the treatises on general linguistics by Steinthal, Paul, von der Gabelentz, Marty, Wundt, and a host of others will possibly be indignant at my implied pretension that the search for a comprehensive linguistic theory is something new. Far be it from me to decry or underestimate the very real merits of these learned and admira-

ble works. Nevertheless the method here advocated is relatively untried, and I believe that it holds out promise of greater success than previous efforts on account of its superior concreteness and its regard for all the factors of speech. The pioneer along this road was Philipp Wegener, a scholar whom I never had the honour of meeting, but to whose memory I venture to dedicate my book. Wegener was the first, so far as I know, to emphasize the importance of the situation, and to determine the true reason for the dichotomy of subject and predicate. His analysis of the verb is equally valuable, and interspersed throughout his meagre and perhaps hastily written volume are illuminating remarks which reveal him as having possessed a linguistic outlook far in advance of his contemporaries. None, if I judge rightly, would have been fitter to expound a systematic and comprehensive theory of speech. In a sense, perhaps, he did expound such a theory, though I miss in his writings that analysis of a particular act of speech which to me seems the necessary point of departure.

My own previous contributions to this topic have been confined to some general observations published in *Man* and an article on the sentence contributed to the *British Journal of Psychology*. My duties as an Egyptologist have, indeed, left but little time for any wider field of research. In a very literal sense the present volume is a parergon, having been written at the rate of about one chapter a year mainly during my summer holidays. At times I have been frightened at my temerity in making this incursion into a domain where I confess to being a mere adventurer. A number of colleagues and friends have encouraged me to persist. This first instalment outlines a general theory of speech and language, and deals with the sentence, both form and substance, in some detail. The projected second volume, which at all events cannot appear for several years to come, will deal mainly with the word and its kinds, as well as with the various extensions of the word, in particular the phrase and the clause. I am, of course, well aware that there are important aspects of speech and language which I have as good as completely ignored. My interest being primarily semasiological, i.e. concerned with the function of speech as an instrument for conveying meaning, I have paid but small attention to either its sounds or its aesthetic bearings.

Whatever the defects of the present work, I am confident that its method is sound and marks a real advance in the manner of regarding linguistic problems. It lay in the nature

of the case that the treatment should be controversial and tentative. My theory holding that all writing (written speech) implies an author addressing his public, I was less persuaded than are some of the virtue of an impersonal tone. But I have the vision of three other books, more objective in their manner, to be written from a similar standpoint at perhaps no very remote date. The first of these will be an elementary grammar for children, free from the usual taint of abstraction and unreality which those hardest and sanest of critics are so quick to detect and condemn. The opening lesson will explain what men seek to achieve by speech, and how this is to be distinguished from language. Word and sentence will be contrasted as things fundamentally different, and the pupil will be made to recognize both of them as facts of daily experience; thus they will cease to be felt as figments expressly invented to torment the juvenile mind. In the hands of a good teacher, even such grim entities as noun and adjectives may possibly come to be tolerated, or at least no longer regarded with hostility. (*Alan Gardiner. The Theory of Speech and Language. 2nd edition. Oxford, 1951., p. 11—14.*)

Лексику данного отрывка можно разделить на три основные группы:

слова общего языка — acquainted, possibly, indignant, pretension, new, promise, success, previous, efforts, meeting, memory, valuable, reveal, miss, necessary, contributions, summer, holidays, appear, years, interest, attention, defects, advance, public, books, men, mind, hand, teacher, longer, hostility;

слова общенаучного языка — treatises, theory, method, concreteness, recognize, factors, dichotomy, analysis, expound, research, aspects, form, substance, domain, function, imply;

специальные термины — subject, predicate, verb, word, phrase, clause, semasiological, sounds, grammar, nouns, adjectives.

В приведенном отрывке встречается ряд слов, обладающих ярко выраженной ингерентной стилистической окраской. Так, глагол “inculcate”, встречающийся в словосочетании “the book, inculcating the right attitude towards...”, отмечен в словаре пометой “formal”. Употребление этого слова придает высказыванию оттенок превосходства и скрытого юмора автора, поскольку насаждать или внедрять можно только правильные взгляды, идеи и т.д.

Скрытая ирония звучит и в предложении "I venture to dedicate my book...". Слово "venture" в этом значении также имеет помету "formal".

Алан Гардинер употребляет иногда очень редкие слова. Так, например, слово "ragergon", означающее «дополнительную работу на стороне», имеет ярко выраженную книжную коннотацию и зафиксировано не во всех словарях. Благодаря этому все предложение "...the present volume is a ragergon ..." приобретает возвышенный характер. Вместе с тем употребление книжных слов, характерное для Алана Гардинера, отражает также скрытую иронию автора над самим собой.

Слово "host" имеет или нейтральную или положительную лингвостилистическую окраску (ср. следующие употребления этого слова "I have a whole host of ideas to discuss with you"; "heavenly host"; "host of angels"). Однако в сочетании со словом "others" — "a host of others" — слово "host" приобретает уничижительный оттенок по отношению к ученым, перечисляемым автором.

Экспрессивно-эмоционально-оценочный характер имеют также слова "hardest", "sanest", "quick" в предложении "... those hardest and sanest of critics who are so quick to detect and condemn". С их помощью Алан Гардинер выражает свое собственное отрицательное отношение к этим критикам.

Анализ словосочетаний с точки зрения их категориальной принадлежности (коннотативности, клишированности, идиоматичности, социолингвистической обусловленности, понятийной совместимости) показывает, что основную ткань любого научного текста (и данного, в частности) составляют словосочетания нейтрального узуального характера, так, например:

critics acquainted with, search for a ... theory, comprehensive theory, previous efforts, dedicate my book, determine the reason, a hastily written volume, expound a theory, a systematic and comprehensive theory, miss in his writings, my own previous contributions, wider field of research, the present volume, outlines a ... theory, deals with the sentence, cannot appear for several years, important aspects of, concerned with the function of speech, regarding linguistic problems, things fundamentally different, facts of daily experience, they will cease to be, to be no longer regarded with, right attitude towards.

Следующие словосочетания имеют [к л и ш и р о в а н - н ы й] характер:

so far as I know, if I judge rightly, I believe; in a sense, it lay in the nature of the case that, daily experience.

Встречаются также терминологические словосочетания:

general linguistics, factors of speech, dichotomy of 'subject' and 'predicate', act of speech, function of speech.

Наряду с нейтральными словосочетаниями, выполняющими функцию сообщения, употребляются словосочетания положительно окрашенные в плане коннотативности. Такого рода словосочетания придают тексту личностный характер и отражают индивидуальный почерк автора, например, словосочетание "learned and admirable works" имеет положительную оценочную коннотацию, в то время как словосочетанию "meagre volume" присущ уничижительный оттенок. Следует отметить, что прилагательное "meagre" само по себе имеет книжную стилистическую окраску и обычно свойственно поэтическому стилю речи.

Словосочетание "termity in making this incursion into the domain" также обладает вполне определенной коннотативностью: слово "termity" отмечено в словаре пометой «книжное» и имеет слабую негативную стилистическую окраску. В сочетании со словом "incursion" все выражение приобретает образный, поэтический характер. То же самое можно сказать и о словосочетаниях "at no remote date" и "I have vision of three books", "to torment the juvenile mind". Употребляя эти поэтические словосочетания вместо нейтральных "in the near future" или "to have in mind", "young learners", автор придает высказыванию оттенок как бы скрытой иронии по отношению к самому себе.

Для того, чтобы сделать повествование живым и убедительным Алан Гардинер создает яркие образы, ср.:

"In the hands of a good teacher even such grim entities as nouns and adjectives may possibly come to be tolerated, or at least no longer regarded with hostility" представляет собой развернутую метафору, реализующую, в первую очередь, функцию воздействия на читателя. Алан Гардинер сочетает слова необычным образом. Например, прилагательное "grim" имеет конкретный характер и обычно сочетается с такими словами, как "grim look", "grim expression". Будучи поставленным рядом со словом "entities", лишенном конкретных свойств, оно приобретает шутливый характер.

Что касается ритма данного отрывка и синтаксиса его обуславливающего, то особенностью стиля Алана Гар-

динера является широкое использование парантетических внесений, ср.: "perhaps", "nevertheless", "in a sense"; "of course", "at least"; "I believe that", "so far as I know", "if I judge rightly". Парантетические внесения служат для выражения отношения автора к высказываемому.

Говоря о ритмической организации текста, следует отметить, что особую элегантность ритму придают двучленные конструкции типа:

"a systematic and comprehensive theory", "the treatment should be controversial and tentative", "taint of abstraction and unreality", "hardest and sanest of critics", "so quick to detect and condemn", "many of those illusions and fallacies",

а также случаи стилистической инверсии, служащие цели создания особого с б а л а н с и р о в а н н о г о ритма:

... I miss in his writings that analysis of a particular act of speech which to me seems the necessary point of departure;

... and interespersed throughout his ... volume are illuminating remarks which ... .

Приведем еще пример необыкновенно образного использования языка в книге Алана Гардинера «Египет фараонов» ("The Egypt of the Pharaohs"). В следующем отрывке из этой книги Алан Гардинер выступает как бы в роли поэта, создающего яркие и незабываемые образы. Естественно, иностранец-филолог может рассматривать подобные тексты лишь рецептивно, в плане постижения их особенностей, ср.:

That Egypt is the gift of the Nile is Herodotus's eloquent way of expressing a truth self-evident to those who know the country, but requiring some commentary for those who do not. As seen on the map, Egypt resembles a lotus plant with the Nile Valley as the stalk, the Delta as the flower, and the depression of the Fayyûm as a bud. If our map were suitably coloured, the fields would be shown of a brilliant green, while the outlying desert would be tinted a golden brown. The old Egyptians themselves thought in terms corroborating the dictum of Herodotus, since they called Egypt Kēme "the Black Land" in reference to the rich mud which countless inundations had spread over the country and to which this owed its unparallel fertility; the desert they sometimes described as Dashre "the Red Land". The contrast is indeed striking: you can stand with one foot on the gleaming sand and the other on the corn-carrying soil. In the midst flows the broad river,

often dotted with white sails and reflecting the brilliant blue of the sky. On either hand the desert rises rapidly, frequently mounting, particularly on the east, to lofty cliffs that tower above the stream and leave no room for intervening cultivation. Where the mountains recede they shimmer forth with pinkish or opalescent hues in the early morning. It is a land of almost perpetual sunshine, with only scanty rainfall even near the Mediterranean, not more than an inch and a half at Cairo annually and practically none at far-away Aswân. (Alan Gardiner. Egypt of the Pharaohs. Oxford, 1961, p. 27.)

Отрывок начинается с метафоры — “Egypt is the gift of the Nile”, которая развивается благодаря образным сравнениям: Египет сравнивается с лотосом, долина Нила со стеблем, а дельта с самим цветком. Поэтический, возвышенный характер данного образа усиливается за счет стилистической инверсии “In the midst flows the broad river”. Обильное употребление качественных прилагательных с положительной ингерентной окраской также помогает автору нарисовать поэтическую картину природы Египта, ср.: “greaming sand”, “lofty cliffs”, “perpetual sunshine”, “rich mud”. При этом зрительный эффект создается прилагательными, обозначающими цвет: “shown of a brilliant green”, “tinted a golden brown”, “the brilliant blue of the sky”, “pinkish or opalescent hues”, “white sails”.

Таким образом, широкое использование редких слов и слов с возвышенной или книжной коннотацией, употребление личного местоимения первого лица, отсутствие модальных конструкций наряду с широким использованием парантетических внесений и повторов придают научной речи А. Гардинера индивидуальный характер и делают ее примером яркого и образного научного изложения.

Итак, лингвостилистический анализ языка и стиля Ала-на Гардинера позволяет обнаружить диалектическое единство функции воздействия и функции сообщения. Как мы уже отмечали, изучение языка и стиля крупных ученых, широко пользующихся всеми ресурсами литературного языка, до сих пор не стало предметом широкого лингвофи-лологического исследования. Между тем многие ученые неоднократно указывали на необходимость изучения научного стиля изложения именно с этой точки зрения. Так, например, Р.А. Будагов специально обращал внимание исследователей на то, каким блестящим литературным языком писали научные сочинения кораблестроитель А.Н. Крылов, физиолог И.П. Павлов, физик С.И. Вавилов, историк Е.В. Тарле и многие другие выдающиеся ученые [51].

### 3. Лексико-синтагматические особенности текста Г. Суита.

Рассмотрим научное изложение, т.е. текст, принадлежащий такому стилю, который лишен поэтической линии, образных мотивов, но которому присуща острота полемического задора, что вообще было свойственно одному из крупнейших специалистов в области фонетики Генри Суиту.

В предлагаемом ниже отрывке из знаменитой книги Г. Суита «Практическое изучение языков» автор подвергает резкой критике существующие методы изучения языков.

#### Good and Bad Methods

The plan of this book involves, to some extent at least, a criticism of existing methods.

In this connection it is significant to observe that though there is great conservatism in scholastic circles — as shown in the retention of antiquated text-books, in the prejudice against phonetics, and so on — there are, on the other hand, many signs of dissatisfaction with these methods.

This dissatisfaction is strikingly shown by the way in which new 'methods' are run after — especially the more sensational ones, and such as have the good fortune to be taken up by the editor of some popular periodical.

But none of these methods retain their popularity long — the interest in them soon dies out. There is a constant succession of them; Ollendorff, Ahn, Prendergast, Gouin — to mention only a few — have all had their day. They have all failed to keep a permanent hold on the public mind because they have all failed to perform what they promised: after promising impossibilities they have all turned out to be on the whole no better than the older methods.

But the return to the older methods is only a half-hearted one: even Ollendorff still has his adherents. In fact, things are altogether unsettled, both as regards methods and text-books. This is a good sign: it gives a promise of the survival of the fittest. Anything is better than artificial uniformity enforced from without.

The methods I have just mentioned are failures because they are based on an insufficient knowledge of the science of language, and because they are one-sided. A method such as Gouin's, which ignores phonetics, is not a method: at the most, it gives hints for a real method. Gouin's 'series-method' may in itself be a sound principle, but it is too limited in its applications to form even the basis of a fully developed method.



A good method must, before all, be comprehensive and eclectic. It must be based on a thorough knowledge of the science of language — phonetics, sound-notation, the grammatical structure of variety of representative languages, and linguistic problems generally. In utilizing this knowledge it must be constantly guided by the psychological laws on which memory and the association of ideas depend. (*H. Sweet. The Practical Study of Languages. London, 1938.*)

Не вдаваясь в детали, остановимся лишь на наиболее явных моментах, выводящих этот текст из области сухого объективного научного повествования.

Яркий, выразительный стиль этого отрывка создается обилием слов, обладающих ингерентными коннотациями, например, слова “scholastic”, “adherents” наречие “without” имеют книжный оттенок значения, таким словам, как “dissatisfaction, prejudice, failure, insufficient, to enforce, stikingly, sensational” присуща экспрессивно-эмоционально-оценочная окраска.

Индивидуальная манера автора проявляется и в употреблении словосочетаний, явно окрашенных в плане коннотативности, например, благодаря необычному употреблению прилагательного “antiquated” в сочетании со словом “text-books” (нейтральные, узуальные словосочетания с этим существительным будут “obsolete, outdated, old text-books”) выражение “antiquated text-books” приобретает дополнительное, ироническое звучание — старомодны не только учебники, но и идеи, положенные в их основу.

Ирония автора очевидна и в предложении:

This dissatisfaction is strikingly shown by the way in which new “methods” are run after — espesially the more sensational ones, and such as have the good fortune to be taken up by the editor of some popular pariodical.

Здесь сочетание глагола с предложным наречием “run after” имеет разговорный оттенок значения «бегать за кем-то» (ср., например, “She runs after every good-looking man in the village”). Сочетание “run after” с существительным “methods” придает предложению комический эффект и помогает автору выразить свое негативное отношение к существующим методам обучения. Этой же цели служит словосочетание “sensational methods” и прилагательное “sensational”, которое по своей семантике предполагает нечто поверхностное, скандальное, сенсационное (ср., например, такие выражения как “a sensational writer”, “sensational press”). Уничижительное, пейоративное значение

этого словосочетания усиливается благодаря ассоциации с двумя другими словосочетаниями из этого абзаца, связанными с ним семантически — “to retain popularity long, popular periodical”.

Снисходительно-ироническое отношение Суита к авторам подобных методов выражено в предложении:

There is a constant succession of them: Ollendorff, Ahn, Prendergast, Gouin to mention only a few — have all had their day.

Логическая неуместность употребления словосочетания “constant succession”, когда речь идет о научных методах, и снисходительное звучание парантетического внесения “to mention only a few”, подкрепленное аллюзией на известную фразу Шекспира “every dog must have its day”, выражают иронию автора.

Экспрессивный характер данному тексту придают встречающиеся в нем идиоматические выражения:

(methods) have the good fortune to be taken up by the editor of some popular periodical; They have all failed to keep a permanent hold on the public mind; ... it gives a promise of the survival of the fittest.

Этот краткий лингвостилистический комментарий дополним анализом текста Суита с целью извлечь из него собственно информацию (учитывая, конечно, диалектическое единство двух основных функций языка и разнообразие возможных вариантов).

Как мы уже отмечали, практически ни один из текстов, заимствованных из языковой действительности изучаемого языка в том виде, в котором они продуцируются говорящим на данном языке в естественных условиях, не может быть механически перенесен и положен в основу обучения студентов-иностранцев. Студент-иностранец должен лишь считать их положительными аутентичными образцами при выборе исходного филологического материала для моделирования на их основе собственной образцовой речи, а не становиться на бесплодный путь прямого подражания оригинальным и субъективно-окрашенным образцам стиля выдающихся филологов-носителей языка. Поэтому мы взяли на себя смелость представить вышеприведенный текст как некий «усредненный» вариант стиля, который вместе с тем обеспечивает адекватную и недвусмысленную передачу научной информации, ср.:

The plan of this book involves, to some extent at least, a criticism of existing methods.

In this connection it is significant to observe that though there is great conservatism among scholars — as shown in the retention of out-dated text-books, in the prejudice against phonetics, and so on — there are, on the other hand, many signs of dissatisfaction with these methods.

The dissatisfaction is demonstrable from the way in which new "methods" are adopted, especially the more remarkable ones and especially those which have been widely publicized. They have all failed to interest people because they have all failed to perform what they promised: after promising impossibilities they have all turned out to be on the whole no better than the older methods.

The return to the older methods is not universal. There are still people who follow Ollendorff's methods. In fact, things are unsettled, both as regards methods and text-books.

Убедившись в принципиальной возможности достаточно четко определить и разделить две основные функции языка и соответствующие им функциональные стили, мы попытались поставить перед собой и более сложную задачу, а именно, показать, каким образом эти две интенции (интенция сообщения и интенция воздействия) могут сосуществовать в одном тексте, и что такой симбиоз может дать для создания произведений человеческой речи.

В заключение отметим, что в произведениях крупных ученых наиболее отчетливо проявляются те возможности, которые таит в себе научное изложение, коль скоро оно возвышается над научно-технической конкретностью и не укладывается в рамки хрестоматийно-энциклопедического знания. Попытка обратить внимание на то, как широко, богато и впечатляюще может пользоваться языком большой ученый, представляет увлекательную область исследования и по вполне понятным причинам не всегда может быть ограничена детализацией стилистических наблюдений.

Однако, как бы ни были искусны вставки и вкрапления, как бы ни разнообразили свою речь блестящие стилисты научного регистра, все равно они остаются именно в с т а в к а м и и в к р а п л е н и я м и. Самый яркий и блестящий научный текст легко разнимается на части и по частям, поддается не только элементарному лингвистическому анализу, но и всем другим процессам, связанным с сокращением его объема, популяризацией стиля изложения и т.п., т.е. научный текст не обладает особой «глобальностью», которая входит в самую онтологию

словесно-художественного творчества. Иначе говоря, совмещение этих двух «интенций» в произведениях, носящих научный характер (т.е. направленный на то, чтобы в оптимальном виде довести до читателя интеллективную информацию), в отличие от произведений художественной литературы, остается именно сложением и принципиально отличается от произведений словесно-художественного творчества, где сочетание функций сообщения и воздействия имеет качественно иную природу.

## ГЛАВА II

### ОСНОВЫ ТРАНСПОЗИЦИИ ФАКТОЛОГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В СТИЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### § 1. Общие замечания

В предыдущей главе было высказано соображение, что граница между литературой художественной и научной, между функцией сообщения и функцией воздействия, как и все вообще в области филологии, ни в коем случае не может мыслиться как строгая безупречная линия или непроницаемая преграда.

Несмотря на то, что для нашего времени характерны устремления к «формализации» гуманитарного знания по образу и подобию математического с целью исключения субъективности анализа, в традиционной структуре филологии, при всей строгости ее приемов, существует нечто, упорно сопротивляющееся подобным устремлениям [55]. Однако филология это не математика, и поэтому строгое разграничение сфер влияния между «сообщением» и «воздействием» не может ни объяснить что-либо в данной проблеме, ни помочь решить основную задачу — повысить общую культуру речи, обучить людей умению выражаться устно и письменно на достаточно высоком профессиональном уровне.

Описывая соотношение двух основных функций языка в научном тексте, мы старались показать, что если ученый «воспарил» над интеллективным стилем изложения, то он делает это для того, чтобы путем искусного использования словесно-художественных образов лучше воздействовать на читателя, дать ему более живое, непосредственное проникновение в существо излагаемых мыслей, т.е. чтобы обеспечить «непосредственность воздействия» [56] в отличие от интеллективной коммуникации, которая обращается к логическому мышлению.

Применение различных средств воздействия путем особого построения речи, хотя и придает такому стилю научного изложения особую выразительность и силу, тем не менее никак не влияет на общий характер, текстологическую сущность самого интеллективного сообщения.

Нечто совершенно иное происходит, когда в ткань художественной литературы вкраплены такие отрывки текста, которые носят интеллективный характер и, на первый взгляд, лишены образности, коннотативной выразительности, «неожиданности» словосочетаний или ритмического своеобразия.

Художественно-литературный текст при глобальности своего художественного замысла не всегда однороден. В нем большое место могут занимать такие части, которые носят явно интеллективный, информативный характер и как бы противоречат общему содержанию-намерению всего текста.

Однако в отличие от того, что мы наблюдали, рассматривая высшие формы научного изложения, транспозиция фактологического материала в словесно-художественное творчество отнюдь не приводит к утрате текстом его структурной целостности; в противоположность научному тексту его нельзя просто разложить на части. Напротив, вводимые в него «интеллективные» части под влиянием общей идеи произведения приобретают особые свойства, которые делают их органической частью художественного целого, становятся как бы о м о н и м а м и по отношению к самим себе: совпадая по внешней звуковой оболочке со своим прототипом, они приобретают совершенно другое содержание, другое качество [57].

## **§ 2. Использование приема смешения стилей для создания комического эффекта**

### **1. Вкрапления элементов «интеллективного» сообщения в произведениях П.Дж. Вудхауза.**

Для рассмотрения роли иностилевых, интеллективных, вкраплений в художественный текст обратимся к конкретному анализу, демонстрирующему то, как будучи «внесенным» в художественный текст «интеллективный» экскурс превращается в нечто совершенно отличное от его первоначальной онтологии. Рассмотрим тексты, для которых характерны подобные вкрапления.

Первая разновидность таких текстов включает вкрапления элементов «интеллективного» сообщения в ткань

художественного произведения, которые совершенно ясно и недвусмысленно служат средством достижения комического эффекта [58]. Так, например, известный английский писатель П.Дж.Вудхауз создает речевую характеристику Дживза, центрального персонажа огромной серии его книг, путем нарочитого обыгрывания педантического, псевдонаучного стиля, который присущ речи Дживза [59].

Дживз — образец классического лакея-камердинера ("a gentleman's personal gentleman"). Все, чего достиг он в своем образовании, он достиг самостоятельно, и как это часто бывает с самоучками, он употребляет очень правильные, сложные предложения, насыщенные терминологической и книжной лексикой, которые звучат смешно и искусственно в обыденной речи. Комический эффект, производимый его речью, усиливается на фоне «небрежной» речи его хозяина — Берти Вустера, представителя «золотой» английской молодежи 30—50-х годов, ср.:

Берти

"Look out for the swan, Jeeves."

"Jeeves", I said, "what has been happening?"

"Why on earth would he believe that? The vase would have been smashed."

"What!"

Дживз

"I have a bird under close observation, sir."

"As far as Mr. Sipperley's romance is concerned, sir, all, I am happy to report, is well. He and Miss. Moon have arrived at a satisfactory settlement."

"The vase was smashed, sir."

"In order to achieve verisimilitude, I was reluctantly compelled to break it, sir. And in my excitement, sir. I am sorry to say I broke it beyond repair."

Дживз, смотрящий на все происходящее через призму своего чисто формального знания, очень охотно приводит механически заученные определения из энциклопедии, как, например, в следующем диалоге:

"In affairs of this description, madam, the first essential is to study the psychology of the individual."

"The what of the individual?"

"The psychology, madam."

"He means, the psychology," I said. "And by psychology, Jeeves you imply —?"

**"The natures and dispositions of the principles in the matter, sir."** (*P.G. Wodehouse. All About Jeeves. New York, 1973.*)

Дживз любит цитировать научные высказывания философов, вставляет в свою речь факты энциклопедического характера:

"... Well, as I was saying, I maintain that the rank is but a guinea stamp and a girl's a girl for all that."

**"For a' that', sir. The poet Burns wrote in the North British dialect."** (*Op. cit.*)

Приводимое Дживзом определение из энциклопедии или точная информация о каком-либо предмете, сами по себе ничего смешного не содержат. Комический эффект возникает в силу неуместности этих сведений, сообщаемых слугой, в ситуациях, в которых разворачивается действие книг П.Дж. Вудхауза.

Мы начали рассмотрение материала с книг П.Дж. Вудхауза не только потому, что у него вкрапления «стиля сообщения» в ткань художественного произведения представляют собой наиболее очевидный и простой случай, но и потому, что перед нами последовательно проведенный на протяжении ряда книг [60] метод, литературный прием, при помощи которого создан яркий и запоминающийся образ персонажа. Более того, благодаря этому приему Дживз стал типовым персонажем английской литературы, используемым другими современными писателями в их творчестве.

## **2. «Инородные» внесения в романах Л. Стерна.**

К этому простейшему случаю можно присовокупить целый ряд случаев, где внесения «стиля сообщения» будут носить более эпизодический характер. Так, например, использование этого приема может быть прослежено в книге Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Если для П.Дж. Вудхауза инородные внесения являются доминирующим приемом, при помощи которого создается комический образ персонажа, то для Стерна это лишь один из множества способов обрисовки личности дяди Тоби, эксцентричного чудака, над которым посмеивается автор-рассказчик.

При помощи вкрапления научного стиля в ткань романа Стерн передает одну из сторон характера дяди Тоби — его чудаковатую страсть к различным военным наукам, при-

водящую к тому, что вместе со своим слугой, верным оруженосцем Тримом, он на лужайке перед домом повторяет все баталии войны за испанское наследство.

Рассмотрим пример того, как смешение полярных стилей становится средством достижения комического эффекта и, вместе с тем, одним из приемов создания образа персонажа романа, ср.:

No sooner was my uncle Toby satisfied which road the cannon-ball did not go, but he was insensibly led on, and resolved in his mind to enquire and find out which road the ball did go: For which purpose he was obliged to set off afresh with old Maltus, and studied him devoutly. — He proceeded next to Galileo and Torricellius, wherein, by certain geometrical rules, infallibly laid down, he found the precise part to be a *P a r a b o l a* — or else en *H y p e r b o l a*, — and that the parameter, or *latus rectum*, of the conic section of the said path, was to the quantity and amplitude in a direct *ratio*, as the whole line to the sine of double the angle of incidence, formed by the breech upon an horizontal plane; — and that a semi-parameter, — stop! my dear uncle Toby, — stop! — go not one foot further into this thorny and bewildered track, — intricate are the steps! intricate are the mazes of this labyrinth! intricate are the troubles which the pursuit of this bewitching phantom, *K n o w l e d g e*, will bring upon thee. — O my uncle! — fly — fly, fly from it as from a serpent. — Is it fit, good-natured man! thou should'st sit up, with the wound upon thy groin, whole nights baking thy blood with hectic watchings? — Alas! 'twill exasperate thy symptoms, — check thy perspirations — evaporate thy spirits, — waste thy animal strength, — dry up thy radical moisture, — bring thee into a costive habit of body, impair thy health, — and hasten all the infirmities of thy old age. — O my uncle! my uncle Toby! (*Laurence Sterne. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. London, 1975, p. 110.*)

В данном отрывке комизм усугубляется благодаря резкости, не о ж и д а н н о с т и перехода от спокойной манеры изложения в начальных предложениях к подчеркнуто утрированному научному стилю и затем к возвышенно-патетическому эмоциональному повествованию, завершающему абзац.

Сущность этого приема можно показать путем анализа ритма и характера словосочетаний.

Приведенный выше отрывок начинается с монотонного, спокойного, повествующего ритма начальных предложе-



ний. Однако резкая смена функциональной перспективы в начальной синтагме и эмфатическое 'did' в конечной синтагме

No sooner was my uncle Toby satisfied which road the cannon-ball did not go, | but he was insensibly led on, | and resolved in his mind | to enquire and find out | which road the ball did go | ...

придает звучанию начала некоторые эмоционально-экспрессивные оттенки. Словосочетания этой же части текста имеют узуальный характер: "to be resolved in one's mind"; "to enquire and find out which road..."; "to be obliged to do smth., to study devoutly"; и т.д.

В последующих предложениях наблюдается переход к переменному, строго информативному, «бездушному» ритму повествования, лишенному какой-либо экспрессивности, ср.:

... he found the precise part | to be a P a r a b o l a | — or else an H y p e r b o l a, | — and that the parameter, | or *latus rectum*, | of the conic section of the said path, | was to the quantity and amplitude | in a direct *ratio*, | as the whole line | to the sine of double the angle of incidence, | formed by the breech | upon an horizontal plane; | — and that a semi-parameter, ...

Ощущение неиндивидуального стиля сообщения создается также нарочитым, избыточным употреблением терминов и терминологических словосочетаний. Однако неожиданно, «на полуслове» наблюдается резкий переход от монотонного, «бездушного» ритма к взволнованному ритму риторического обращения, сообщаемого речи требуемую патетическую интонацию. Эмоционально-окрашенный ритм в завершающей части текста создается большим количеством обращений и риторических восклицаний:

"Stop!" "Is it fit, good-natured man!"; "Alas!"; "O my uncle!", а также за счет повторов:

"O my uncle! — fly — fly — fly from it as from a serpent"

и синтаксических параллелизмов:

"check thy perspiration, — evaporate thy spirits, — waste thy animal strength, — dry up thy radical moisture, — bring thee into a costive habit of body, impair thy health,..."

"intricate are the steps! intricate are the mazes of this labyrinth! intricate are the troubles which the pursuit of this bewitching phantom, knowledge, will bring upon thee."

Употребление перечисленных средств создания ритмического эффекта придает тексту не только взволнованный, патетический характер, но и сообщает ему ироническую интонацию одновременно с оттенком особой сердечности. При этом комический эффект возрастает не только благодаря резким переходам в характере ритма и словосочетаний, но также благодаря соединению в рамках предложения стилистических крайностей — словосочетаний с возвышенной ингерентной коннотацией ("thy blood"; "thy spirit"; "thy health") и словосочетаний специальных терминологических значений ("costive habit of body;" "radical moisture"; "hectic watchings").

Комическое обыгрывание лексико-семантического несоответствия двух разных языковых стилей помогает Стерну создать шуточный образ чудака дяди, который, как ребенок, увлечен военной наукой. При этом для Стерна детскость дяди Тоби — основа его человечности, поэтому и смех его носит дружелюбный, шуточный характер [61].

### 3. Прием смешения стилей в произведениях Ч. Диккенса.

Рассмотрим еще пример того, как сообщение, взятое непосредственно из популярной энциклопедии и включенное в художественный текст, становится не только средством для создания непосредственно комического эффекта, но и приобретает в общем построении произведения обличительную силу, становится средством выражения критического взгляда на действительность, например, в отрывке из романа Чарльза Диккенса «Тяжелые времена», ср.:

"Bitzer", said Thomas Gradgrind, "your definition of a horse."

"Quadruped. Graminivorous. Forty teeth, namely twentyfour grinders, four eye-teeth and twenty incisive. Sheds coat in the spring; in marshy countries, sheds hoofs too. Hoofs hard, but requiring to be shod with iron. Age known by marks in mouth." Thus (and much more) Bitzer.

"Now, girl number twenty", said Mr. Gradgrind. "You know what a horse is."

She curtseyed again, and would have blushed deeper, if

she could have blushed deeper than she had blushed all this time. Bitzer, after rapidly blinking at Thomas Gradgrind with both eyes at once, and so catching the light upon his quivering ends of lashes that they looked like antennæ of busy insects, put his knuckles to his freckled forehead, and sat down again. (*Ch. Dickens. Hard Times. Moscow, 1952, p. 6.*)

Среди произведений Ч. Диккенса роман «Тяжелые времена» занимает особое положение. В этом романе Диккенс отказывается от сочувственно-юмористического отношения к действительности, типичного для его предыдущих произведений, и подходит к показу больших социальных проблем, становясь обличителем капиталистической цивилизации. И хотя элемент комического сохраняется и здесь (ср. определение лошади в устах ребенка), но он очень тонко транспонируется в совсем иную, сатирическую плоскость, ибо перед нами не клоунада, а изобличение приемов «обучения», калечащих душу ребенка: хитрый и глупый мальчик приспособляется к вкусам учителя, хочет понравиться ему своим угодничеством. Одновременно с этим вкрапление информативного, фактического сообщения, взятого из популярной энциклопедии, в ткань романа становится средством сатирической обрисовки портрета и самого учителя. Интересно отметить, что, представляя читателю этого героя в форме его внутреннего монолога, Диккенс полностью использует ту же ритмическую организацию, что и в определении из энциклопедии, ср.:

Thomas Gradgrind, | <sup>4</sup> sir. || <sup>1</sup> A man of realities. || <sup>6</sup> A man of facts and calculations. || <sup>5</sup> A man | <sup>2</sup> who proceeds upon the principle | <sup>9</sup> that two and two | <sup>4</sup> are four, | <sup>2</sup> and nothing over, | <sup>5</sup> and who is not to be talked | <sup>7</sup> into allowing for anything over. || Thomas Gradgrind, | <sup>4</sup> sir | — peremptorily Thomas | <sup>7</sup> — Thomas Gradgrind. | ...

In such terms | <sup>3</sup> Mr Gradgrind | <sup>4</sup> always mentally introduced himself, | <sup>10</sup> whether to his private circle of acquaintance, | <sup>13</sup> or to the public in general. |||

В обоих случаях мы имеем отрывистый ритм, создаваемый чередованием коротких синтагм и предложений.

Интонация сухого, фактического повествования возникает также вследствие употребления номинативных предложений. Вызывая в сознании читателей «изолированное» представление о предмете, они выражают голую констатацию фактов, что необходимо писателю для создания гротескного образа учителя [62]. В лице мистера Гредграйнда (уже сама фамилия которого характеризует его как носителя идей «философии фактов») Диккенс не просто обличает порочную систему воспитания; эта философия становится для Диккенса обобщающим образом идеологии буржуазии того времени вообще.

Следует добавить, что гротескная направленность повествования усиливается при резком переходе из одного ритмического плана в другой, т.е. от фактического сообщения фактов к эмоционально окрашенному авторскому повествованию. Так, например, для того, чтобы передать внутренние ощущения «девочки № 20», ее смущение и неловкость (на вопрос она не смогла дать «правильного» ответа), Диккенс строит ритм авторской речи на обыгрывании нарочитого лексико-синтаксического параллелизма:

She curtseyed again, and would have blushed deeper, if she could have blushed deeper, than she had blushed all this time.

В то же время Диккенс использует противопоставление внутреннего состояния девочки и угодливого ученика. После «взволнованного» ритма, сообщающего о смущении девочки, Диккенс переходит к спокойному переменному ритмическому строению фраз, призванному передать уверенность ученика в безукоризненной правильности его ответов. Негативное отношение к Битцеру вызывается у читателя также вследствие употребления словосочетаний со сниженной и резко отрицательной коннотацией ("freckled forehead") или необычного сравнения его ресниц с усиками насекомых.

Для создания комического эффекта Чарльз Диккенс часто использует стилистический прием смешения стилей. Приводимый ниже текст взят из романа «Посмертные записки Пиквикского клуба». Он представляет собой запись в «протоколах» заседаний Пиквикского клуба и встречается в самом начале авторского повествования (1-ая глава романа).

"May 12, 1827. Joseph Smiggers, Esq. P.V.P.M.P.C., presiding. The following resolutions unanimously agreed to: "That this Association has heard read, with feelings of unmingled satisfaction and unqualified approval, the paper communicated by Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C.,

+ entitled, 'Speculations on the Source of the Hampstead Ponds, with Some Observations on the Theory of Tittlebats'; and that this Association does hereby return its warmest thanks to the said Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C., for the same.

"That while this Association is deeply sensible of the advantages which must accrue to the cause of science from the production to which they have just adverted — no less than from the unwearied researches of Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C., in Hornsey, Highgate, Brixton, and Camberwell — they cannot but entertain a lively sense of the inestimable benefits which must inevitably result from carrying the speculations of that learned man into a wider field, from extending his travels and consequently enlarging his sphere of observation, to the advancement of knowledge and the diffusion of learning.

"That, with the view just mentioned, this Association has taken into its serious consideration a proposal, emanating from the aforesaid Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C., and three other Pickwickians hereinafter named, for forming a new branch of United Pickwickians, under the title of The Corresponding Society of the Pickwick Club.

"That the said proposal has received the sanction and approval of this Association.

"That the Corresponding Society of the Pickwick Club is therefore hereby constituted; and that Samuel Pickwick, Esq., G.C.M.P.C., Tracy Tupman, Esq., M.P.C., Augustus Snodgrass, Esq., M.P.C., and Nathaniel Winkle, Esq., M.P.C., are hereby nominated and appointed members of the same; and that they be requested to forward, from time to time, authenticated accounts of their journeys and investigations, of their observations of character and manners, and of the whole of their adventures, together with all tales and papers to which local scenery or associations may give rise, to the Pickwick Club, stationed in London.

"That this Association cordially recognizes the principle of every member of the Corresponding Society defraying his own travelling expenses; and that it sees no objection whatever to the members of the said society pursuing their inquiries for any length of time they please, upon the same terms.

"That the members of the aforesaid Corresponding Society be, and are, hereby informed that their proposal to pay the postage of their letters and the carriage of their parcels has been deliberated upon by this Association; that this Association considers such proposal worthy of the great minds

from which it emanated, and that it hereby signifies its perfect acquiescence therein." (*Ch. Dickens. The Pickwick Papers. New York, 1964, p. 23—25.*)

Комический эффект в данном случае возникает в силу несоответствия официально-документального стиля, "создаваемого большим количеством книжных слов: aforesaid, hereby, authenticated, hereinafter, speculations, advancement, diffusion, acquiescence, а также слов и выражений, принадлежащих к общенаучной лексике: resolutions, observations, theory, production, knowledge, sphere, accounts, investigations, science, result, constitute, form, consider, communicate wider field, to take into serious consideration, the said society и ничтожностью самого предмета повествования, иначе говоря, налицо несоответствие формы содержанию. Комичное часто возникает в силу неожиданности употребления слов. Так, например, само название доклада Пиквика — "speculation on the source of the Hampstead Ponds, with some Observations on the Theory of Tittlebats" — употребление в нем книжно-научных слов — "speculations", "source", "observations", "theory" — для описания объекта, о котором пойдет речь — "Hampstead Ponds", "Tittlebats" — не может не вызвать смеха. С помощью приема смешения разных стилей автор с самого начала книги задает комический тон всему последующему повествованию.

Приведем еще пример из того же романа Диккенса.

Many authors entertain not only a foolish but a really dishonest objection to acknowledge the sources from whence they derive much valuable information. We have no such feeling. We are merely endeavouring to discharge in an upright manner the responsible duties of our editorial functions; and whatever ambition we might have felt under other circumstances to lay claim to the authorship of these adventures, a regard for truth forbids us to do more than claim the merit of their judicious arrangement and impartial narration. The Pickwick Papers are our New River Head, and we may be compared to the New River Company. The labours of others have raised for us an immense reservoir of important facts. We merely lay them on and communicate them in a clear and gentle stream, through the medium of these numbers, to a world thirsting for Pickwickian knowledge.

Acting in this spirit, and resolutely proceeding on our

determination to avow our obligations to the authorities we have consulted, we frankly say that to the note-book of Mr. Snodgrass are we indebted for the particulars recorded in this and the succeeding chapter — particulars which, now that we have disburdened our conscience, we shall proceed to detail without further comment. (Op. cit.)

Этот текст представляет собой вводный авторский комментарий к запискам Пиквика. Комический эффект здесь также построен на использовании книжно-научной лексики для описания обыденных вещей, например, слов, обладающих книжной коннотацией:

to endeavour, judicious, reservoir, to avow, to disburden и выражений, принадлежащих к общенаучной лексике: to acknowledge the sources; to derive much valuable information, important facts, through the medium of these numbers; proceed on our determination; particulars recorded in this and the succeeding chapter; to detail without further comment.

Остроумная манера письма Диккенса проявляется в употреблении неожиданных окказиональных словосочетаний, комический эффект которых возникает из-за сочетания слов, принадлежащих к разным стилям (ср. такие выражения, как "immense reservoir of important facts"; "to communicate (facts) in a clear and gentle stream"; "Pickwickian knowledge").

Диккенс умело использует прием внесения элементов стиля сообщения не только в авторское повествование, но и в речь героев для создания ярких речевых портретов персонажей.

В качестве примера рассмотрим диалог между мистером Домби и мистером Каркером, в котором мистер Домби просит управляющего передать жене, что он недоволен ее поведением:

'Mrs Dombey has expressed various opinions,' said Mr Dombey, with majestic coldness and indifference, 'in which I do not participate, and which I am not inclined to discuss, or to recall. I made Mrs Dombey acquainted, some time since, as I have already told you, with certain points of domestic deference and submission on which I felt it necessary to insist. I failed to convince Mrs Dombey of the expediency of her immediately altering her conduct in those respects, with a view to her own peace and welfare, and my dignity; and I informed Mrs Dombey that if I should find it necessary to

object or remonstrate again, I should express my opinion to her through yourself, my confidential agent.'

Blended with the look that Carker bent upon him, was a devilish look at the picture over his head, that struck upon it like a flash of lightning.

'Now, Carker', said Mr Dombey, 'I do not hesitate to say to you that I *will* carry my point. I am not to be trifled with. Mrs Dombey must understand that my will is law, and that I cannot allow of one exception to the whole rule of my life. You will have the goodness to undertake this charge, which, coming from me, is not unacceptable to you, I hope, whatever regret you may politely profess — for which I am obliged to you on behalf of Mrs Dombey; and you will have the goodness, I am persuaded, to discharge it as exactly as any other commission.'

'You know,' said Mr Carker, 'that you have only to command me.'

'I know', said Mr Dombey, with a majestic indication of assent, 'that I have only to command you. It is necessary that I should proceed in this. Mrs Dombey is a lady undoubtedly highly qualified, in many respects, to —'

'To do credit even to your choice,' suggested Carker, with a fawning show of teeth.

'Yes; if you please to adopt that form of words', said Mr Dombey, in his tone of state; 'and at present I do not conceive that Mrs Dombey does that credit to it, to which it is entitled. There is a principle of opposition in Mrs Dombey that must be eradicated; that must be overcome: Mrs Dombey does not appear to understand,' said Mr Dombey, forcibly, 'that the idea of opposition to Me is monstrous and absurd.'

'We, in the City, know you better,' replied Carker, with a smile from ear to ear.

'You know me better,' said Mr Dombey. 'I hope so. Though, indeed, I am bound to do Mrs Dombey the justice of saying, however inconsistent it may seem with her subsequent conduct (which remains unchanged), that on my expressing my disapprobation and determination to her, with some severity, on the occasion to which I have referred, my admonition appeared to produce a very powerful effect'. (*Ch. Dickens. Dombey and Son. London, 1976.*)

Для того чтобы создать образ самовлюбленного, холодного и равнодушного человека, писатель вводит в речь мистера Домби большое количество книжных оборотов речи. Так, например, в речи этого персонажа встречаются следующие выражения:



to adopt that form of words; at present I do not conceive that; there is a principle of opposition in Mrs Dombey that must be eradicated; I am bound to do Mrs. Dombey the justice of saying; her subsequent conduct; on the occasion to which I have referred; my admonition appeared to produce a very powerful effect.

В своей манере говорить мистер Домби пытается утвердить свое величие ("a tone like that in which he was accustomed to assert his greatness"). Писатель определяет тон его речи как «величественное равнодушие» ("magnificent indifference"). Смешение стилей, использование книжной и научной лексики в разговоре на личную тему является одним из приемов создания яркого образа мистера Домби и помогает писателю выразить свое отрицательное отношение к этому персонажу.

В заключение мы должны подчеркнуть, что хотя все примеры объединяются по линии качества, свойств самого «текста сообщения», вставляемого в ткань художественного произведения, они, тем не менее, делятся на две разновидности, а именно прямого комизма, юмора, шутки, с одной стороны, и более тонкого использования этого приема, преследующего сатирическо-критическую направленность, с другой.

### § 3. Разностильные смешения, выходящие за рамки функции комического

#### 1. Элементы документального стиля в романах А.Хейли и И.Стоуна.

Эффект комического является для нас наиболее удобной иллюстрацией отношения между функцией сообщения и функцией воздействия в создании текста. Однако в текстах других жанров вкрапления научного стиля в ткань художественной литературы могут, помимо комической, преследовать и иные цели. Так, например, в последнее время в английской и особенно американской литературе получило распространение новое литературное течение — так называемый «документальный роман». В романах такого типа авторы, как правило, стремятся к созданию документальной достоверности изображаемых событий.

Рассмотрим отрывки из книги современного американского писателя Артура Хейли «Окончательный диагноз», повествующей о жизни врачей в небольшой городской боль-

нице. Следует отметить, что романы Хейли завоевали признание отнюдь не благодаря богатству или своеобразию его идей или особому творческому видению действительности. Романы этого писателя популярны именно в силу особой атмосферы документальности, жизненности описываемых явлений.

Одним из приемов, используемых писателем для создания ощущения достоверности, является прием введения стиля научного изложения в контекст романа. Так, например, описывая конференцию врачей, писатель приводит полностью их выступления, ср.:

“For the benefit of those of you who are not familiar with typhoid — and I realize there will be some, because there isn’t too much of it around nowadays — I’ll run over the principal early-stage symptoms. Generally speaking, there’s a rising fever, chills, and a slow pulse. There’s also a low blood count and, naturally, the characteristic rose spots. In addition to all that a patient will probably complain of a dull headache, no appetite, and general aching. Some patients may say they’re drowsy in the daytime and that they’re restless at night. One thing to look out for also is bronchitis; that’s quite common with typhoid, and you may encounter nosebleed too. And, of course, a tender, swollen spleen.”  
(A. Hailey. *The Final Diagnosis*. London, 1959.)

Речь насыщена различными клише научного стиля:

for the benefit of those of you; generally speaking; in addition to all that;

и, что самое главное, огромным количеством терминов “bronchitis”, “typhoid” и др. и терминологических словосочетаний:

principal early-stage symptoms, rising fever, slow pulse; low blood count; characteristic rose spots; dull headache; general aching; encounter nosebleed; tender, swollen spleen.

Научный стиль изложения часто свойствен не только прямой речи, но и авторскому повествованию:

The preparatory work on the stool samples arriving in the lab had gone on continuously. By the second day, however, those samples which had been dealt with first had been in incubation long enough for investigation. ...

Removed from the incubator, the pink-tinged surface of the prepared petri dishes showed small, moist bacteria colonies where the tiny amounts of human feces had been added the previous day. With every individual stool containing

millions of bacteria, the next task was to separate those colonies which were obviously harmless from those which must be investigated further.

Pink-tinged colonies of bacteria were eliminated at once as harbouring to typhoid. Pale colonies, where typhoid bacilli might conceivably lurk, had samples taken from them for subculture in sugar tubes with liquid media. There were ten sugar tubes to each original culture, each tube containing a differing reagent. It was these reagents which, after further incubation, would finally show which stool sample, if any, contained the marauding and infectious typhoid germs. (Op. cit.)

Специальный характер изложения проявляется в широком использовании специальных, терминологических словосочетаний:

to be in incubation long enough for investigation; stool samples; surface of the prepared petri-dishes; small, moist bacteria colonies; tiny amounts of human feces; to harbor typhoid; typhoid bacilli, samples for subculture; liquid media; sugar tubes; different reagent; further incubation, marauding and infectious typhoid germs.

Помимо широкого использования специальных терминологических словосочетаний, другими приметами научного стиля, присутствующими в данном тексте, будут, во-первых, употребление слов, входящих в состав словосочетаний в их прямых значениях (иногда эти значения будут узко специальными), например, **“to harbor typhoid”**; **“marauding and infectious typhoid germs”**; **“samples for subculture”**; во-вторых, четкое, логическое построение синтаксических конструкций, что находит выражение в нейтральном, «монотонно-информативном» ритме высказывания (благодаря отсутствию повторов и грамматических параллелизмов).

В данном случае прием внесения научного стиля изложения в ткань художественного произведения помогает автору создать особую атмосферу правдивости, документальности изображаемых событий.

Рассмотренный текст, хотя и представляет собой пример иного функционального использования стиля сообщения в рамках художественной литературы, может быть, однако, поставлен в один ряд с ранее рассмотренными текстами в том смысле, что информация, сообщаемая во внесениях, не выходит за рамки собственно интеллективного сообщения, т.е. носит прямолинейно энциклопедийный характер.

Приведем еще примеры того, как автор создает атмосферу документальности описываемых событий, вводя в повествование информативный стиль изложения. Данный ниже текст взят из романа Ирвина Стоуна «Муки и радости», посвященного жизни Микельанджело.

Ghirlandaio pounced the lines of the figures onto the fresh intonaco with a pointed ivory stick, then gave the signal for it to be taken away. The young apprentices scrambled down the scaffolding, but Michelangelo remained to watch Ghirlandaio mix his mineral earth colors in little jars of water, squeeze his brush between his fingers and commence his painting.

He had to work surely and swiftly, for his task had to be completed before the plaster dried that night. If he delayed, the unpainted plaster formed a crust from the air currents blowing through the church, and these portions would stain and grow moldy. If he had failed to gauge accurately how much he could do that day, the remaining dry plaster would have to be cut away the following morning, leaving a discernible seam. Retouching was forbidden; colors added later needed to contain size, which would discolor the fresco, turn it black. (The Agony and the Ecstasy. A novel of Michelangelo by Irving Stone. New York, 1961.)

Автор намеренно вводит в свою речь и в речь персонажей большое количество терминов, в силу этого все повествование приобретает специальный характер.

Итак, использование информативного стиля для усиления общего художественного впечатления является стилистическим приемом, характерным для творчества многих писателей.

## 2. Прием смешения стилей в поэтической речи.

До сих пор мы анализировали прозаические произведения. В приводимых ниже примерах этот прием используется в стихотворной форме. В стихотворении «Рядовой из Баффа» поэт Ф.Г. Дойл (1810—1888) противопоставил строго фактическую информацию из газеты «Таймс», взятую в качестве эпиграфа, своему собственному произведению на ту же тему, тем самым усилив общее художественное впечатление.

*F. H. Doyle*

### The Private of the Buffs

Some Sikhs and a private of the Buffs having remained behind with the grog carts, fell into the hands of the Chinese.

On the next morning they were brought before the authorities, and commanded to perform the Kotow. The Sikhs obeyed; but Moyse, the English soldier, declaring that he would not prostrate himself before any Chinaman alive, was immediately knocked upon the head, and his body thrown on a dunghill — The Times.

Last night, among his fellow roughs,  
He jested, quaffed, and swore,  
A drunken private of the Buffs,  
Who never looked before.  
To-day, beneath the foeman's frown,  
He stands in Elgin's place,  
Ambassador from Britain's crown,  
And type of all her race.

Poor, reckless, rude, low-born, untaught,  
Bewildered, and alone,  
A heart, with English instinct fraught,  
He yet can call his own.  
Aye, tear his body limb from limb,  
Bring cord, or axe, or flame:  
He only knows, that not through him  
Shall England come to shame.

Far Kentish hop-fields round him seem'd,  
Like dreams, to come and go;  
Bright leagues of cherry-blossom gleam'd,  
One sheet of living snow;  
The smoke, above his father's door,  
In grey soft eddyings hung:  
Must he then watch it rise no more,  
Doom'd by himself so young?

Yes, honour calls! — with strength like steel  
He put the vision by.  
Let dusky Indians whine and kneel;  
An English lad must die.  
And thus, with eyes that would not shrink,  
With knee to man unbent,  
Unfaltering on its dreadful brink,  
To his red grave he went.  
Vain, mightiest fleets of iron framed;  
Vain, those all-shattering guns;  
Unless proud England keep, untamed,  
The strong heart of her sons.

So, let his name through Europe ring —  
A man of mean estate,  
Who died, as firm as Sparta's King,  
Because his soul was great.

(The golden treasury of the best songs and lyrical poems in the English language. London, 1963.)

Подобное смешение двух стилей в совершенно иной форме присуще, например, антивоенному стихотворению современного английского поэта Питера Портера «Внимание, пожалуйста» (Peter Porter "Your Attention Please").

Его стихотворение написано в форме сообщаемой по радио информации о ядерной войне, и в нем перечисляются конкретные меры по гражданской обороне населения, сопровождаемые призывом укрываться в убежищах.

Поэт намеренно избегает экспрессивно окрашенных слов. Впечатление, производимое стихотворением, создается за счет употребления слов и выражений терминологического характера. Контраст между использованием информативного стиля сообщения и поэтической формой, в которую это сообщение облекается, служит созданию сильного экспрессивно-эмоционального впечатления: поэт как бы смеется над бессмысленностью попыток спасения в случае начала атомной войны.

### 3. «Стилевая двойственность» в романе Г. Мелвилла «Моби Дик».

Однако по мере того, как мы расширяем область исследования и обращаемся к разнообразным оригинальным жанрам и направлениям литературы, к произведениям, которые не укладываются в стандартные рамки, мы сталкиваемся с новыми аспектами проблемы.

Возможности соединения функций сообщения и воздействия в контексте словесно-художественного творчества практически ничем не ограничены. Насколько велики такие возможности, показывает пример использования этой «стилевой двойственности» Германом Мелвиллом в его знаменитом романе «Моби Дик».

Этот роман занимает особое положение в истории американской литературы в силу многосторонности и многоплановости смыслов, заложенных Мелвиллом в его содержание. С одной стороны, погоня за Белым китом в «Моби Дике» имеет все черты подлинной морской охоты, написанной профессионалом-китобоем. С другой, это поединок человеческого интеллекта и воли с олицетворенными в ро-

мантическом символе злыми и косными силами, имеющий также значение изначальной борьбы человека с природой [63].

Многоплановость содержания книги «Моби Дик» отражена в многоплановости ее стиля. Первым стилевым элементом можно считать яркое и насыщенное реальными фактами повествование. Вторым стилевым элементом в романе служат главы, в которых преобладает патетико-лирическое начало, причем часто они имеют драматургическое построение: монологи, диалоги, сопровождаемые авторскими ремарками. Третий стилевой элемент романа — это разбросанные по всей книге «китологические главы», составляющие в своем роде специальное описание китобойного дела, его теорию и практику [64].

Рассмотрим в качестве примера главу «Цитология». Эта глава имеет строго логическое построение: вначале автор говорит о проблеме, которую он поставил перед собой — сделать подробную систематизацию китообразных (“It is some systematized exhibition of the whale in his broad genera, that I would now fain to put before you.”).

При этом, чтобы показать всю сложность задачи, он образно сравнивает ее с попыткой классифицировать составляющие мирового хаоса (“The classification of the constituents of a chaos, nothing less is here essayed.”).

Затем Мелвилл переходит к истории вопроса (“Listen to what the best and latest authorities have laid down.”). Закончив с анализом различных взглядов по данному вопросу, писатель переходит к попытке дать определение, что же такое кит, чтобы затем уже перейти к подробной классификации, ср.:

Be it known that, waiving all argument, I take the good old fashioned ground that the whale is a fish, and call upon holy Jonah to back me. This fundamental thing settled, the next point is, in what internal respect does the whale differ from other fish. Above, Linnæus has given you those items. But in brief they are these: lungs and warm blood; whereas, all other fish are lungless and cold blooded.

Next: how shall we define the whale, by his obvious externals, so as conspicuously to label him for all time to come? To be short, then, a whale is a *spouting fish with a horizontal tail*. There you have him. However contracted, that definition is the result of expanded meditation. A walrus spouts much like a whale, but the walrus is not a fish, because he is amphibious. But the last term of the definition is still more cogent, as coupled with the first. Almost any one must

have noticed that all the fish familiar to landsmen have not a flat, but a vertical, or up-and-down tail. Whereas, among spouting fish the tail, though it may be similarly shaped, invariably assumes a horizontal position.

By the above definition of what a whale is, I do by no means exclude from the leviathanic brotherhood any sea creature hitherto identified with the whale by the best informed Nantucketers; nor, on the other hand, link with it any fish hitherto authoritatively regarded as alien. Hence, all the smaller, spouting and horizontal tailed fish must be included in this ground-plan of Cetology. Now, then, come the grand divisions of the entire whale host.

First: According to magnitude I divide the whales into three primary BOOKS (subdivisible into Chapters), and these shall comprehend them all, both small and large. •

I. The Folio Whale; II. the Octavo Whale; III. the Duodecimo Whale.

As the type of the Folio I present the *Sperm Whale*; of the Octavo, the *Grampus*; of the Duodecimo, the *Porpoise*.

Folios. Among these I here include the following chapters: — I. The *Sperm Whale*; II. the *Right Whale*; III. the *Fin Back Whale*; IV. the *Hump-backed Whale*; V. the *Razor Back Whale*; VI. the *Sulphur Bottom Whale*. (H. Melville. *Moby Dick or the White Whale*. New York, 1961, p. 132.)

Читая даваемое Мелвиллом определение кита, следует помнить, что со времени выхода в свет этой книги (1851 г.) прошло более ста лет, и, естественно, многие положения, отражаемые здесь, устарели. Никому теперь не придет в голову отстаивать положение, что кит — это рыба. Для выделения отряда китообразных и его внутренней классификации наука сегодня располагает гораздо более точными критериями, чем «фонтан, плоский хвост и формат». Однако Мелвилл основывался на взглядах, имевших повсеместное распространение в середине прошлого столетия.

Впечатление обстоятельного научного трактата создается также благодаря словосочетаниям, один из элементов которых принадлежит к книжному пласту лексики и обладает возвышенной ингерентной коннотацией, ср.:

waiving all argument; in internal respect; the result of expanded meditation; to be more cogent; hitherto identified with the whale; hitherto authoritatively regarded] as alien; according to magnitude.

В ряде мест, однако, стиль сообщения прерывается неожиданными словосочетаниями, в которых нарушаются при-



вычные логические связи между предметами мысли, ср.:

the entire whale host; lethiathanic brotherhood; to divide whales into three primary Books (subdivisible into Chapters).

Классифицируя китов, Мелвилл «делит их на книги и главы», давая китам неожиданные латинские обозначения.

Наряду с попыткой осмыслить данные, которыми располагала наука в то время, писатель допускает отступления шутливого характера, что делает стиль отрывка своеобразным «сплавом» стилей сообщения и воздействия.

Строго научный стиль изложения и здесь проявляется в большом количестве клишированных и терминологических словосочетаний, ср.:

клишированные словосочетания: this thing settled; the above definition, by no means; without doubt; on the one hand; on the other hand; to be short и т.д.

термины и терминологические словосочетания: spouting fish; horizontal tail; vertical tail; Sperm Whale; Fin Back Whale; Right Whale; Hump-backed Whale; Razor Back Whale; Trumpa Whale; Physeter Whale; Anvil Headed Whale; Cachalot; Pottsich; Macrocephalus; Sulphur Bottom Whale; amphibious; spermaceti; Cetology.

Подобная манера научного изложения сказывается и на ритмическом строении текста.

С одной стороны, спокойный, монотонный ритм, создаваемый чередованием синтагм примерно равной длины в предложении и одинаковым числом синтагм в предложениях (от 4 до 7 синтагм), придает тексту впечатление обстоятельного, последовательного изложения.

Be it known that | waiving all argument | I take the good old fashioned ground | that the whale is a fish | and call upon holy Jonah | to back me || This fundamental thing settled | the next point is | in what internal respect | does the whale differ from other fish || Above | Linnæus has given you those items || But in brief | they are these | lungs and warm blood | whereas | all other fish | are lungless and cold blooded ||

С другой стороны, риторический вопрос придает тексту эмоциональный характер, ср.:

Next: how shall we define the whale, by his obvious externals, so as conspicuously to label him for all time to come?

Главы, выдержанные в научном стиле, составляют целый пласт романа. Рассмотрим еще один отрывок из главы, в которой подводится итог сравнительному описанию настоящего кита и кашалота:

## The Right Whale's Head — Contrasted View

Crossing the deck, let us now have a good long look at the Right Whale's head.

As in general shape the noble Sperm Whale's head may be compared to a Roman war-chariot (especially in front, where it is so broadly rounded); so, at a broad view, the Right Whale's head bears a rather inelegant resemblance to a gigantic galliot-toed shoe. Two hundred years ago an old Dutch voyager likened its shape to that of a shoemaker's last. And in this same last or shoe, that old woman of the nursely tale with the swarming brood, might very comfortably be lodged, she and all her progeny.

But as you come nearer to this great head it begins to assume different aspects, according to your point of view. If you stand on its summit and look at these two f-shaped spout-holes, you would take the whole head for an enormous bass-viol, and these spiracles, the apertures in its sounding-board. Then, again, if you fix your eye upon this strange, crested, comb-like incrustation on the top of the mass — this green, barnacled thing, which the Greenlanders call the "crown", and the Southern fishers the "bonnet" of the Right Whale; fixing your eyes solely on this, you would take the head for the trunk of some huge oak, with a bird's nest in its crotch. At any rate, when you watch those live crabs that nestle here on this bonnet, such an idea will be almost sure to occur to you; unless, indeed, your fancy has been fixed by the technical term "crown" also bestowed upon it; in which case you will take great interest in thinking how this mighty monster is actually a diademed king of the sea, whose green crown has been put together for him in this marvellous manner. But if this whale be a king, he is very sulky looking fellow to grace a diadem. Look at that hanging lower lip! what a huge sulk and pout is there! a sulk and pout, by carpenter's measurement, about twenty feet long and five feet deep; a sulk and pout that will yield you some 500 gallons of oil and more. (Op. cit.)

... Ere this, you must have plainly seen the truth of what I started with — that the Sperm Whale and the Right Whale have almost entirely different heads. To sum up, then: in the Right Whale's there is no great well of sperm; no ivory teeth at all; no long, slender mandible of a lower jaw, like the Sperm Whale's. Nor in the Sperm Whale are there any of those blinds of bone; no huge lower lip; and scarcely anything of a tongue. Again, the Right Whale has two external spout-holes, the Sperm Whale only one.

Look your last, now, on these venerable hooded heads, while they yet lie together; for one will soon sink, unrecorded, in the sea; the other will not be very long in following.

Can you catch the expression of the Sperm Whale's there? It is the same he died with, only some of the longer wrinkles in the forehead seem now faded away. I think his broad brow to be full of a prairie-like placidity, born of a speculative indifference as to death. But mark the other head's expression. See that amazing lower lip, pressed by accident against the vessel's side, so as firmly to embrace the jaw. Does not this whole head seem to speak of an enormous practical resolution in facing death? This Right Whale I take to have been a Stoic; the Sperm Whale, a Platonian, who might have taken up Spinoza in his latter years. (Op. cit.)

Текст представляет собой также своеобразный сплав функций сообщения и воздействия. Здесь наряду со строго логическим размещением материала и чисто языковыми приметам стиля сообщения бытуют элементы, характеризующиеся всеми качествами «воздействия».

Это клишированные словосочетания: *as in general shape; at a broad view, to sum up; и др.*

терминологические словосочетания: *f-shaped spout-holes; slender mandible of a lower jaw;*

и словосочетания, которые имеют книжные коннотации и принадлежат к научному пласту лексики: *to assume different aspects; ere this.*

Входя в структуру художественного произведения с разнообразными ярко выраженными эмоционально-экспрессивно-оценочными коннотациями словосочетания, имеющие научный характер, создают стилистический эффект «неожиданности»: *“ribbed, arched hairy sides”, “noble Sperm Whale's head” и т.д.*

Образный, наглядный характер текста становится особенно очевидным благодаря сравнениям, используемым автором. Так, голову кашалота он сравнивает с римской военной колесницей, а голову настоящего кита — с тупоносым башмаком великана. Чтобы подчеркнуть размеры головы, Мелвиллом тут же приводится образное описание, принадлежащее другому путешественнику, который сравнивал голову кита с сапожной колодкой, способную упрятать знаменитую старушку из детской песенки со всем ее потомством.

Мелвилл использует прием сравнения и при описании грибовидного нароста на голове кита, ср.:

... you would take the whole head | for an enormous

bass-viol; | ... you would take the head | for the trunk of some huge oak, | with a bird's nest in its crotch; | ... you will take interest in thinking | how this mighty monster | is actually a diademed king of the sea, | whose green crown | has been put together for him | in this marvellous manner; || а также и при описании китовых усов и пасти кита (пасть сравнивается с индейским вигвамом, со скатом крыши, с острым коньком, с причудливой колоннадой; язык кита — с турецким ковром).

Однако, завершая описание своего материала, Мелвилл дает краткое, лишенное каких-либо экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов, резюме, ср.:

To sum up, | then: | in the Right Whale's | there is no great well of sperm, | no ivory teeth at all; | no long, | slender mandible of a lower jaw, | like the Sperm Whale's. || Nor in the Sperm Whale | are there any of those blinds of bone; | no huge lower lip | and scarcely anything of a tongue. || Again, | the Right Whale | has two external spout-holes, | the Sperm Whale | only one. ||

В дальнейшем Мелвилл опять переходит к образному шутливому сравнению. В результате «физиономического» изучения пришвартованных к китобойному судну двух голов — настоящего кита и кашалота, он приравнивает мертвых китов к умозрительным философам, причем не без юмора замечает, что настоящий кит, по-видимому, «был стойком», кашалот же — «платоником», который в последние годы испытал влияние Спинозы.

В заключение мы можем сделать следующий вывод:

Если в ранее анализируемых нами романах Вудхауза, Стерна, Диккенса и др. прием стилесмешения основывался на безличном воспроизведении документального текста, лишенного метасемиотического воздействия, то у Мелвилла нет и тени научной популяризации или какого-либо сходства с минимумом специальных знаний. Достаточно самого беглого взгляда на текст, чтобы увидеть, что в каждой строчке содержится информация, которая пережита и систематизирована самим автором. Хотя описание и строится с полным уважением к науке, с претензией как бы на научный трактат, однако, это совсем не то, что мы видели в произведениях Джинза, Рассела и других крупных ученых. Итак, обращение к стилю научного трактата и самобытная творческая организация подлинного научного материала — основное средство реализации в этом жанре оригинальнейшего замысла писателя. В согласии с общим художест-

венным принципом «Моби Дика» Мелвилл использует вне-  
сения научного характера для резко контрастных переходов, перемежая этими неспешными и обстоятельными лек-  
циями или трактатами остро авантюрные или возвышенно  
лирические главы книги. Нарочитая замедленность и об-  
стоятельность изложения материала несет в себе, однако,  
заряд внутренней динамики и усугубляет драматическое  
воздействие.

Значение «китологических» глав этим не исчерпывается.  
Подробный исторический, физиологический и т.д. трактат  
о китах создает тот фон (background), на котором ярче вы-  
рисовывается символический образ белого Кита, вопло-  
щающего в себе мировое зло.

Безмерность, к которой стремится Мелвилл в своих  
символах, приводит его к созданию образа зла, образа не-  
подвластных человеку сил в глобальном масштабе.

Итак отметим, что представляющие особый интерес для  
нас научно-биологические части книги являются органи-  
ческой частью всего художественного целого, выполняя  
особую, возложенную на них писателем, метасемиотическую  
функцию, помогающую понять сложную символику произ-  
ведения.

#### **§ 4. Взаимопроникновение двух основных функций языка в текстах авторских ремарок**

##### **1. Общие замечания.**

Выше уже высказывалась мысль о том, что характер  
текстологических смещений будет определяться домини-  
рующей в каждом конкретном случае функцией, иначе го-  
воря, тем, является ли текст по своей основной установке  
научным или художественным.

Образность не существует в языке вообще, а по-разному  
выявляется в разных языковых стилях. С одной стороны,  
элементы информационного стиля в рамках художествен-  
ного текста могут полностью переосмысливаться и составлять  
образную основу того или иного произведения, с другой  
стороны, признаки художественного стиля, встречаясь в  
научном изложении, подчиняются главной коммуникатив-  
ной задаче этого стиля — сообщению информации.

Большой интерес в плане диалектического взаимодейст-  
вия двух основных функций языка представляют собой  
а в т о р с к и е р е м а р к и в пьесах [65]. Хотя на своеоб-  
разие этого материала указывают многие исследователи  
(в основном, литературные критики), собственно филоло-

гическому анализу он практически не подвергался [66].

В «Словаре литературоведческих терминов» ремарки определяются как «пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе». Существуют работы, в которых делаются попытки систематизировать авторские ремарки, подразделить их на определенные группы или классы [67].

В целом, при всем многообразии сценических ремарок можно выделить три основных вида.

1. Существенными для постановки пьесы являются ремарки, связанные с передвижением актеров по сцене. К ним относятся не только технические указания относительно движений или физических действий актеров в каждый конкретный момент спектакля (*sitting down; turning round; he returns to his seat at the table; she rises and goes to the door; takes coffee from the servant; puts the card in his pocket*); но и рекомендации актерам, связанные с раскрытием образа персонажа или развитием сюжета (*walks around agitatedly; she dances a step or two; rises indignantly; starting to her feet; bows to him with icy coldness; picking up the empty plate with horror*).

2. Важную роль в пьесе играют ремарки п а р а л л е л ь н о г о х а р а к т е р а, присущие речи (тембровой окраске голоса) и жестам действующих лиц (*cheerfully; sceptically; shocked; almost crying; with passion; with savage irony; with awkward kindness; between her teeth; shaking her head; shrugging her shoulders; buries his face in his hands*).

Хотя на первый взгляд рассмотренные два вида ремарок играют преимущественно информативную роль, давая конкретные указания актерам, тем не менее в них прослеживается диалектическое единство двух основных функций языка. Такие ремарки, как *“she trudges down the alley”, “with a yell of despair”, “in great distress”, “he kicks the chair violently back out of his way”* не могут быть отнесены к чисто информативным, хотя бы потому, что в их состав входят слова с ярко выраженной экспрессивно-эмоционально-оценочной окраской. Часто ингерентно окрашенное существительное усиливается за счет определения (*“with blighting contempt”; “with unruffled sweetness”; “with a heartbreaking attempt at devil-may-care cheerfulness”*). Порой наблюдается концептуальное несоответствие между определением и определяемым словом, в силу чего ремарка приобретает характер оригинальной метафоры или оксюморона (*“with*

polite obstinacy;" "sunnily apologetic"; "in his most vinegary manner").

3. Особый интерес для филолога представляют сценические ремарки, которые не связаны непосредственно с поведением или речью актера на сцене, а представляют собой авторские пояснения к тексту пьесы: описание места действия (обстановки) или характеристика персонажей и т.п. Возьмем для анализа отрывки из пьес трех известных английских драматургов конца XIX — первой половины XX века: О. Уайльда, Дж. Б. Пристли, Б. Шоу.

Выбор произведений именно этого периода объясняется тем, что с конца прошлого века ремарки начинают играть в пьесах все более существенную роль. На смену кратким «безликим» ремаркам в пьесах эпохи Возрождения и классицизма в реалистической драматургии пришли ремарки подробные и обстоятельные. Они, как правило, тесно связаны с жанром и стилем всего произведения, отражая художественный метод и индивидуальную манеру письма того или иного драматурга [68].

## 2. Характер ремарок в пьесах О. Уайльда.

Обратимся сначала к особенностям использования ремарок в драматических произведениях О. Уайльда. Прежде всего обращает на себя внимание то, что в большинстве пьес Уайльда (например, «Веер леди Уиндермиер», «Женщина, не стоящая внимания», «Как важно быть серьезным») ремарки третьего вида сведены до минимума и содержат лаконичное и сугубо техническое обозначение места действия и обстановки, описание героев вообще отсутствует, ср.:

"Morning-room of Lord Windermere's house in Carlton House Terrace. Doors C. and R. Bureau with books and papers R. Sofa with small tea-table L. Window opening on to terrace L. Table R." (*O. Wilde. Lady Windermere's Fan*, act 1);

"The Picture Gallery at Hunstanton. Door at back leading on to terrace." (*O. Wilde. A Woman of No Importance*, act 3).

Исключение составляет пьеса «Идеальный муж», где наряду с ремарками, содержащими информативное описание обстановки, встречаются словесные «портреты» действующих лиц, носящие явный экспрессивно-эмоционально-оценочный характер. В этих «портретах» отчетливо прояв-

ляется индивидуальная манера Уайльда-художника, последовательно проводившего в жизнь концепцию «искусства для искусства» и снискавшего себе славу «великого эстетта». Так, описание Мэйбл Чилтерн построено на метафорах и сравнениях, пронизанных идеей красоты и обаяния молодости, ср.:

(Mabel Chiltern is a perfect example of the English type of prettiness, the apple-blossom type. She has all the fragrance and freedom of a flower. There is ripple after ripple of sunlight in her hair, and the little mouth, with its parted lips, is expectant, like the mouth of a child. She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence. To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so.) (*O. Wilde. An Ideal Husband*, act 1.)

Сценическая ремарка начинается с метафорических словосочетаний, имеющих в своей основе ассоциацию с весенним цветением:

the apple-blossom type (of prettiness); the fragrance and freedom of a flower; ripple after ripple of sunlight in her hair.

Создаваемый автором образ развивается в следующем предложении, центральном для раскрытия характера героини: "She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence." Оно привлекает внимание читателя контрастностью понятий и сбалансированностью на ритмико-синтаксическом уровне.

Портрет сэра Роберта Чилтерна также преимущественно реализует функцию воздействия. Прежде всего заслуживает внимания синтаксическая организация ремарки. Вначале автор пользуется короткими эллиптическими предложениями, которые в сжатом и сравнительно нейтральном виде передают основную информацию о внешности и характере героя. Затем та же информация облекается уже в конкретно-образную форму, ср.:

finely-cut features, the firmly-chiselled mouth and chin; dark-eyed — with the romantic expression in the deep-set eyes; a nervous temperament — nervousness in the nostrils, and in the pale, thin, pointed hands.

Как и в предыдущем отрывке, широко используется прием контраста, который придает всему описанию афористичность, столь свойственную творческой манере писателя, ср.:



... intensely admired by the few and deeply respected by the many. Этот прием особенно очевиден в предложении, которое выражает суть характера героя:

The variance is suggestive at an almost complete separation of **passion** and **intellect**, as though **thought** and **emotion** were each isolated in its own sphere through some violence of will-power. (Op. cit.)

Интересно, что все без исключения портреты персонажей построены на использовании одного и того же типичного для творчества Уайльда художественного приема: сравнений действующих лиц с прекрасными произведениями искусства или творениями природы, ср.:

(Mrs. Marchmont and Lady Basildon) Watteau would have loved to paint them; (Lord Caversham) Rather like a portrait by Lawrence; (Mabel Chiltern) ... she is really like a Tanagra statuette; ... she has all the fragrance ... of a flower; (Robert Chiltern) But Vandyck would have liked to have painted his head; (Mrs. Cheveley) She looks rather like an orchid.

### 3. Характер ремарок в пьесах Дж. Б. Пристли.

В пьесах Дж. Б. Пристли мы наблюдаем иную картину. Интересующий нас вид ремарок включает в себя как описание обстановки, так и действующих лиц. В отличие от О. Уайльда, у которого характеристика персонажей либо вовсе отсутствует, либо облечена в яркую, субъективно-художественную форму, отражающую особенности творческого метода писателя, Пристли в портретах действующих лиц придерживается «золотой середины». Его комментарий преимущественно содержит более или менее объективную информацию о герое, необходимую актеру (и режиссеру) для воплощения на сцене данного образа. Ремарки Пристли не являются подробной, исчерпывающей характеристикой героя и предоставляют актеру возможность различных интерпретаций. Вот какие сведения сообщает автор о героях пьесы «Время и семья Конуэй»:

(Alan) He is a shy, quiet, young man, in his earlier twenties, who can have a slight stammer. He is dressed, rather carelessly, in ordinary clothes; (Gerald Thornton) He is in his early thirties, a solicitor and son of a solicitor, and is fairly tall and good-looking, and carefully dressed. He has a pleasant, man-of-the-world air, very consciously cultivated. (J. B. Priestley. *Time and the Conways*. London, 1977.)

Портреты персонажей пьесы «Визит инспектора» также скупы и кратки:

Arthur Birling is a heavy-looking, rather portentous man in his middle fifties with fairly easy manners but rather provincial in his speech; Gerald Croft is an attractive chap about thirty, rather too manly to be a dandy but very much the easy well-bred young man-about-town. (*J. B. Priestley. An Inspector Calls. London, 1977.*)

Все эти ремарки обязательно содержат указание на возраст персонажа, его внешний облик, род занятий и, как правило, манеру говорить. Хотя автор, в основном, не выходит за рамки функции сообщения, тем не менее даже наиболее объективные характеристики содержат эмоционально-экспрессивно-оценочные элементы, отражающие отношение автора к предмету описания, ср.: "man-of-the-world air"; "portentous man"; "rather provincial in his speech."

В целом, авторские внесения в текст пьесы здесь не так уж безлики и объективны, как может показаться на первый взгляд. В некоторых ремарках присутствие автора обнаруживается в использовании модальных наречий (... Hazel, who is **obviously** very excited, screams ... and then calls to somebody still farther away, **probably** upstairs), в употреблении местоимения "we":

There is a party at the Conways, this autumn evening of 1919, but **we** cannot see it, only hear it. ... But **we** can hear young voices chattering and laughing and singing, ... and now **we** can leave them to explain themselves. (*J. B. Priestley. Time and the Conways.*) Тем самым автор как бы приглашает читателя быть свидетелем описываемых событий, создавая ощущение приятельских отношений с ним. Он выступает как их участник, предоставляет по своей воле персонажам слово, устранившись лишь на некоторое время и опять вмешиваясь в действие в нужный момент.

#### 4. Особенности ремарок в пьесах Б. Шоу.

Чрезвычайно интересны с точки зрения диалектической взаимосвязи двух функций языка ремарки в пьесах Б. Шоу [69]. Здесь ремарки, характеризующие место действия и персонажей, принимают гипертрофированные формы, растягиваясь порой на несколько страниц. В отличие от Пристли, в основе большинства ремарок Шоу лежит самовыражение «всезнающего» автора, его стремление сообщить читателю о своем, вполне определенном отношении к персонажу, и дать ему исчерпывающую характеристику [70].

Характеризуя героя, Шоу никогда не ограничивается описанием его одежды и внешности, указанием на возраст и манеры говорить, а создает целостный образ персонажа, сообщая биографические сведения о нем, проникая в его психологию и мотивируя его поступки. Таким образом, авторские ремарки служат у Шоу одним из важных средств создания характера персонажа наряду с его речевой характеристикой и дают яркое, образное представление о персонаже еще до знакомства читателя с собственно текстом пьесы. В ремарках этого рода преобладающей является функция воздействия.

Рассмотрим, например, начало пьесы Б. Шоу «Майор Барбара», характеризующее леди Бритомарт:

Lady Britomart is a woman of fifty or thereabouts, well dressed and yet careless of her dress, well bred and quite reckless of her breeding, well mannered and yet appallingly outspoken and indifferent to the opinion of her interlocutors, amiable and yet peremptory, arbitrary, and high-tempered to the last bearable degree, and withal a very typical managing matron of the upper class, treated as a naughty child until she grew into a scolding mother, and finally settling down with plenty of practical ability and worldly experience, limited in the oddest way with domestic and class limitations, conceiving the universe exactly as if it were a large house in Wilton Crescent, though handling her corner of it very effectively on that assumption, and being quite enlightened and liberal as to the books in the library, the pictures on the walls, the music in the portfolios, and the articles in the papers. (*B. Shaw. Major Barbara, act 1.*)

«Информация», заложенная в этом отрывке, сводится к следующему: "Lady Britomart is a woman of fifty or thereabouts, well dressed..., well bred..., well mannered... and a very typical managing matron of the upper class."

Однако эта информация, эстетически преобразуясь в контексте художественного целого, облекается в яркую художественную форму. Отрывок как бы распадается на две части. В первой части, которая построена на синтаксическом параллелизме и антитезах, определяются индивидуальные человеческие качества леди Бритомарт. Контрастное противопоставление взаимоисключающих качеств придает авторскому описанию парадоксальность: все положительные характеристики неожиданно сводятся на нет, ср.:

...well dressed and yet careless of her dress; well bred

and, quite reckless of her breeding; well mannered and yet appallingly outspoken and indifferent to the opinion of her interlocutors ...

Во второй части образ леди Бритомарт приобретает социальную окраску. Героиня предстает перед нами уже как представительница английской аристократии, живущая отдельно от мужа и самостоятельно управляющая своим хозяйством. Эта часть также построена на неожиданных поворотах мысли автора, например:

... treated as a naughty child until she grew into a scolding mother; conceiving the universe exactly as if it were a large house in Wilton Crescent,...

которые раскрывают ироническое отношение Шоу к своей героине.

Еще более показательной является пространная вводная ремарка к пьесе Шоу «Избранник судьбы» ("The Man of Destiny"), занимающая пять с половиной страниц. Ее с полным основанием можно назвать «беллетризованной» ремаркой [71] или романным внесением в текст пьесы [72], так как в ней присутствуют многие элементы традиционного романного повествования. В отличие от обычных ремарок, дающих «синхронический» временной срез описываемой реальности (с помощью глагольных форм настоящего времени), рассматриваемая ремарка является как бы «диахронической». Дело в том, что, начиная ремарку с точного указания на время действия (the twelfth of May, 1796), Шоу затем переходит в другой временной план, возвращая читателя к событиям двухдневной давности. При этом он, естественно, пользуется формами прошедшего времени, обычно не характерными для сценических ремарок:

Two days before at Lodi, the Austrians **tried** to prevent the French from crossing the river by the narrow bridge there; but the French... rushed the fireswept bridge... (B. Shaw. The Man of Destiny.)

Интересно, что описание самого главного героя, Наполеона, также дается с разных временных точек зрения с постоянной отсылкой читателя к его прошлому. На это указывает чередование перфектных и неперфектных временных форм настоящего времени, ср.:

Cannonading **is** his technical speciality: he **has been trained** in the artillerry under the old régime...; ... on this May afternoon in 1796, it **is** early days with him. He **has but recently been promoted** general... (Op. cit.)

Собственно описание персонажа во втором абзаце превращается в «авторское отступление», по сути дела являющееся небольшим эссе о моральном аспекте войн и революций, в котором автор подвергает сомнению компетенцию Наполеона как военного и государственного деятеля. Заметим, что в это отступление Шоу вводит даже прямую речь героя. Для того чтобы придать повествованию живость и создать «эффект присутствия», автор пользуется формами настоящего исторического времени, ср.:

The result has entirely justified him. The army **conquers** Italy as the locusts conquered Cyprus. They **fight** all day and **march** all night... (Op. cit.)

Все это свидетельствует о том, что у Шоу ремарки перестают быть собственно «пояснениями, сопровождающими ход действия пьесы», а превращаются в самостоятельные авторские вкрапления, отражающие философско-публицистические взгляды автора.

Особенностью стиля ремарок Шоу, как было показано выше, является широкое использование тропов и фигур речи. Внимание читателя привлекает развернутая метафора в начале ремарки, которая показывает события с точки зрения солнца, спокойно взирающего на происходящее, ср.:

...treating the Alps with respect and the anthills with indulgence, neither disgusted by the basking of the swine in the villages nor hurt by its cool reception in the churches... (Op. cit.)

Две огромные армии изображаются сверху как копошащиеся внизу ничтожные насекомые:

... two hordes of mischievous insects which are the French and Austrian armies. (Op. cit.)

Все авторское вступление к пьесе пронизано язвительной иронией, которая отчетливо проявляется, например, в следующем высказывании о Наполеоне:

He is, however, an original observer, and has perceived, for the first time since the invention of gunpowder, that a cannon ball, if it strikes a man, will kill him. (Op. cit.)

Таким образом Шоу, с присущим ему остроумием и мастерством, создает гротескный, но вполне законченный образ своего героя еще до начала самого действия.

Своеобразное взаимодействие двух основных функций языка в ремарках Шоу становится еще более очевидным при обращении к пояснениям, касающимся обстановки и места

действия. Казалось бы, такие ремарки должны выполнять лишь служебно-техническую роль. Тем не менее, и в этих случаях ярко проявляется творческая индивидуальность писателя. Так, например, описывая обстановку второго действия в пьесе «Дом вдовца», автор вводит в информативное описание "...The fireplace, decorated for summer, is close behind him: the window is in the opposite wall... The door is in the middle...", предложение, обнаруживающее ироническое отношение к данной семье: "All the walls are lined with shelves of smartly tooled books, fitting into their places like bricks."

Читателю становится ясно, что книги в загородной вилле Сарториуса служат прежде всего для украшения интерьера. Подобный прием используется и для описания лондонской резиденции персонажа, с той лишь разницей, что отношение автора к показной культуре хозяев дома выражается более открыто:

Looking from it [the table] towards the two windows, the pianoforte, a grand, is on the right, with a photographic portrait ... on a sort of bedspread which covers the top, shewing that the instrument is seldom, if ever, opened. (B. Shaw. Widow's House.)

Анализ авторских ремарок в английской драме в плане взаимопроникновения функции сообщения и функции воздействия показывает, что характер этого взаимопроникновения неодинаков у разных драматургов. Это обусловлено творческим методом драматурга, особенностями его стиля, жанром драматического произведения и т.п. Однако, несмотря на все различия, прослеживается одна общая закономерность: ремарки, являясь составной частью пьесы как художественного целого, всегда подчинены глобальному авторскому замыслу. Даже наиболее информативные, технические указания актерам и постановщику спектакля претерпевают изменения в составе драматического целого, основываются на вымысле, на воображаемых автором ситуациях и отношениях, создающих уникальное и неповторимое художественное произведение. В конечном счете, характер авторской ремарки всегда определяется функцией воздействия.

Понятно, что сложную взаимосвязь между идейно-художественным замыслом автора и сценическими ремарками можно вполне оценить только при знакомстве с письменным текстом пьесы, потому что драматическое произведение является одной из разновидностей словесно-художественного искусства.

ственного творчества и предназначено как для постановки на сцене, так и (в большей или меньшей степени) для чтения [73].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Знание двух основных функций языка и соответствующих функциональных стилей имеет практическое и теоретическое значение, так как без глубокого проникновения в их существо невозможно планомерное и продуктивное «языковое строительство» — оптимизация разных видов общения людей при помощи естественного человеческого языка, с одной стороны, и определение места и способов наиболее эффективного воздействия художественного слова на мысли и поступки людей, выяснение роли и места литературы в воспитании культуры речи, с другой.

Хотя важность проблем, связанных с данным разделом филологии получает все более широкое признание, даже первооснова предмета — конкретная методика сравнительного изучения этих двух основных функций языка — все еще остается в достаточной степени неопределенной. Именно попытку уточнения непосредственных способов разграничения двух основных форм языка путем их систематического противопоставления представляет собой первая глава книги. Сказанным, однако, поставленная задача отнюдь не исчерпывается.

Для того чтобы отнести то или иное речевое произведение в целом или какой-либо его части к функции воздействия (художественный стиль) или к функции сообщения (научный стиль) недостаточно лингвистического анализа материала. Хотя такого рода анализ наглядно демонстрирует взаимосвязь между выбором и сочетанием слов, ритмико-синтаксической организацией текста и его функционально-стилистической принадлежностью, тем не менее он помогает решить задачу разграничения двух основных стилей языка лишь в узко текстологическом плане. Невероятная сложность проблемы отличия произведения словесно-художественного творчества (функция воздействия) от научного изложения и всех остальных форм речи требует от филолога такого подхода, который помог бы выявить специфические свойства языка художественной литературы. В этой связи возникает необходимость обратиться к лингвопоэтическому анализу, преследующему цель

показать, как «сделано» художественное произведение, каким образом оно осуществляет свою художественную функцию — воздействие на читателя.

Анализ текстов показывает, что наряду с образцами «чисто» информативного (например, энциклопедия) и собственно художественно-беллетристического стилей изложения, имеется бесконечное многообразие случаев, когда два основных функциональных стиля соплагаются в пределах одного текста. Статья или книга может быть написана на научную тему, но быть богато оснащена элементами, характерными для функции воздействия. Вместе с тем в художественную литературу нередко вкрапляются элементы научного текста, если это соответствует замыслу того или иного автора. Другими словами, здесь всегда имеется взаимопроникновение и определенное взаимодействие.

Это обстоятельство, однако, отнюдь не снимает основного различия. В составе научного текста отступления экспрессивно-эмоционально-оценочного характера всегда выступают как внесения, как легко разнимающиеся части данного составного целого; изъятие элементов воздействия из научного текста не разрушает его структуры (научный текст можно реферировать, аннотировать, разнимать на части и т.д.).

В отличие от научного текста, произведение словесно-художественного творчества не допускает подобных способов поиска и систематизации содержащейся в нем информации, поскольку в художественном тексте названные две функции образуют органический сплав. Элементы функции сообщения в составе глобального единства художественного произведения становятся как бы «омонимами» по отношению к самим себе, приобретают другое содержание, другое качество.

На всем протяжении истории мировой литературы количество жанров, методов, направлений увеличивалось настолько быстро, что проследить все реальные возможности использования приемов текстологических смещений стилей в разных целях, разными авторами, в разных направлениях представляется очень сложным. Тем не менее хотелось бы надеяться, что сделанные наблюдения и те материалы, которые мы сумели обработать в рамках настоящей книги, помогают глубже проникнуть в специфику словесно-художественного творчества.



## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Вопросы о функциях языка в той или иной мере касаются в своих работах многие лингвисты, философы и психологи. Но единство мнений по этому поводу не достигнуто, ученые по-разному определяют число и «состав» функций. Очень подробный анализ существующих точек зрения по вопросу о функциях языка и связи функций языка и сфер употребления дан в книге известного испанского языковеда Мартинеса (*Martínez Julio A. Propiedades del lenguaje poético. Universidad de Oviedo, 1975*) и в работе американских языковедов Э. Маттьё и П. Гарвина, см. *Mathiot Madeleine and Garvin Paul. The functions of language: a sociocultural view. Anthropological Quarterly, 1975, vol. 48, № 3*. Суждения о функциях языка в трактовке В. Гумбольдта, Г. Штейнталя, Ф. Соссюра, К. Фосслера, Л. Блумфельда, О. Черри и Н. Морриса изложены подробно в статье Колшанского Г.В. «О функции языка». — В кн.: *Иностранные языки в высшей школе. М., 1962, вып. II*.

Советские ученые также расходятся в мнении по этому вопросу. Так, Р.А. Будагов выделяет функцию коммуникативную и функцию выражения мысли, см.: *Будагов Р.А. Введение в науку о языке. М., 1958, с. 3*; В.А. Аврорин выделяет 4 функции языка — коммуникативную, экспрессивную, конструктивную, аккумулятивную (*Аврорин В.А. Проблемы изучения функциональной стороны языка. Л., 1975, с. 33—52*); А.А. Леонтьев — 5 функций: коммуникативная, функция орудия мышления, функция овладения общественно-политическим опытом, национально-культурная функция, функция орудия познания (*Леонтьев А.А. Общественные функции языка и его функциональные эквиваленты. — В кн.: Язык и общество. М., 1968, с. 101—104, 106—108*); А.А. Реформатский выделяет 7 функций: перцептивная, сигнификативная, семасиологическая, номинативная, коммуникативная, экспрессивная, диктическая (*Реформатский А.А. Введение в языковедение. М., 1967, с. 29—31*); Ю.Д. Дешериев не ограничивает число функций, давая обширное их перечисление (*Дешериев Ю.Д. К вопросу о функциональном и внутривидовом развитии младописьменных языков народов СССР в советскую эпоху. — В кн.: Развитие литературных языков народов Сибири в советскую эпоху. Улан-Удэ, 1965*).

2. *Bühler Karl. Sprachtheorie. Jena, 1934; Jakobson R. Linguistics and Poetics. — In: Style in Language, ed. by Th. A. Sebeok, Massachusetts Cambridge, 1975, p. 350—377; Mukařovský Jan. Two Studies of Poetic Designation. — In: The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský, translated and edited by J. Burbank, P. Steiner. New Haven and London, 1977, p. 65—81; Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963. Попытка связать понятие «стилей», «сфер употребления» и «функций языка»,*

установить между ними определенное соответствие предпринята также в работах Халлидея. См., например, *Halliday M.A.K. Explorations in the Functions of Language*. London, 1973.

3. См., например, *Якубинский Л.П.* О звуках стихотворного языка. — В кн.: *Поэтика*. Пг., 1919, с. 37.

4. *Виноградов В.В.* Указ. соч., с. 6.

5. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 29.

6. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966, с. 568.

7. Цитируется по книге *Шкловский В.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 14. Ср. в этой связи высказывание А.А. Фадеева: «Нужно воспитывать в себе умение находить такой ритм, такой словарь, такое сочетание слов, которые вызывали бы у читателя нужные эмоции, нужное настроение» (*Фадеев А.А.* Труд писателя. — Лит. газ., 1951, 22 февраля).

8. *Виноградов В.В.* Указ. соч., с. 155.

9. *Щерба Л.В.* Современный русский язык. — В кн.: *Избранные работы по русскому языку*. М., 1957, с. 118—119.

10. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики. — В кн.: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. М., 1977, с. 22—26.

11. *Meillet A.* Aperçu d'une histoire de la langue greeque. 7 éd., Paris, 1965, p. 235.

12. *Пражский лингвистический кружок*. М., 1967.

13. *Балли Ш.* Французская стилистика. М., 1963, с. 142, 185—189, 310.

14. Под текстологией мы понимаем такое исследование материала, которое в основу кладет связанное произведение речи, определенный текст, имеющий временную (историческую), социолингвистическую и экстралингвистическую реальность. Необходимость разъяснять наше понимание термина «текстология» вызвана тем, что в русской лингвистической традиции под этим термином всегда понималось «установление» точного текста литературных памятников и исторических документов для их научного издания. См. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966, с. 471; *Томашевский Б.В.* Писатель и книга, очерки текстологии. Прибой, 1927, с. 8, 10—11.

15. *Кожина М.Н.* Об отношении стилистики к лингвистике текста. — В кн.: *Стиль научной прозы*. М., 1980; *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

16. См. в частности: *Реферирование в области общественных наук*. М., 1982.

17. Подробно о «дигестах» см. примечание 47.

18. *Виноградов В.В.* Указ. соч., с. 156.

19. См. *Будагов Р.А.* Что такое лингвистическая поэтика. Филологические науки. 1980, № 3, с. 18—26; *Задорнова В.Я.* Восприятие и интерпретация поэтического текста. М., 1984; *Akhmanova O., Zadornova V.* On Linguopoetic Stratification of Literary Texts. — *Poetica*, Tokio, 1977, No. 7.

20. См.: *Гюббенет И.В.* К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М.: изд-во МГУ, 1981.

21. *Смирницкий А.И.* Объективность существования языка. М.: изд-во МГУ, 1954, с. 29—30.

22. Ср. с подобной методикой сопоставления текстов из энциклопедии и художественной литературы в книге Л. Перрина. (*Perrine Laurence.* Sound and Sense (An Introduction to Poetry). New York, 1956.

23. *Виноградов В.В.* Указ. соч., с. 133.

24. Изучать язык «вообще», т.е. пытаться активно овладеть, например, английским языком невозможно. Необходимо четко разграничивать то, что академик Щерба называл «рецептивное знание», т.е. восприятие речи, умение ее понять, и активную форму языка — тот стиль или тот жанр языка, который должен стать основой устной и письменной речи пользующихся языком. Проблема активной формы английского языка посвящен ряд работ, в частности: *Ольга Ахманова*. К вопросу о «гиперграмматичности» речи. — В кн.: *Slavica Slovaca*. Врно, 1970, с. 245—247, *Роландас Ф. Идзелис*. «Язык иностранца» как стилистическая проблема: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1973. *Akhmanova O., Gvishiani N.* ESP: Analysis through Synthesis.—*Fachsprache*, 1979, Н. 4; *Gvishiani N.* ESP: at the English Department of the Philological Faculty of MGU. — *Fachsprache*, 1979, Н. 4.

25. Положение о том, что в регистре интеллективного изложения словосочетание выдвигается на первый план, обосновывается в ряде специальных исследований, см., например, *Тер-Минасова С.Г.* Синтагматика функциональных стилей: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени д-ра филол. наук. М., 1981, *ее же*: Синтагматика речи: онтология и эвристика. М.: изд-во МГУ, 1980. Подробно положение о том, что предельной единицей сверхфразового единства является не слово, а словосочетание, обосновывается в работе: *Аветисян Н.* Ритм многоэлементных словосочетаний в современном английском языке: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1981.

26. По вопросу о взаимодействии слова и словосочетания см.: В.В. Виноградов. Основные принципы русского синтаксиса в грамматике русского языка. Академия Наук СССР. — В кн.: *Виноградов В.В.* Избранные труды. Исследования по русской грамматике. М., 1975, с. 222—230; Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины. — В кн.: *Лексикология и лексикография*. М., 1977, с. 118—140.

О специфике функционирования словосочетания в художественной литературе см: *Тер-Минасова С. Г.* Синтагматика функциональных стилей: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени д-ра филол. наук. М., 1981.

27. О системе категорий, с помощью которой можно охарактеризовать любое словосочетание см.: *Гвишиани Н.Б.* Полифункциональные слова в языке и речи. М., 1979.

28. Тезис о том, что нельзя научиться правильно говорить и особенно писать, если не овладеть нормой сочетаемости для данного регистра, отраженной в авторитетных словарях, изложен в указанных выше работах С.Г. Тер-Минасовой. См. также ее доклад на научной конференции, посвященной XXVI съезду КПСС. — В кн.: Основные направления в развитии научной работы на кафедре английского языка филологического факультета МГУ. М.: изд-во МГУ, 1981.

29. Отправным пунктом для анализа ритма послужили, в частности, работы: *Шишкина Т.Н.* К вопросу о ритмическом строении речи: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1974 и *Долгова О.В.* Семантика неплавной речи. М., 1978, с. 63.

30. Основные направления в развитии научной работы на кафедре английского языка филологического факультета МГУ. М.: изд-во МГУ, 1981, с. 97.

31. В этой связи интересно вспомнить высказывание акад. В.В. Виноградова: «Функция «общеупотребительных», обыденных слов резко изменяется в языке художественной литературы, когда они «переносятся» в непривычную, новую стилистическую среду. Их

экспрессивно-изобразительный вес неизмеримо возрастает». *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 122.

32. О фоновых знаниях см.: *Верецагин Е.М., Костомаров В.Г.* Лингвострановедческая теория слова. М., 1980.

33. Решающая роль повторов в создании ритмической организации художественной прозы отмечалась многими исследователями, см., например, *Жирмунский В.М.* О ритмической прозе. — В кн.: Теория стиха. М., 1975, с. 569—589; *Томашевский Б.В.* Ритм прозы. — В кн.: О стихе. Л., 1929.

34. Подробный обзор структурно-семиотических исследований в области литературы дан в статье: *Чаковский С.А.* Операционные границы аналогии «литература как язык» в англо-американских структурно-семиотических исследованиях 70-х годов. — Известия Академии наук СССР, серия литературы и языка. 1982, т. 41, № 2, с. 177—185. Исследование особых семиотических средств создания художественного эффекта, используемых Фолкнером, см. в работах: *Slatoff T. Walter.* Quest for Failure. A Study of William Faulkner. Ithaca, N.Y., 1961; *Aiken Conrad.* William Faulkner: The Novel as Form by Conrad Aiken. — In.: *W. Faulkner.* A Collection of Critical Essays, p. 46—52, ed. by R.P. Warren, New York, 1966. См. также разбор романа «Шум и ярость» в статье: *Sergei Chakovsky.* Word and Idea in "the Sound and the Fury". — In: New Directions in Faulkner Studies. Univ. Press of Mississippi, 1984, p. 283—302.

35. Интересный анализ «контрастной поэтики» Фолкнера дан в книге Уолтера Слатофа: *Slatoff T. Walter.* Quest for Failure... .

36. «Понимание внутреннего единства словесно-художественной структуры произведения», — писал В.В. Виноградов, — «одно из условий оценки законов и правил его динамики, его композиции, развития его сюжета, стилистических трансформаций отдельных частей и т.п.»: *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971, с. 32.

37. Более подробно об этой области исследования см.: An Outline of English Phonetics, ed. by Olga Akhmanova and Ludmila Minajeva. М., MGU, 1973, p. 83—90; *Egorov G.G., Pavlova Svetlana, Kosmyrin A.N.* A Phonetic Guide to Extracts from Dickens. Elista, 1975. *Миндрул О.С.* Диалектика содержания и выражения на сверхсегментном и сверхсинтаксическом уровнях. — В кн.: Основные направления в развитии научной работы на кафедре английского языка филологического факультета МГУ. М.: изд-во МГУ, 1981, с. 61—75.

38. См. *Виноградов В.В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. с. 6—7. *Будагов Р.А.* Филология и культура. М.: изд-во МГУ, 1980, с. 24—25, 139—141, 152—153. *его же:* Человек и его язык. М.: изд-во МГУ, 1976, с. 204—210; Литературные языки и языковые стили. М., 1967, с. 229—231 и далее; Что такое развитие и совершенствование языка. М., 1977, с. 133—167; В защиту понятия «стиль художественной литературы». Вестник МГУ, 1962, № 4, с. 34—38.

39. См. Особенности стиля научного изложения. М., 1976, с. 83—104.

40. Изучение формирования стиля научного изложения в России также показывает, что в период своего становления он не был четко отделен от других письменно литературных стилей. См., в частности: *Кутина Л.Л.* Формирование языка русской науки (терминология математики, астрономии, географии в первой трети XVIII в.). М.—Л., 1964; *Лантеева О.А.* Внутрестилевая эволюция современной русской

научной прозы. — В кн.: Развитие функциональных стилей современного русского языка. М., 1968, с. 126—185; *Будагов Р.А.* Что такое развитие и совершенствование языка. М., 1977, глава «Историческое совершенствование научного стиля изложения».

41. Точка зрения О.А. Лаптевой (см. *Лаптева О.А.* Внутрителиевая эволюция... с. 136, 139, 144 и далее). Ср. с высказыванием И.Р. Гальперина о том, что «форма изложения в стиле научной прозы не несет дополнительных функций воздействия на читателя. Она лишь средство придать ясность изложению». *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, с. 426.

42. Точка зрения Р.А. Будагова (см. его работу: Что такое развитие и совершенствование языка... с. 133—167); Н.М. Разинкиной (см. *Разинкина Н.М.* Развитие языка английской научной литературы: лингвостилистические исследования. М., 1978, с. 122, 133—138; *ее же*: О преломлении эмоциональных явлений в стиле научной прозы. — В кн.: Особенности языка научной литературы. М., 1965, с. 38—52; *ее же*: Об экспрессивности синтаксиса английской научной литературы. М., 1977; *Пахуткин П.И.* Функциональные особенности речевой образности в научном стиле: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1973; *Журавлева В.В., Кедайтене Е.И.* Использование средств словесной образности в научном стиле речи. — В кн.: Язык научной литературы. Тезисы докладов конференции. М., 1975; *Митрофанова О.Д.* Язык научно-технической литературы. М., 1973, с. 16—26; *Глушко М.М.* Лингвистические особенности современного английского общенаучного языка. — В кн.: Функциональный стиль общенаучного языка и методы его исследования. М.: изд-во МГУ, 1974, гл. I; *Барейките З.* Устойчивость словосочетания в научном регистре речи. (К вопросу об оптимизации научного текста): Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1982; *Капишников С.* Маркированные формы грамматических оппозиций в научной речи: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1983.

43. *Jeans James.* The Mysterious Universe. N.Y., 1937; *The Universe Around Us.* Cambridge, 1945; *Russel Bertrand.* A History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day. Book One. Ancient Philosophy. pp. 3—284. New York, 1945.

44. См.: *Аверинцев С.С.* Филология. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1977, т. 8. Ср. также следующее высказывание этого автора: «Уже в древности как Индия, так и Греция независимо друг от друга создают и разрабатывают филологию; и если как раз в этих двух странах философия была приведена к своим «категориальным» формам, и гносеологическая проблема была открыта как таковая, это совпадение далеко не случайно. В самом деле, филология, как научная рефлексия над языком и литературой, представляет собой определенное соответствие философской теории познания: люди начинают мыслить о речи примерно тогда же, когда они начинают мыслить о мышлении, и притом по тем же внутренним побуждениям», с. 975.

45. По мнению Т.Н. Шишкиной «в правильно организованном научном тексте распределение мужских и женских клаузул обычно одинаково 50% на 50%». *Шишкина Т.Н.* К вопросу о ритмическом построении речи..., с. 18.

46. *Шишкина Т.Н.* К вопросу о ритмическом построении речи..., с. 16. Роль повторов в научном и художественном тексте исследовалась

в работе: *Шелия М.* Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук, 1981.

47. Дигест — явление, получившее достаточно широкое распространение в современной массовой культуре Запада, но проблемы, возникающие в связи с этим явлением, до сих пор оставались вне поля зрения филологов как в нашей стране, так и за рубежом. Знаменательно, что определение литературного дигеста отсутствует даже в литературно-энциклопедических изданиях. Мы употребляем термин «дигест» (digest) для обозначения любого переложения, или транспозиции, классического произведения литературы, с целью такой передачи его основного содержания, которая, не ставя перед собой задачу сохранения художественных достоинств или художественного своеобразия произведения, стремилась бы довести до малоподготовленного читателя основное содержание. Под определение понятия «дигест» подойдут все те разнообразные виды популяризаторской деятельности, которые на протяжении веков представлялись интерпретациями и транспозициями самого разнообразного вида. Сюда можно отнести, например, работы Чарльза Лемба и Мэри Лемб (*Lamb Charles and Lamb Mary. Tales from Shakespeare. New York, 1930*) и работу Мэри Сеймур (*Seymour Mary. Shakespeare's Stories Simply Told. London, 1889*), а также пособия к курсу литературы, которые кратко излагают содержание классического произведения.

48. См. о этом *Лапшина В.Л.* Перевод научной и технической литературы и «дескрипторная конденсация». — В кн.: Тезисы докладов на VI всесоюзном семинаре по вопросам теории и практики перевода научной и технической литературы. Москва—Баку, 1972, 7—9 июня, с. 40—42.

49. Л.Н. Толстой так выразил суть творческих устремлений истинного художника слова в его работе над своим произведением: «В настоящем художественном произведении нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другой, не разрушив значение всего произведения». *Толстой Л.Н.* Поли. собр. соч. Юбилейное изд. М., 1928—1955, с. 131.

50. *Melvill Herman. Moby Dick. An abridged edition for modern readers, edited and with an introduction by Maxwell Geismar, New York, 1964.*

51. См., в частности, *Akhmanova O.S., Idzelis R.F.* What is the English We Use. М., 1978. О необходимости изучать язык крупных ученых пишет Р.А. Будагов. См., например, *Будагов Р.А.* Филология и культура. М., 1980, с. 24—25, 232; и: Что такое развитие и совершенствование языка. М., 1977, с. 133—140.

52. Эта идея выражена в многочисленных исследованиях, проводимых на кафедре английского языка филологического факультета МГУ. См., например: *Ахманова О.С., Магидова И.М.* Прагматическая лингвистика, прагмалингвистика и лингвистическая прагматика. ВЯ, 1978, № 3, с. 43—48; *Гвишиани Н.Б., Магидова И.М.* О целенаправленном преподавании иностранных языков. — Филологические науки. 1980, № 1, с. 59—66; *Akhmanova O.S., Idzelis R.F.* What is the English We Use ...; *Akhmanova O.S., Gvishiani N.B.* ESP: Analysis through Synthesis. — Fachsprache. 1979, Н. 4.

53. Достаточно обоснованно говорится об этих существенных чертах прагматического текста в цитирувавшейся выше статье Ахмановой О.С., Магидовой И.М. «Прагматическая лингвистика, прагмалингвистика, лингвистическая прагматика». ВЯ, 1978, № 3, с. 43—48; см. об этом также *Гвишиани Н.Б., Магидова И.М.* О целенап-

равленном преподавании иностранных языков. ФН, 1980, № 1, с. 59—66.

54. Приводимый ниже анализ опирается на дипломные работы М.Ф. Березиной (1959—1982) «Язык и стиль Генри Суинга» и М.М. Ляховицер. «Язык и стиль Алана Гардинера», защищенные на кафедре английского языка филологического факультета МГУ в 1981 году.

55. О филологии как особом специфическом способе подхода к действительности, см. *Рождественский Ю. В.* Введение в общую филологию. М., 1979; см. также статьи: *Будагов Р.А.* Некоторые общие вопросы филологии. — *Филологические науки*, 1976, № 1, с. 14—23, *Аверинцев С.С.* Филология. Краткая литературная энциклопедия. М., 1977, т. 8. Об особом характере точности в филологии см. *Будагов Р.А.* Человек и его язык. М., 1976, с. 14—20.

56. «The impact of total immediacy» в английском переводе этого положения, принадлежащего Анри Бергсону в известной книге *Ogden C.K. and Richards I.A. The Meaning of Meaning*. London, 1930, p. 156.

57. «Словесно-художественное произведение», — писал В.В. Виноградов, — «представляет собою воплощенную в формах языка и освещенную поэтическим сознанием автора обобщенную картину своеобразного мира — субъективного или объективного (в зависимости от метода творчества). Как единство словесно-художественного воспроизведения действительности, литературное произведение создает свою систему связей и соотношений слов, композиционных элементов и частей разного объема и разной структуры». *Виноградов В.В.* Стилистика..., с. 125).

Сходная мысль высказана Г.М. Фридлендером: «Всякое литературное произведение многослойно, и один из его главнейших секретов состоит в том, что оно воздействует на сознание читателя одновременно различными своими слоями». *Фридлендер Г.М.* О некоторых проблемах поэтики сегодня. — В сб.: *Исследования по поэтике и стилистике*. Л., 1972, с. 5—36.

58. Комическая роль иноstileвых, интеллективных вкраплений в художественный текст отмечается многими исследователями стиля. Ср., например, высказывания по этому вопросу И.К. Белододе и Н.А. Кожевниковой: «Как в языке художественной литературы, так и в языке публицистики терминологическая лексика часто используется для сатирического эффекта, достигаемого характеристикой какой-либо «малости» — сложными терминами, предназначенными для характеристики более серьезных понятий.» *Белодод И.К.* Научно-технический прогресс и язык художественной литературы. ВЯ, 1977, № 3, с. 10. «Художественный стиль — та основа, на которой возникает художественное построение и которая постоянно просвечивает за текстом, потому стилистически окрашенные средства выполняют двойную функцию: они указывают на соответствующий стиль и одновременно создают условную маску повествователя, вызывая комический или иронический эффект. Обыгрывается противоречие между определенным нехудожественным стилем (отдельные речевые средства поддерживают более или менее четкую иллюзию этого стиля) и реальным его наполнением, ситуацией его использования и т.п. ...» *Кожевникова Н.А.* Отражение функциональных стилей в советской прозе. — В сб.: *Вопросы языка современной русской литературы*. М., 1971, с. 228.

59. Более подробно анализ речевой характеристики героев П.Дж. Вудхауза дан в статье *Эйнис М.И.* О социолингвистически

обусловленном варьировании речи. — В сб.: Филология. М.: изд-во МГУ, 1974, с. 247—255.

60. Примеры взяты нами из книги All about Jeeves (1933)

61. Образ дяди Тоби является предшественником образа доброго и благородного чудака мистера Пиквика, созданного Диккенсом 70 лет спустя после Стерна.

62. Под гротеском мы понимаем некое «преувеличение и заострение, при котором сатирическое сочетается с фактическим». — В кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 61.

63. Об этой стороне романа см. Ф.О. Матиссен. Мелвилл (Американский Ренессанс). — В кн.: Матиссен Ф.О. Ответственность критики. М., 1972 и предисловие А. Старцева к книге: Мелвилл Г. Моби Дик или белый кит. М., 1961. См. также Leisy E.E. Fatalism in Moby-Dick. — In: Moby Dick. Centennial Essays. Southern Methodist University Press, 1961, с. 75—93.

64. См. такие главы, как "Cetology", "Of the Monstrous Pictures of Whales"; "Of the Less Erroneous Pictures of Whales"; "Of Whales in Paint; in Teeth"; "The Sperm Whale's Head" и др.

65. См. Задорнова В.Я., Чаковская М.С. Аксиология авторских ремарок. — В сб: Теория и практика изучения современного английского языка. М.: изд-во МГУ, 1985, с. 153—167.

66. См., в частности: Шувалов Л.А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1969; Комарова В.И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматического произведения. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1973. (Автор рассматривает лишь некоторые грамматические и стилистические особенности ремарок).

67. См., например, Стриженко А.А. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1972; Сеунова А. In defense of stage directions. Some remarks on language in modern drama. — Studia Anglica Poznaniensia, Volume 13, Poznan, 1981, с. 191—203.

68. См., например, Апушкин Я.К. Драматическое волшебство. М., 1966.

69. На своеобразии ремарок Б. Шоу указывают многие исследователи: см. Апушкин Я.К. Драматическое волшебство ..., с. 167; Балашов П.С. Предисловие к книге: Шоу Б. Избранное. М., 1953.

70. Именно такой тип автора характерен для классических романов XIX в., написанных от 3-го лица (например, романов В. Скотта, В. Теккерея, Ч. Диккенса, О. Бальзака, Л.Н. Толстого).

71. См. статью о ремарке — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1971, т. 6, с. 250.

72. В уже упоминавшейся статье польского исследователя (Сеунова А. In defense of stage directions ..., с. 201) ремарки этого рода характеризуются как «романные внесения».

73. На то, что пьесы предназначены не только для постановки, но и для чтения, указывает сам Шоу в заключительной ремарке к пьесе «Горько, но правда» (Шоу Б. Полн. собр. пьес в 6-ти томах. Л., 1980, т. 5, с. 656): «Публика расходится (или читатель откладывает книгу) ...». В этой связи можно вспомнить цикл пьес А. Мюссе «Спектакль в кресле», которые вообще не предназначались для сценического воплощения.