

УДК 811.111

К ПРОБЛЕМЕ СМЫСЛОФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНЫЙ КОНТИНУУМ, ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНЫЙ СЮЖЕТ

Д.В. Псурцев

Аннотация

В настоящей статье, в связи с фундаментальной проблемой смысла художественного текста, представлена рецептивная лингвостилистическая модель смыслоформирования, основанная на идее динамического политропоморфизма, а также две особые категории художественного текста, задаваемые формами связности его образно-ассоциативных компонентов.

Ключевые слова: художественный текст, смыслоформирование, образно-ассоциативные компоненты, образно-ассоциативный континуум.

В рамках разрабатываемой нами рецептивной лингвистической (стилистической) модели смыслоформирования художественного текста [1] механизм смыслоформирования определяется как *политропоморфический*. В процессе восприятия¹ текст функционирует как динамический *политрон*, устремляясь от состояния *метонимоморфизма* в аспекте связности (когда всё уподоблено друг другу по смежности, как в метонимии) к состоянию *метафороморфизма* в аспекте целостности (когда текст уподоблен иному представлению о себе самом, но уже по сходству, как в метафоре). Метафороморфизм текста возникает благодаря действию образно-ассоциативных компонентов, или ОАК (стилистически маркированных структур тропеического и нетропеического характера), часть которых, расподобляясь со своими линейными «метонимическими» контекстами, объединяются, связываются друг с другом дистантно, по признаку повторности (имеются в виду различные виды повтора, от прямого до синонимического и полевого, а также до повтора на уровне модели стилистического приема (СП)), – в конструкцию надлинейного выдвигения, которая и задает направление модально-релятивного смыслового сдвига относительно «фактуального» содержания текста. Основными формами надлинейной связности ОАК являются дистантные семантические цепочки. Смысл текста, с точки зрения данного лингвостилистического подхода, устанавливается в ходе интерпретации; результатом ее является создание особого вербализованного *смыслового построения* – субъективно-объективного дискурсивно-аналитического, сжатого рассуждения о тексте, содержащего краткий пересказ «буквального»,

¹ Слово «восприятие» употреблено здесь в обычном, а не специфическом психологическом значении.

«фактуального» содержания и одновременно отражающего оценку сдвига этого содержания, который задается надлинейной конструкцией ОАК. Соответственно, можно говорить о двух аналитических составляющих смыслового построения – фактуальной составляющей (ФС) и образно-ассоциативной (ОАС). Их отношения в целом характеризуются взаимной дополнительностью и возможностью взаимного компенсирования функций. Нами установлены три основных способа, или модуса взаимодействия ФС и ОАС: модус доминирования ФС (модус 1), модус равновесия ФС и ОАС (модус 2), модус доминирования ОАС (модус 3). Модус зависит от характера текста, от степени самодостаточности ФС.

В теоретическом плане значительный интерес представляет перераспределение нагрузки между подсистемами связности текста в пределах модуса 3. То, что в условиях ослабления конвенциональной связности и конвенционального континуума, перехода сюжетной событийности в аморфное, слабовыраженное либо в условно-умозрительное состояние, образно-ассоциативные компоненты текста компенсируют своей плотностью данные функции, давая особый тип неконвенциональной, образно-ассоциативной связности, позволяет поставить вопрос более широко. Каков вообще статус образно-ассоциативной связности в тексте? Являются ли различные линейные и надлинейные формы связности ОАК просто характерной чертой художественных текстов или можно говорить о том, что формы связности ОАК создают особые категории художественного текста, о которых можно говорить наравне с другими глобальными текстовыми категориями?

Первая такая особая категория может быть названа *образно-ассоциативным континуумом*, или *континуумом образно-ассоциативных компонентов (ОАК)*. Континуум ОАК существует в отношении взаимной дополнительности к конвенциональному (событийному) континууму. А.Ф. Лосев говорил о таких видах «супрасегментного» континуума в языке, как просодический континуум (ударение, основанное на силе выдыхаемого воздуха), метрический континуум (долгота и краткость звуков в древних языках), интонационный континуум (повышение/понижение голоса) и экспрессивный континуум (выражение вонне тех или иных внутренних переживаний говорящего) [2, с. 469]. Континуум ОАК определяется нами как *супрасегментный стилистический континуум*. Тексты, рассматриваемые в рамках модуса 3, дают нам лишь крайний и от этого более заметный случай континуума ОАК. Поэтому при анализе таких текстов (например, отрывков из «Улисса» Дж. Джойса) можно говорить о континууме ОАК в собственном, узком смысле, подразумевающим ярко выраженный характер образно-ассоциативного континуума, компенсирующего ослабленность или аномальность континуума конвенционального. Между тем даже в текстах с вполне самодостаточной ФС континуум ОАК имеет место в той неизбежной мере, в какой в любом тексте присутствует модально-релятивное начало, отличное от фактуального. Поэтому в широком смысле возможно говорить о континууме ОАК как о сложно организованной текучести образно-ассоциативных компонентов, служащей, наряду с пространственно-временной текучестью, глобальной связности, организации художественного текста. Эта текучесть носит непрерывный характер (что следует из самого слова континуум), но непрерывность в данном

случае означает не только и не столько линейную смежность элементов (как смежны СП или иные стилистически маркированные структуры со своим окружением), сколько включение дистантных ассоциируемых элементов в единый супрасегментный поток (ср. с принципом сегментарного и просодического управления по Н.И. Жинкину [3]). Думается, что исследование широко понимаемого образно-ассоциативного континуума в различных типах художественных текстов могло бы стать перспективным направлением дальнейших исследований.

Вторая категория может быть названа *образно-ассоциативным сюжетом*, или *сюжетом ОАК*. Если взять за точку отсчета связность, то в художественном тексте (помимо очевидной грамматико-текстовой связности) можно говорить о логической связности событий, связности выраженных мыслей и чувств, стилистической связности ОАК. Первая подразумевает вторую и третью, вторая подразумевает третью, третья подразумевает лишь себя, но в условиях слабой выраженности первой и второй способна компенсировать их функции. Если же взять за точку отсчета сюжет, то в художественном тексте можно говорить о «сюжете событий», «сюжете мыслей и чувств», «сюжете ОАК». «Сюжет событий» – это сюжет в собственном, конвенциональном смысле слова. «Сюжет мыслей и чувств» – та форма логической организации, тот способ развертывания текста, который присущ многим текстам с ослабленным или отсутствующим «сюжетом событий». Наконец, «сюжет ОАК» – та форма логической организации, тот способ развертывания текста, который присущ текстам, в которых не только «сюжет событий», но и «сюжет мыслей и чувств» ослаблен, замедлен либо умозрительен настолько, что важнейшим, едва ли не единственным двигателем, толкающим текст вперед, обеспечивающим его коммуникативное развертывание, становятся ОАК. В пределах ОАК (континуума ОАК) начинает формироваться «призрачный» сюжет, компенсирующий недоразвитость конвенциональных сюжетных форм. Следовательно, понятие сюжета ОАК представляется актуальным лишь в рамках модуса 3.

Принцип развертывания текста на основе сюжета ОАК, возникающего на фоне континуума ОАК, наглядно проявляется в следующем отрывке из рассказа Д. Томаса “The Orchards” [4, p. 89–96]. Отрывку предшествует описание сна и пробуждения юного поэта Марлейса; в какой-то момент поэт садится за стол и пробует запечатлеть на бумагу свой сон, в котором ключевыми концептами были «сады», «море», «пламя»:

He sharpened his pencil and shut the sky out, shook back his untidy hair, arranged the papers of a devilish story on his desk, and broke the pencil-point with a too hard scribble of “sea” and “fire” on a clean page. Fire would not set the ruled lines alight, adventure, burning, through the heartless characters, nor water close over the boggy heads and the unwritten words. The story was dead from the devil up; there was a white-hot tree with apples where a frozen tower with owls should have rocked in a wind from Antarctica; there were naked girls, with nipples like berries, on the sand in the sun, where a cold and unholy woman should be wailing by the Kara Sea or the Sea of Azov. The morning was against him. He struggled with the words like a man with the sun, and the sun stood victoriously at high noon over the dead story.

Put a two-coloured ring of two women’s hair round the blue world, white and coal-black against the summer-coloured boundaries of sky and grass, four-breasted stems at the poles of

the summer sea-ends, eyes in the sea-shells, two fruit-trees out of a coal-hill: poor Marlais's morning, turning to evening, spins before you. Under the eye-lids, where the inward night drove backwards, through the scull's base, into the wide, first world on the far-away eye, two love-trees smouldered like sisters. Have an orchard sprout in the night, an enchanted woman with a spine like a railing burn her hand in the leaves, man-on-fire a mile from a sea have a wind put out your heart: Marlais's death in life in the circular going down of the day that had taken no time blows again in the wind for you.

The world was the saddest in the turning world, and the stars in the north, where the shadow of a mock moon spun until a wind put out the shadow, were the ravaged south faces. Only the fork-tree breast of the woman's scarecrow could bear his head like an apple on the white wood where no worm would enter, and her barbed breast alone pierce the worm in the dream under her sweetheart's eyelid. The real round moon shone on the women of LlanAsia and the love-torn virgins of This street.

The world is two much with us. **He raised his pencil so that its shadow fell, a tower of wood and lead, on the clean paper; he fingered the pencil tower, the half moon of his thumb-nail rising and setting behind the leaden spire. The tower fell, down fell the city of words, the walls of a poem, the symmetrical letters. He marked the disintegration of the ciphers as the light failed, the sun drove down into a foreign morning, and the word of the sea rolled over the sun. "Image, all image," he cried to the fallen tower as the light came on. "Whose harp is the sea? Whose burning candle is the sun?" An image of man, he rose to his feet and drew the curtains open. Peace like a simile, lay over the roofs of the town. "Image, all image," cried Marlais, stepping through the window on to the level roofs.**

Отрывок, как и весь текст рассказа, представляет собой стилистически изощренное, орнаментальное изложение грез; легко просматривается, как на основе связности ОАК возникает континуум ОАК, компенсирующий недовыраженность конвенционального континуума. Но четко видно в этом отрывке и то, как на фоне континуума ОАК развивается сюжет ОАК, внешне связанный с «фактуальной» темой карандаша – «подкрепляющий» слабую выраженность «сюжета событий» и умозрительность «сюжета мыслей и чувств». За вполне фактуальным упоминанием карандаша, который сломался от излишнего усердия при написании слов «море» и «пламя» на первой странице (первый абзац, выделено *курсивом*) следует поэтический, чувственный поток сознания – попытка оживить неживой рассказ, the dead story (сложные, пронизанные эротизмом вариации на темы «море», «пламя», «сады», – следующие два абзаца), после чего вновь возникает мотив карандаша. Теперь «карандашу» соответствует уже куда более сложное образно-ассоциативное построение, вбирающее предшествующие элементы континуума и синтезирующее их на новом уровне в сложном, отвлеченном, развернуто-метафорическом виде. Это конкретное построение отражает идею тщетности первых попыток выразить в слове, в образе свои сокровенные переживания и мечты (последний абзац, выделено **полужирным шрифтом**). От карандаша «фактуального» – к карандашу «модально-релятивному», умозрительному – таков путь намечающегося образно-ассоциативного сюжета. Но умозрительность рассказа – не сухая отвлеченная умозрительность, она окрашена в сложные, чувственные, эмоциональные тона. Марлейс ступает из окна на крыши, выходит во внешний мир, чтобы принять его, во всей сложности и красочности, в себя и затем вновь творчески перевыразить с помощью языка. Ходы образно-ассоциативного сюжета в конечном счете указывают на возможность пресуществования внешнего мира в Слово. Рассказ и представляет собой такое Слово.

Summary

D.V. Psurtsev. Meaning Construction in Literary Text: Stylistically Marked Structures as a Continuum and as a Plot.

A stylistic model of meaning construction in literary text is proposed, based on the idea of polytropic character of the text which, in the process of interpretation, is first perceived as a metonymical complex, and, eventually, as a metaphor. Following from the model, two new concepts are briefly described: a *continuum of stylistically marked elements*, and a *plot of stylistically marked elements*.

Key words: literary text, meaning construction, foregrounded elements, continuum of stylistically marked structures.

Литература

1. *Псурцев Д.В.* Лингвистическая рецептивная модель смыслоформирования художественного текста // Вестн. Моск. гос. ун-та леса – Лесной Вестн. Препринт № 176. – М.: Изд-во Моск. ун-та леса, 2006. – 11 с.
2. *Лосев А.Ф.* Поток сознания и язык // Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 453–478.
3. *Жинкин Н.И.* Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи // Жинкин Н.И. (Избранные труды). Язык. Речь. Творчество. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 44–52.
4. *Thomas D.* Adventures in the Skin Trade. – N. Y.: A New Directions Paperbook, 1964. – 178 p.

Поступила в редакцию
04.09.08

Псурцев Дмитрий Владимирович – кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода английского языка переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета.

E-mail: exroma@gmail.com