

УДК 81'27-821
ББК 81.2-5

Е.Ю. Стратийчук

**РЕЧЕВЫЕ ТАКТИКИ
КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ
СУБЪЕКТОЦЕНТРИЗМА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТЕКСТЕ**

В статье рассматривается феномен субъектоцентризма на уровне художественного текста, реализуемый в определенном наборе речевых тактик. В выборе средств диалогизации прослеживается общая стратегия авторского дискурса. Субъектный план автора подчиняет и включает в себя план повествователя, который, в свою очередь, подчиняет себе план персонажа.

Ключевые слова: *антропоцентризм, субъектоцентризм, субъект, автор, повествователь, персонаж, читатель, художественный текст, речевые тактики, дискурс.*

Стратийчук Елена Юрьевна — канд. филол. наук, доц. кафедры лингвистики педагогического института Южного федерального университета
Тел.: 233-47-05
E-mail: elena_j1@yahoo.com

© Е.Ю. Стратийчук, 2009 г.

Современная лингвистика в целом формируется как антропоцентрическая, иначе говоря, исследование языковых процессов протекает в неразрывной связи языка, мышления, сознания с потребностями коммуникативной деятельности, что предполагает учет человеческого фактора, когда субъект речи и ее реципиент включаются в описание языковых механизмов [Малычева, 2003, с. 45].

Антропоцентризм языка проявляется в художественном тексте в том, что субъект речи выступает в качестве организующего центра речевой деятельности. Именно говорящий, рассчитывая на перлокутивный эффект, обеспечивает отбор необходимых языковых средств. Картина мира, моделируемая в тексте, оказывается пропущенной через индивидуальное сознание автора, что и определяет имплицитно или эксплицитно выраженное присутствие субъекта речи в любом речевом произведении. В связи с этим возникает вопрос изучения «процесса диалектического расслоения художественного Я» (по терминологии В.В. Виноградова), или проблемы расщепления субъекта.

Доминирующий принцип лингвистического анализа — антропоцентрический — дополняется в настоящее время субъектоцентрическим, когда в центр лингвистической дескрипции ставится не абстрактная языковая личность, а конкретный субъект конкретной коммуникации, текста, дискурса.

Вся художественная структура произведения важна как отражение эстетической задумки автора, предварительно отобранного материала и обработанного его в соответствии с собственным пониманием, отношением и оценкой. Феномен субъектоцентризма в художественной ткани текста обусловлен динамикой соотношения разных субъектных планов — персонажа, нарратора (повествователя) и автора, выражающих разные точки зрения, разные системы оценок, в равной степени проявляющиеся в повествовании. Субъектный план автора подчиняет и включает в себя план повествователя, который, в свою очередь, подчиняет себе план персонажа.

Субъектоцентризм воспроизводит лишь известную грань авторского отношения к действительности, воплощающегося в художественной форме и содержании текста, синкретический анализ которых обеспечивает истинность итоговых суждений об этом произведении. Итоговое представление об авторе складывается из представления о совокупности способов субъективации авторского повествования, выражения авторской позиции, их выборе, сочетании и взаимодействии.

На уровне художественного текста феномен субъектоцентризма проявляется в конкретных особенностях поэтики авторского присутствия. Автор в тексте находится на границе реального и виртуального миров, он выступает как языковая личность со своим субъективным миром, предстает как конкретный человек, говорящий изнутри реальности современного личностного бытия. Автор выступает сразу в двух ипостасях — автор-творец, создающий свой вымышленный мир, и как повествователь, повествующий о якобы реальных событиях.

В связи с этим феномен субъектоцентризма на уровне художественного текста особенно ярко прослеживается в общей стратегии авторского дискурса, реализуемого в определенном наборе речевых тактик, прослеживаемых в выборе средств диалогизации в каждом конкретном случае создания зоны контакта с читателем. Речевые тактики весьма разнообразны, но их можно обобщенно представить в связи со сменой авторских масок. Основываясь на теории коммуникативных стратегий и тактик диалогической речи, разработанной О.С. Иссерс [Иссерс, 2002], на уровне художественного текста следует выделить тактики авторского дискурса, манифестирующие субъектоцентризм данного вида дискурса.

В частности, мы считаем целесообразным выделить:

- режиссерскую тактику, с помощью которой автор объясняет и уточняет ход повествования;
- судейскую тактику, к которой автор прибегает при создании критического отношения к изображаемому;
- философскую тактику, позволяющую выявить суть изображаемых событий, явлений, характеров;

- лирическую тактику, используемую автором для создания эмоциональной «разрядки»;
- лингвистическую тактику, привлекающую внимание к выбору того или иного слова, выражения, образного языкового средства.

Рассмотреть реализацию речевых тактик можно предположительно на текстах У.С. Моэма и А.П. Чехова. Именно эти авторы, творившие на рубеже XIX и XX вв., характеризуются некоторым сходством стилей, последовательным развитием повествования.

Режиссерская тактика характерна для построения авторского дискурса, в котором автор открыто распоряжается ходом повествования, обращается к читателю с разъяснением своих композиционных приемов, сюжета, как бы одновременно с читателем выбирая правильный путь. На наш взгляд, можно выделить общую и частную режиссёрскую тактику. Общая тактика объясняет цель, задачу или композицию всего произведения. Например: «*When so much has been written about Charles Strickland, it may seem unnecessary that I should write more. A painter's monument is his work. It is true I know him more intimately than most: I met him first before ever he became a painter, and I saw him not infrequently during the difficult years he spent in Paris; but I do not suppose I should ever have set down my recollections if the hazards of the war had not taken me to Tahiti... I find myself in a position to throw light on just that part of his tragic career which has remained most obscure. If they who believe in Strickland's greatness are right, the personal narratives of such as knew him in the flesh can hardly be superfluous. What would we not give for the reminiscences of someone who had been as intimately acquainted with El Greco as I was with Strickland?*» (W.S. Maugham. «*The Moon and Sixpence*»).

Убедительность объяснений достигается автором благодаря фразам, чётко обозначающим позицию автора «*it is true I know*», «*I do not suppose I should*», «*I find myself in the position to...*». Сложноподчинённое предложение с придаточным условия придаёт тексту логичность, а риторический вопрос звучит как кульминация, завершая выстраиваемую автором цепочку рассуждений.

В данном отрывке У.С. Моэм поясняет читателю, почему он решил написать книгу о Чарлзе Стрикленде, попутно он оправдывает свой метод изложения основных фактов и событий из жизни героя. В подобной манере и ведётся вся беседа автора с читателем на протяжении всего произведения.

Частная тактика сводится к пояснениям, напоминающим реплики в сторону. Например: «*I have read desultorily the writings of the younger generation...I admire their polish — their youth is already so accomplished that it seems absurd to speak of promise — I marvel at the felicity of their style; but with all their copiousness (their vocabulary suggests that they fingered Roget's*

Thesaurus in their cradles) they say nothing to me...» (W.S. Maugham. «The Moon and Sixpence»). «Он точно бы провидел умственным оком то свое будущее, когда он будет принимать своих больных в кабинете, пить чай в просторной столовой, в обществе жены, порядочной женщины, — и теперь этот таз с помоями, в котором плавали окурки, имел вид до невероятия гадкий» (А.П. Чехов. «Анюта»).

В приведенных примерах пояснение автора, оформленное вставными конструкциями, призвано уточнить, с присущей автору иронией, что подмеченная им деталь не имеет отношения к рассказываемой истории, но сама история при этом оживает благодаря её «остранению» авторской иронией — введением иного дейктического центра, временным сдвигом.

К **судейской тактике** автор прибегает для обнажения подлинного лица отрицательных персонажей, для срывания масок, раскрытия механизмов, причин и следствий отрицательных явлений в социальной жизни, самих устоев общества. Такая тактика действенна для идеологической деконструкции, и это требует особой точности и выразительности языка при оформлении обличительных пассажей в диалогическом дискурсе автора. Здесь анализ сочетается с синтезом в сложном логически построенном дискурсе, выделяющемся из контекста яркой эмоционально-оценочной окраской. Рассмотрим пример: «*I could not believe that Strickland had fallen in love with Blanche Stroeve. I did not believe him capable of love...Strickland had no tenderness either for himself or for others...I could not believe that he would ever suffer that possession of himself which love is; he could never endure a foreign yoke. I believed him capable of uprooting from his heart, though it might be with agony, so that he was left battered and ensanguined, anything that came between him constantly to he knew not what» (W.S. Maugham. «The Moon and Sixpence»).*

В этом дискурсе У.С. Моэм анализирует причины того, почему Стрикленд был неспособен на высокое чувство любви. Автор полон сочувствия к главному герою, осуждает его за самоубийство Бланш. Лингвистически деконструкция осуществляется четким, риторическим построением дискурса: он состоит из нескольких предложений, анафорически построенных (они начинаются с «*I could not believe/ I did not believe...»*). В данных предложениях автор утверждает факты. Но следующая фраза поворачивает эти факты обратной стороной, обнаруживая причины, ведущие к описываемым до этого событиям из жизни главного героя.

К **философской тактике** автор прибегает в том случае, когда затрагиваются мировоззренческие проблемы. Например: «*Looking back, I realize that what I have written about Charles Strickland must seem very unsatisfactory. I have given incidents that came to my knowledge, but they remain obscure because I do not know the reason that led to them. The strangest, Strickland's*

determination to become a painter, seems to be arbitrary; and though it must have caused in the circumstances of his life, I am ignorant of them. From his own conversation I was able to glean nothing. If I were writing a novel, rather than narrating such facts as I know of a curious personality, I should have invented much to account for this change of heart...» (W.S. Maugham. «The Moon and Sixpence»).

Философская тактика призвана уточнить позицию автора в отношении своих главных героев. Эта тема вводится в первом предложении. Затем приводится объяснение данной проблемы и контрмнение, что в логических терминах противопоставляется как тезис — антитезис. Противопоставление в приведённом выше примере манифестируется с помощью противительного союза «*but*», который является знаком несходства, отрицания, указывает на противоречие, присутствующее в содержании сочинённых компонентов текста. Наконец, последнее предложение можно рассматривать как вывод-синтез, представленный в виде комментария к изложенным двум мнениям. Весь дискурс может служить образцом ритмической организации мысли или, иначе, логического параллелизма. Это, в свою очередь, создает ритм речи, который проявляется не только в общем построении всего дискурса, но и в построении отдельных его частей (во втором и третьем предложениях).

Сочинительные и подчинительные союзы помогают проследить ход развития мысли, проясняют отношение говорящего к тому, что он сообщает. Как знак сходства, аналогичности, соединительный союз «*и*» показывает тождество оценочных значений в соединяемых предикативных единицах. Например: «*После того, что произошло у меня за чаем и потом внизу, для меня стало ясно, что наше "семейное счастье", о котором мы стали уже забывать в эти последние два года, в силу каких-то ничтожных, бессмысленных причин возобновлялось опять, что ни я, ни жена не могли уже остановиться, и что завтра или послезавтра вслед за взрывом ненависти, как я мог судить по опыту прошлых лет, должно будет произойти что-нибудь отвратительное, что перевернет весь порядок нашей жизни...*» (А.П. Чехов. «Жена»).

Лирическая тактика используется, когда автор переполняется чувствами в ходе повествования и не может не поделиться ими с читателем. Эмоциональное состояние автора передается «эмоциональным синтаксисом» — восклицательными и вопросительными предложениями, усечёнными конструкциями, параллелизмом, элементами разговорности и т.п. Как отметил Ш. Балли, «эмоциональное выражение всегда тяготеет к восклицанию» [Балли, 1961, с. 351]. Если философский дискурс передает «логическую обнаженность» авторской мысли, которая облекается в классически построенное рассуждение, стремящееся к законченности, логической и интонационной цельности, то лирический дискурс демонстрирует эмоциональную обнаженность.

Здесь отсутствует анализ, рисуется цельная картина, объединенная цельностью вызвавшего ее чувства. И если философская тактика ведёт беседу к значительным выводам, то лирическая тактика подчеркивает важность зачина, передающего эмоциональный заряд. Отсюда — особая роль начала лирического дискурса, выполняющего основную эмоциональную нагрузку. Например: «*The artist, the painter, poet, or musician, by his decoration, sublime or beautiful, satisfies the aesthetic sense; but that is akin to the sexual instinct and shares its barbarity: he lays before you also the greater gift of himself. To pursue his secret has something of the fascination of a detective story. It is a riddle which shares with the universe the merit of having no answer*» (W.S. Maugham. «*The Moon and Sixpence*»).

Это «лирическое отступление» автор делает на фоне общего сдержанного повествования, и оно воспринимается как эмоциональный взрыв — автор настолько захвачен чувством, что забывает о маске сдержанности. Слово с яркой положительной эмоциональной окраской «*fascination*», эпитеты «*sublime*», «*beautiful*», «*aesthetic*» помогают автору передать эмоции восторга, восхищения искусством.

Использование лирической тактики ведет к созданию эмоционального контакта автора с адресатом, что сближает их субъектные позиции и роднит с героями «возможного мира». В результате этого упрочивается общая основа их общения. Например: «*Сжатая розь, бурьян, молочай, дикая конопля — всё, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое, теперь, омытое росой и обласканное солнцем, оживало, чтоб вновь зацвести. Над дорожкой с веселым криком носились старички, в траве перекликались суслики, где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток, испуганное брочкой, вспорхнуло и со своим мягким «трррр» полетело к холмам. Кузнечики, скрипачи и медведки затянули в траве свою скрипучую монотонную музыку*» (А.П. Чехов. «*Степь*»).

С помощью эпитетов автор может достигать определенного эмоционального эффекта. В приведённом выше тексте эпитеты «*полумертвое*», «*обласканное*» создают яркий образ оживающей природы. В ней всё живёт своей жизнью и повествование приобретает размеренный характер. Этому во многом способствуют перечисления в первом и четвёртом предложении, а также параллелизм во втором предложении. Подобная лирическая тактика может использоваться автором для «настройки» читателя — подобно начальному аккорду, она задаёт тон дальнейшему изложению и его восприятию.

Лингвистическая тактика выявляет авторскую заинтересованность в форме дискурса, в привлечении внимания читателя к этой форме и ведёт к созданию метадискурса. Вот как, например, начинается роман У.С. Моэма «По лезвию бритвы»: «*I have never begun a novel with more misgiving. If I call it a novel it is only because I don't know what else to call it. I have little story to tell and I end neither with a death nor a marriage. Death*

ends all things and so is the comprehensive conclusion of a story, but marriage finishes it very properly too and the sophisticated are ill-advised to sneer at what is by convention termed a happy ending. It is a sound instinct of the common people which persuades them that with this all that needs to be said is said. When male and female, after whatever vicissitudes you like, are at last brought together they have fulfilled their biological function and interest passes to the generation that is to come. But I leave my reader in the air. This book consists of my recollections of a man with whom I was thrown into close contact only at long intervals, and have little knowledge of what happened to him in between...» (W.S. Maugham. «The Razor's Edge»).

В приведённом выше тексте существительное «*novel*» оказывается в центре внимания читателя. У.С. Моэм выделяет его из окружающего контекста с помощью повтора и предлагает читателю задуматься над семантикой данного слова — что является романом и можно ли называть романом то произведение, которое предлагает автор? С помощью повтора привлекается внимание также к существительным «*death*» и «*marriage*». В данном контексте эти слова приобретают синонимичное звучание, поскольку автор уверяет, что они одинаково хорошо подходят для завершения повествования. В последующем изложении на примере жизненных ситуаций конкретных персонажей автор раскрывает данные положения, тем самым реализуя любопытство читателей, на разжигание которого и направлен лингвистический дискурс в художественном произведении.

Благодаря лингвистической тактике происходит выдвижение отдельных слов, словосочетаний, фраз и образных выражений, которые обретают новую жизнь, окраску, интонацию, оказываясь в фокусе авторской языковой игры. Например: «*Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства. Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось...» (А.П. Чехов. «Смерть чиновника»).*

Автор обыгрывает наречие «*вдруг*», повторяя его то с интригующей интонацией многоточия, то с иронией кавычек. Смена интонации придаёт слову особый смысл, подчёркивает его содержание.

Итак, общая стратегия авторского дискурса реализуется в каждом конкретном случае создания зоны контакта определенным набором речевых тактик, прослеживаемых в выборе средств диалогизации. Этот выбор диктуется сменой литературных масок, и каждой маске соответствует та или иная речевая тактика.

Набор речевых тактик требует, на наш взгляд, уточнения. Необходимо также проанализировать большее количество текстов разных писателей, что является перспективой дальнейшего исследования. Однако в результате анализа текстов У.С. Моэма и А.П. Чехова можно

предположить, что рассмотренные нами речевые тактики характерны для художественного текста в целом.

Природа субъектоцентризма проявляется в стратегиях авторского дискурса в виде двусторонней рефлексивности позиции творческого субъекта, который постоянно соотносит свой дискурс и с конкретной действительностью, и с литературной традицией, причём обе эти сферы понимаются им не как готовые, а именно незавершенные, подлежащие активному осмыслению, оценке и переоценке. В конечном итоге здесь обнаруживаются важнейшие особенности феномена субъектоцентризма — его диалогическая природа, субъективация, проявляющиеся на всех уровнях поэтики художественного текста — от слова до композиции.

Литература

1. *Балли Ш.* Французская стилистика / под ред. Е.Г. Эткинда; вступ. статья Р.А. Будагова М., 1961.
2. *Иссерс О.С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи М., 2002.
3. *Мальчева Н.В.* Текст и сложное синтаксическое целое: системно-функциональный анализ. Ростов н/Д., 2003.