

2. Зализняк А.А. Многозначность в языке и способы ее представления [Моногр.] / Анна А. Зализняк. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 672 с.—(Studia philological).

3. Калинин В. М. Поэтика онима: [Мо-

ногр.] / В.М. Калинин. — Донецк: Юго-Восток, 1999. — 408 с.

4. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 193-230.

УДК 81'38:821.161.1/7.08

А.Т. Гулак

ПУТЬ К АДЕКВАТНОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Гулак А.Т

ШЛЯХ ДО АДЕКВАТНОГО ОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

У статті розглядається один з можливих шляхів аналізу художнього поетичного тексту. Установлюється і описується комплекс компонентів, які беруть участь у створенні художнього «Я» літературного твору.

Ключові слова: реконструкція, композиційна структура, непряма символізація, комунікативний статус, літературна традиція, мистецтво інтерпретації.

Гулак А.Т

ПУТЬ К АДЕКВАТНОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье рассматривается один из возможных путей анализа художественного поэтического текста. Устанавливается и описывается комплекс компонентов, участвующих в создании художественного «Я» литературного произведения.

Ключевые слова: реконструкция, композиционная структура, косвенная символизация, коммуникативный статус, литературная традиция, искусство интерпретации.

Gulak A.T

THE WAY TO ADEQUATE UNDERSTANDING OF A LITERARY WORK

This article deals with one possible way of analyzing of a poetical text. A set of components involved in creating artistic "I" of a literary work is defined and described.

Key words: reconstruction, compositional structure, indirect symbolism, communicative status, literary tradition, art of interpretation.

Поиск путей, обеспечивающих достижение адекватного осмысления литературного произведения и постижение его художественной ценности, по-прежнему актуален в современной филологии. Художественное произведение является одновременно и закрытой дверью и входом, тайной и ключом к этой тайне. Перед читателями возникает замкнутый мир, но открываются ворота, ведущие в его пределы. Это мир, отличный от реального мира (как говорят философы – профанного мира); это царство, которое подчиняется своим собственным законам и собственной логике. Конечно, и опыт реальной действительности и воздействие на эту действительность не чужды литературно-художественному искусству. Но искусство обращается к реальной действительности с целью заменить ее новой действительностью. Контакт с искусством – это прежде всего признание нового мира.

«Прекрасные произведения – дети своих форм», – говорил французский поэт Поль Валери.

По словам швейцарского филолога Жана Руссе, искусство – это создание форм, манифестирующих свою семантику. В искусстве существует только форма – пережитая и выработанная изнутри. Писатель не пишет, чтобы что-то рассказать, он пишет, чтобы выразить себя. И сами писатели разных стран и направлений признают, что литературное произведение, прежде чем стать фактом искусства, является для автора средством выражения самого себя. Художник живет в своем произведении, и это, наверное, его наиболее интенсивная жизнь. И именно по «заревам искусства» реконструирует читатель «гибельный пожар» внутренней жизни художника. Судьба творца запечатлена в его текстах. Отсюда – «сопричастность текста поэту и поэту тексту, их – под известным углом зрения – изоморфность» [8, с.39]. Поэтому следует остерегаться соблазна схематического понимания творчества – механического или ремесленного: творчество не является производством. Творчество должно представляться нам всегда

внутренней деятельностью, пользующейся языковым материалом и техникой, языковыми средствами и внешними естественными формами с единственной целью – сделать их внутренними. Но творчество не может обойтись без этих внешних форм и этого языка: они участвуют в его возникновении. Отсюда – «драма исполнения», которая так сильно волновала многих художников слова. Ни в одном живом произведении невозможно отделить мысль от языка, созданного ею для осознания самой себя. Именно структура произведения является изобретением: «форма плодотворна в идее».

Раньше исследователи считали, что произведение выражает то, что было осмыслено или увидено; переход от опыта к произведению, следовательно, являлся лишь переходом к технике исполнения. В современном понимании литературное произведение не является выражением, но воплощением: оно показывает то, чего до него никто не видел; оно творит, а не отражает.

Большим откровением в деле осознания творческого процесса явилось убеждение, что концепция и исполнение одновременны, что образ произведения не предшествует произведению, что произведение, созданное в воображении, не опережает произведение, облеченное в словесно-образную форму, как это считали теоретики эпохи Возрождения и XVII века, а вслед за ними многие советские литературоведы. Хотя Флобер и заявлял, что всё кроется в плане, но мы-то теперь, знакомые с историей создания многих произведений (в том числе и флюберовских), знаем, как в корне менялись эти планы, и именно в этих изменениях с наибольшей силой и отчетливостью проступал облик самого писателя. Только творя, только создавая художественные формы, становятся поэтами, художниками, композиторами. Лишь в процессе созидания – не до и не после – поэт становится тем, кем он есть. «Находить делаю», – пишет французский художник-романтик XIX века Эжен Делакруа (кстати, замечательный теоретик искусства), который нередко колебался между двумя пониманиями искусства: живым ещё в ту пору созданием классиков эпохи Возрождения и прокладывающим себе дорогу новым сознанием, к которому его подталкивал собственный опыт.

Каждый художник, по словам Руссе, носит в себе тайну, которую раскрывает ему только его творчество. Именно для этого он и занимается творчеством – чтобы разобраться в томящей его тайне. Произведение становится для художника своеобразным орудием раскрытия себя, своего мира, тайны своего «Я». Руководимый, управляемый, моделируемый создаваемым произведением, художник раскрывается как личность и как поэт.

Понимание художественного текста в большой степени зависит от правильной реконструк-

ции основных моментов, ориентированных на создание образа говорящего лица. При этом в процессе анализа важно установить как многообразие проявлений художественной индивидуальности, так и те специфические стилистические особенности, которые делают эту художественную индивидуальность тождественной самой себе на протяжении всего творческого пути: ведь «все творения поэта, несмотря на внутреннюю композиционную слитность и, следовательно, обособленность каждого из них, – проявления одной поэтической личности в ее эстетическом развитии» [2, с. 92].

Семантико-стилистическую структуру художественного «Я» можно реконструировать, установив частичные кристаллизации художественно-языкового сознания и адекватно их интерпретировав. Реконструкции подлежат больший или меньший комплекс компонентов. Каждый из них может участвовать в создании высшей целостности в такой мере, в какой любой его значимый аспект будет оставаться в надежном отношении к значимым аспектам всех других компонентов комплекса.

Целью данной статьи и является описание комплекса компонентов, участвующих в конституировании высшей семантико-стилистической целостности литературно-художественного произведения.

Реконструкция предполагает постоянное взаимодействие интерпретационных инструментов и материала фактических данных. Она устремлена к актуализации тех возможных связей и зависимостей, которые как бы подчеркивают, что данный набор свидетельств представляет собой не сумму отдельных элементов, но целостную структуру, организованный контекст, определяющий положение и смысл каждого компонента. Наиболее ценной является такая реконструкция, которая воссоздает структуру, охватывающую и раскрывающую как можно большую и как можно более разнородную группу составляющих ее компонентов. Чем больше манифестаций принимается во внимание, чем большим разнообразием характеризуется материал фактических данных, тем выше степень достоверности реконструированной структуры.

Таким образом, задача реконструкции заключается в том, чтобы максимально полно представить определенное художественно-языковое сознание, оставаясь – насколько это возможно – в его объективных пределах.

Как уже отмечалось выше, реконструкция осуществляется путем непрерывного взаимодействия интерпретационных инструментов и материала фактических данных. Следует заметить, что то, что Эмиль Штайгер назвал «искусством интерпретации» («die Kunst der Interpretation») не является каким-то определенным исследовательским

направлением, имеющим однородные методологические основы. Скорее это совокупность тенденций, идущих как бы поперек многих направлений и методов. «Искусство интерпретации» представляет собою комплекс установок и инструментов для исследовательских операций, делающих возможными идентификацию, понимание и объяснение личностной творческой инициативы – художественного произведения. Оно является своеобразной процедурой проникновения в неповторимую специфику произведения. Различные филологические школы выработали весьма разнообразные подходы к интерпретации художественного произведения. Однако «искусство интерпретации», независимо от того, с каким направлением оно взаимодействует, выступает всегда как антидоктринальная сила, поскольку по самой своей природе создает оппозицию исследованиям с обобщающей интенцией.

Для адекватного воспроизведения художественно-языкового сознания необходимо, на наш взгляд, всесторонне рассмотреть:

а) принципы композиционно-речевой организации литературных произведений интересующей нас поэтической личности;

б) принципы воссоздания психологической и предметной атмосферы в данных произведениях;

в) коммуникативное своеобразие поэтического идиолекта;

г) отношения художественного «Я» к творческому субъекту и общественно-литературной ситуации, в которой этот субъект находится (отношение к литературной традиции, к существующим конвенциям и образцам поэтического языка, к культурному контексту эпохи и т.п.).

Художественный облик языковой личности находит свое отражение в приемах и принципах композиционно-речевой организации литературных произведений, созданных этой личностью.

Смысловые взаимодействия между словесными образами в композиционной структуре поэтического целого могут быть основаны на двух типах отношений – сходства и смежности. Сходство либо смежность, лежащая в основе смысловых взаимодействий образов в композиции художественного произведения определяет и характер взаимоотношений между смысловыми полюсами словесного образа – буквальным и символическим. Отсюда разграничение двух принципиально отличных типов композиционно-смысловых структур – метафорической и метонимической, построение которых во многом определяет индивидуальное своеобразие стиля поэтического произведения и творчества писателя в целом. При таком понимании метафора и метонимия представляют собой смысловую основу композиционно-речевой структуры, ее семантическую доминанту, конструктив-

ный принцип ее построения – «семасиология» композиции. Этому принципу подчинены синтаксические, ритмические, фонетические и другие приемы организации текста – «морфология» композиции (см. детальнее об этом в [5]).

По мнению Р. Якобсона, в выборе, комбинировании и ранжировании этих двух композиционно-смысловых структур проявляется творческий облик языковой личности, ее склонности и предпочтения. «Неоднократно отмечалось главенство метафоры в литературных школах романтизма и символизма, но еще недостаточно осознан тот факт, что именно господство метонимии лежит в основе так называемого «реалистического» направления и предопределяет развитие этого направления, которое относится к промежуточной стадии между упадком романтизма и началом символизма и противопоставлено и тому и другому» [9, с. 127].

Для определения специфики семантико-стилистической структуры художественного «Я» важно установить также основные принципы отбора и организации «предметного» материала и приемы воссоздания психологической, эмоциональной атмосферы в произведениях интересующей нас поэтической личности.

В.В. Виноградов настойчиво подчеркивал, что в литературно-художественном произведении отбор слов «неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове. Предметы, лица, действия, явления, события и обстоятельства, называемые и воспроизводимые в художественном произведении, поставлены в разнообразные, внутренние, функциональные отношения, они взаимосвязаны» [1, с. 230].

У одних художников окружающий мир представлен как целостность, в гармонии его чувственно постижимых элементов, поэтому в нем, как правило, отсутствуют конкретные детали, «вещные» подробности (ср., например, характеристику художественного мира Тютчева в [7, с. 176-184]). Других художников интересует как раз отдельность существования вещей в пространстве, их специфичность, неповторимость, их отличие друг от друга. Поэтический мир этих художников наполнен множеством отдельных деталей, предельно конкретен, плотен. Таков художественный мир Бунина. Бунин сознательно противопоставил символистской неопределенности, расплывчатости образов земной предметный мир во всей его красоте и самоценности. Можно сказать, что у Бунина на протяжении всего его творчества доминирует установка на сообщение и на референт, а не на процесс коммуникации.

Внутреннее состояние лирического героя может изображаться непосредственно, путем вербализации душевных движений – при полном соответствии высказывания естественному течению переживаний. Русская классическая литература

стремилась наделить изображаемое чувство и непосредственностью содержания и непосредственностью исполнения.

Однако психика в лирическом произведении может воспроизводиться не только в акте самонаблюдения, самосознания героя, но и в процессе ее наблюдений со стороны, извне – приемом косвенной, побочной символизации переживаний. Этот принцип непрямого изображения чувства характерен прежде всего для представителей реалистической ориентации в литературе и имеет в их творчестве разные формы выражения.

В научной литературе отмечена важная роль коммуникативных факторов, их различных конфигураций в формировании литературного текста и стоящей за ним художественно-языковой личности. Хотя текст в целом ориентирован на адресата = читателя – слушателя, его языковая организация направлена на то, чтобы как можно ярче воплотить видение говорящего (адресанта, лирического субъекта), его мысли и чувства (см. об этом: [6, с. 198]).

Художественный текст – это речевая инициатива, речевой поступок его создателя. Необходимость в такой инициативе «возникает только тогда, когда говорящий «неравнодушен» и к сюжету, который он собирается облечь в языковую форму, и к форме, в которую будет облечен этот сюжет» [4, с. 15]. Именно тема, глубоко волнующая говорящего = пишущего, является для него коммуникативно-стилистическим импульсом, а коммуникативная интенция предопределяет речевую стратегию его высказывания – выбор языковых средств и помещение их в соответствующий стилистический прием (проецирование элементов с языковой «оси селекции» на текстовую «ось комбинации», по словам Jakobsona).

Но есть и второй участник коммуникативного акта, на реакцию которого рассчитывает и реакцию которого пытается предугадать говорящий (= пишущий) субъект. При создании речевого высказывания (текста) его автор, как правило, стремится к достижению не только содержательного, но и собственно коммуникативного результата. Таким образом, не только тема, художественный замысел, но и характер адресата, способ контакта, другие коммуникативные факторы налагают свой отпечаток на отбор и сочетание адресантом языковых средств.

Следует заметить, что коммуникативный статус лирических произведений у разных художников слова не одинаков: у одних коммуникативный процесс актуализирован, у других доминирует ориентация на сообщение и на референт. Ср. яркую актуализацию коммуникативности в стихах Тютчева, Блока, позднего Мандельштама. Ср. также подчеркнутую ориентацию на *предмет* в поэтическом творчестве Бунина.

Литературная традиция в процессе возникновения поэтического произведения предстает как комплекс установившихся правил и норм, определяющих поле возможных художественных решений. Творческая активность художника слова колеблется между существующими и вновь создающимися нормами. Стремлению творца к созданию оригинальных ценностей постоянно противостоят уже действующие принципы, испытанные его предшественниками, принятые и одобренные в сфере данного культурного сознания. Эти авторитетные действующие принципы могут сковывать творческую инициативу художника, сталкивая ее в «привычную колею», но могут и способствовать поиску новых, самостоятельных ходов и решений.

Следует обратить внимание на то, что любая литературная традиция не представляет собою однородного явления. Как правило, распознаваемая в рамках данной литературной синхронии традиция является внутренне дифференцированной целостностью, состоящей из литературных моделей различной степени заметности и «суггестивности». Создают они каждый раз иерархию, в которой ведущее место занимают индивидуализированные образцы с выразительно очерченными системными контурами. Доминирующей в такой иерархии, по словам польского исследователя Я. Славиньского, является *ключевая* традиция – та, которая выступает в данных условиях как основная система соотнесений писательских поисков [10]. Она характеризуется высшей степенью системной кристаллизации и – одновременно – наибольшей индивидуализацией в сравнении с остальными элементами данной иерархии. Ключевая традиция представляет собой не только систему, с которой соотносятся творческие начинания писателя, но и выступает в качестве призмы, в которой преломляются другие мотивы литературной традиции. Для символистского направления, например, такой традицией был романтизм, для Бунина – пушкинская стилистическая ориентация на реалистический синтез субъективных и объективных элементов в семантике слова, на максимально точное изображение предмета, максимально точное выражение мысли.

Выделенные компоненты являются частичными и комплементарными актуализациями литературно-художественной целостности, сферами ее проявлений, каждая из которых может выступить в качестве самостоятельного предмета исследования. Но только реконструкция всей системы, к которой сводятся рассматриваемые данные, позволит получить более или менее полное представление о целостной структуре интересующего нас художественно-языкового сознания, постичь не только эмоционально-семантическую наполненность литературного произведения, но и его художественно-эстетическую ценность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: ГИХЛ, 1959. – 656 с.
2. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
3. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Гослитиздат, 1941. – 620 с.
4. Винокур Т.Г. К характеристике говорящего. Интенция и реакция // Язык и личность – М.: Наука, 1989. – С. 11-23.
5. Гулак Е.А. Композиционно-речевая структура стихотворений И.А.Бунина: Автореф. дис. ... канд.филол.наук / Харьк.гос.ун-т – Харьков, 1993. – 18 с.
6. Ковтунова И.И. Поэтика и лингвистика // Ceskoslovenska rusistika XXXII 1987.- №5. – С. 197-203.
7. Тильман Ю.Д. Пространство в языковой картине мира Ф.И.Тютчева // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. –С. 440-448.
8. Топоров В.Н. Об «экзотрическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. – М.: Прогресс, 1993. – С. 25-42
9. Якобсон Р. Два аспекта и два типа афатических нарушений // Теория метафоры – М.: Прогресс, 1990. – с. 110-132.
10. Slawinski J. Dzielo. Jezyk. Tradycja.— W-wa: PWN, 1974. – 268 с.

УДК 811.161.1.-81'276.6:34

Е.Ю. Диомидова

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ УБЕЖДАЮЩЕГО ДИСКУРСА
В УСЛОВИЯХ СУДОГОВОРЕНИЯ

Диомидова О.Ю.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКОНУЮЧОГО ДИСКУРСУ В УМОВАХ СУДОГОВОРІННЯ

У статті розглядаються основні поняття сфери юрислінгвістики, які безпосередньо реалізують мовну складову переконуючого дискурсу у сфері судоговоріння, аналізуються закономірності формування поняття «дискурс» та можливості його застосування на стику мови та права, а також визначається специфіка здійснення успішного мовного акту в умовах переконуючого дискурсу в публічних промовах у суді присяжних.

Ключові слова: юрислінгвістика, дискурс, переконуючий дискурс, судоговоріння, мовний акт, локуція, іллокуція, перлокуція.

Диомидова Е.Ю.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ УБЕЖДАЮЩЕГО ДИСКУРСА В УСЛОВИЯХ СУДОГОВОРЕНИЯ

В статье рассматриваются основные понятия сферы юрислингвистики, непосредственно реализующие языковую составляющую убеждающего дискурса в сфере судоговорения, анализируются закономерности формирования понятия «дискурс» и возможности его применения на стыке языка и права, а также определяется специфика осуществления успешного речевого акта в условиях убеждающего дискурса в публичных речах в суде присяжных.

Ключевые слова: юрислингвистика, дискурс, убеждающий дискурс, судоговорение, речевой акт, локуция, иллокуция, перлокуция.

Diomidova O.Yu.

THEORETICAL ASPECTS OF THE CONVINCING DISCOURSE RESEARCH IN THE TRIAL LANGUAGE CONDITIONS

In article the basic concepts of the legal linguistics sphere, directly realizing a language component of a convincing discourse in the trial language sphere are considered, the principles of formation of concept “discourse” and possibilities of its application on a joint of language and the law are analyzed, and also the specific character of realization of the successful speech act in condition s of a convincing discourse of public speeches in a jury is defined.

Key words: legal linguistics discourse, convincing discourse, trial language, the speech act, locution, illocution, perlocution.