

ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНОЙ СПЕЦИФИКИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ДИАЛОГАХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Карась О.М.

Белорусский государственный университет, Минск

Прагматика того или иного художественного произведения, несомненно, предполагает наличие в данном произведении определенного набора элементов текста, которые по замыслу автора направлены на моделирование художественной образности и экспрессивности, целью которых выступает формирование определенного мироощущения читателя. Согласно самому общему определению объектом изучения прагматики является отношение языковых единиц, обозначающих действительность, к тому, кто их употребляет и кому они адресованы, в каком контексте и с какой целью. Таким образом, все художественное произведение представляется «целенаправленно моделированным выражением отношения автора к некоторому фрагменту действительности, направленное на достижение определенного эффекта» [7, с. 182].

Основным «полем деятельности» автора произведения в отмеченном направлении нам представляется именно *стилизованный диалог*, поскольку посредством преломления окружающей действительности, инкапсулированной в произведении, сквозь призму речевой коммуникации, происходящей между персонажами, можно

«конструировать», по нашему убеждению, максимально «живую» обстановку, достигая эффектов непринужденного общения при одновременной психосоциальной типизации героев.

Литературный диалог – результат тщательного отбора разнообразных средств, позволяющих материализовать замысел автора и включающих единицы **фонографического, лексического, синтаксического и лексико-синтаксического** уровней.

Прагматически маркированные элементы **фонографического** уровня, такие как курсив, прописные буквы, кавычки, графон и т. п. [3, с. 8] – «средства прагматического фокусирования» в терминологии В.А. Андреевой [2, с. 73], позволяют акцентировать внимание читателя на единичных элементах, не обладающих ярко выраженной эмоциональностью и экспрессивностью, но рассматриваемых автором как значимые для задаваемой через текст стратегии освоения мира читателем: *What **me**ks **lightnin'** **an'** thunder?* – *Nay, I don't know* (Key To The Door by A. Sillitoe) – ‘Отчего бывают молнии и гром? – Вот уж не знаю...’ (А. Силлитоу «Ключ от двери»).

Лексический уровень, в свою очередь, представлен широким спектром эмоционально-оценочных элементов, стилистической вариативностью языка, а также авторскими неологизмами и окказионализмами [3, с. 8]: *Эх ты, **жадогя кривоzubый*** (Б. Акунин «Детская книга»); *Был, говорит он, в древности народ, **головамянами** именуемый, и жил он далеко на севере...* (М.Е. Салтыков-Щедрин «История одного города»); *We're going to have to close down the **fucking** hospital!* (Nothing lasts forever by S. Sheldon) – ‘Надо закрывать эту **гребанную** больницу!’ (С. Шелдон «Ничто не вечно»).

К прагмемам лексического уровня относится и **сниженная** (инвективная) **лексика**. В понимании В.И. Жельвиса данный пласт лексических единиц является способом существования словесной агрессии, воспринимаемый в данной социальной (под)группе как резкий или табуированный. Иначе говоря, «инвективной можно назвать вербальное (словесное) нарушение этического табу, осуществленное некодифицированными (запрещенными) средствами» [4, с. 195]. Таким образом, привлечение данных лексических единиц в диалоги персонажей произведения делает возможным создание стилизованной действительности, в частности, ситуации неофициального, непринужденного общения и позволяет с наибольшей экспрессивностью и оценочностью передать интенции говорящего (унизить, обидеть, оскорбить и т. д.) в резкой форме: *Do watch that, Dim, if to continue to be on live thou dost wish. – **Yarbles, great bolshy yarblookos to you*** (Clockwork orange by A. Burgess) – ‘Когда хотят жить, такими

словами не бросаются, имей в виду! – **Hren тебе, большой такой tolsti тебе hren'** (Э. Бёрджесс «Заводной апельсин»).

В качестве еще одной формы реализации прагматики стилизованного диалога служат единицы *жаргона, сленга и аргю* – лексемы, позволяющие максимально точно и четко передать характерологические особенности персонажа, включая всестороннее изображение его личности, его позиции как в профессиональной жизни, так и в быту, социального статуса и т. д. Такого рода передача вышеуказанных особенностей возможна благодаря специфической семантике отмеченных лексем, что придает высказываниям говорящего особую экспрессию и социальную маркированность: *I've been doing nothing I shouldn't, sir. The **millicents** have nothing on me, **brother**, sir I mean.* – *Cut out this clever talk about **millicents*** (Clockwork orange by A. Burgess) – 'Я ничего такого не сделал, сэр. У **милисентов** на меня ничего нет, **koresh**, то есть в смысле сэр. – Ты мне это брось, насчет **милисентов**' (Э. Бёрджесс «Заводной апельсин»); *That sounds about right for this **gig*** (Fear and loathing in Las Vegas by H. Thompson) – 'Для такой **тусовки** звучит подходяще' (Т. Хантер «Страх и отвращение в Лас-Вегасе»); *He's probably all **cranked up on speed**.* – *Yeah, you should have given him some **reds*** (Fear and loathing in Las Vegas by H. Thompson) – 'Судя по всему, он под завязку **закинулся спидом**. – Да, надо было тебе сунуть ему немного **красных**' (Т. Хантер «Страх и отвращение в Лас-Вегасе»).

Посредством использования в диалогах персонажей таких языковых явлений, как *языковая игра* и *словотворчество*, формирование которых основано на преднамеренном нарушении тех или иных норм языка, достигается в тексте преимущественно смеховой эффект. Элементами словотворчества в художественном произведении Т. Г. Сопова называют «окказиональные выражения и индивидуально-авторские неологизмы, т. е. речевые явления, возникающие под влиянием контекста, текстовой ситуации, главным образом для выражения смысла, необходимого в каждом конкретном случае, и рождающиеся на базе имеющегося в структуре языка материала вопреки сложившейся литературной норме» [6, с. 4]. Создание авторского окказионализма как элемента словотворчества предполагает нарушение языковой нормы с целью создания неканонических речевых форм и структур, «приобретающих в результате этой деструкции экспрессивность и способность создавать эстетический и /или стилистический эффект – чаще всего комический эффект или свежий образ» [7, с. 184]: *That sounds good, but I think we'd better not. I've got a little something wrong with my **waterworks**, and wouldn't want to pass it on*

to you. – *Waterworks, huh* (The green mile by S. King) – ‘Идея мне по душе, но я думаю, что лучше повременить. У меня нелады с **водопроводным краником**, не хотелось бы, чтобы это перешло и к тебе. – **Водопроводным**, значит, **краником**?’ (С. Кинг «Зеленая миля»).

Образцом яркого иронического эффекта является и использование элемента вербального словотворчества в следующем примере: “*What do you claim that it was?*” he asked. – “*To the best of my belief, a pterodactyl.*” – Summerlee burst into derisive laughter. “*A **pter-fiddlestick!***” said he. “*It was a stork, if ever I saw one*” (The Lost World by A. Conan Doyle) – «Что же это такое, по-вашему?» – спросил он. – «Как что? Птеродактиль!» – Саммерли презрительно расхохотался. «**Птерочушь!** – сказал он. – Это аист, самый обыкновенный аист» (А. Конан Дойл «Затерянный мир»).

Элементы лексического уровня, можно полагать, выступают доминирующими средствами прагматического фокусирования в стилизованном диалоге.

Следующий уровень – **стилистический**, представленный вопросительными / восклицательными предложениями, эллиптическими предложениями, инверсией, повторами и т. д. [3, с. 8], успешно задает эффект «личностного присутствия» читателя в романе: *What good mother is there who would not commiserate a penniless spinster who might have been my lady and shared four thousand a year?* (Vanity fair by W.M. Thackeray) – ‘Какая добрая мать не пожалеет бедную бесприданницу, которая могла бы стать миледи и иметь свою долю в ежегодном доходе в четыре тысячи фунтов?’ (У. Теккерей «Ярмарка тщеславия»), равно как и осуществляет психосоциальную типизацию образа персонажа – героя с теми или иными психофизическими особенностями манеры речи (торопливость, сбивчивость, hesitation и т. д.): *You son of a bitch, you do something for my baby!* – *We ... we’ll do what we can* (The Minds of Billy Milligan by D. Keyes) – ‘Ты, сукин сын, делай что-нибудь! – **Мы ... мы** сделаем все, что можем’ (Д. Киз «Множественные умы Билли Миллигана»); *Don’t you like girls, Billy? – Sure I do. I ain’t no queer. It’s just I ... I don’t ... I ...* (The Minds of Billy Milligan by D. Keyes) – ‘Тебе не нравятся девушки, Билли? – Конечно, нравятся. Я не голубой. Просто **я ... я не ... я ...**’ (Д. Киз «Множественные умы Билли Миллигана»).

Одной из **лексико-синтаксических** форм реализации коммуникативной прагматики литературного произведения можно рассматривать весь спектр видов **комического** в диалогах персонажей. В зависимости от текстового жанра, стиля автора, сюжета произведения, а также, в более значительной степени, от мотивированно формируемого

портрета образа героя и псевдореальности, интенсивность, эксплицитность / имплицитность комического, его эстетическая и социальная значимость могут, безусловно, варьироваться в широком диапазоне от беззлобной, но не «беззубой» шутки до резко обличающего сарказма. Так, можно отметить как наиболее частотные следующие виды комического, ранжированные как по степени имплицитности и эстетичности вербального воплощения смешного, так и по степени разрешения в литературном комизме противоречий «сущего», обнажения и преодоления некоторой «меры» социального зла [5, с. 118]:

а) шутка (действие ради потехи, веселья): *(I pulled the old peak of my hunting hat around to the front, then pulled it way down over my eyes. That way, I couldn't see a goddam thing). I think I'm going blind. Mother darling, everything's getting so dark in here. – You're nuts. I swear to God. – Mother darling, give me your hand, why won't you give me your hand?* (The catcher in the rye by J. Salinger) – «(Я повернул шапку козырьком вперед и надвинул на самые глаза. Я так ни черта не мог видеть). Увы, увы! Кажется, я слепну! О моя дорогая матушка, как темно стало вокруг. – Да ты спятил, ей-богу! – Матушка, родная, дай руку своему несчастному сыну! Почему ты не подаешь мне руку помощи?» (Дж. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»);

б) юмор (насмешка, иногда далеко не безобидная): *I'll pay you and all, but do you mind very much if we don't do it? Do you mind very much? – What's a matter? – Nothing's the matter. The thing is, I had an operation very recently. – Yeah? Where? – On my wuddayacallit – my clavichord. – Yeah? Where the hell's that? – The clavichord? Well, actually, it's in the spinal canal. I mean it's quite a ways down in the spinal canal* (The catcher in the rye by J. Salinger) – «Я вам заплачу и все такое, но вы на меня не обидитесь, если ничего не будет? Не обидитесь? – А в чем дело? – Да ни в чем. Но я совсем недавно перенес операцию. – Ну? А что тебе резали? – Это самое – ну, клавикорду! – Да? А где же это такое? – Клавикорда? Знаете, она фактически внутри, в спинномозговом канале. Очень, знаете, глубоко, в самом спинном мозгу» (Дж. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»);

в) ирония (скрытая насмешка, как правило, издевка): *You're a prince, Ackley kid, you know that? – No, I mean it – I can't just tell somebody they can sleep in – You're a real prince. You're a gentleman and a scholar, kid* (The catcher in the rye by J. Salinger) – «Ты – принц, Экли, детка, ты знаешь это или нет? – Нет, правда, не могу же я просто сказать человеку – спи на чужой кровати. – Ты – настоящий принц. Ты джентльмен и ученый, дитя мое!» (Дж. Сэлинджер «Над

пропастью во ржи»). Довольно часто ирония может быть едкой, язвительной: *What the hellyya reading? – Goddam book. – Any good? – This sentence I'm reading is terrific* – ‘Что ты читаешь? – Не видишь – книгу читаю. – Хорошая? – Да, особенно эта фраза, которую я все время читаю’ (Дж. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»);

г) острота (тонкий намек, зачастую основанный на игре слов, связи на уровне скрытого смысла между идеями, мыслями): *I don't know. New York, if we have time. She only signed out for nine-thirty, for Chrissake. – The reason she did that, she probably just didn't know what a handsome, charming bastard you are* (The catcher in the rye by J. Salinger) – ‘Сам не знаю. Если будет время, поедem в Нью-Йорк. Она по глупости взяла отпуск только до половины десятого. – Она взяла отпуск только до половины десятого, потому что не разглядела, какой ты красивый и обаятельный, сукин ты сын’ (Дж. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»);

д) сарказм (насмешливое, едкое замечание): *I took a look out the window before I left the room, though, to see how all the perverts were doing, but they all had their shades down. They were the height of modesty in the morning* (The catcher in the rye by J. Salinger) – ‘Выйдя из номера, я заглянул в окошко, что там эти психи делают, но у них портьеры были опущены. Утром они скромнее скромного’ (Дж. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»).

Безусловно, все вышеупомянутые формы реализации функционально-коммуникативной специфики художественного произведения играют важную роль при создании predetermined прагматической акцентуации текста. Благодаря частотности фигурирования данных форм в литературном нарративе, а также их потенциалу воплощения заложенной автором текста интерпретационной программы для реального читателя [1, с. 63], читатель способен выстроить свой «лично-актуальный смысл-образ текста» [8, с. 73] на основе вскрытия «мира текста», «внутреннего мира автора» и своего собственного внутреннего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, В.А. Литературный нарратив: текст и дискурс / В.А. Андреева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – Т. 9. – № 46. – С. 61-71.
2. Андреева, В.А. Поэтика и прагматика современного литературного нарратива // Лингвистика текста и дискурса: традиции и перспективы: сборник научных статей; под ред. В.Е. Чернявской, Э. Бернер. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2010. – С. 71-85.

3. Дотмурзиева, З.С. Прагматика англоязычного художественного текста и проблемы прагматики его перевода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / З.С. Дотмурзиева; ПГЛУ. – Пятигорск, 2006. – 20 с.
4. Жельвис, В.И. Слово и дело: юридический аспект сквернословия / В.И. Жельвис // Юрислингвистика-2: русский язык в его естественном и юридическом бытии. – Барнаул, 2000. – № 1. – С. 194-206.
5. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. – М.: РГТУ, 1996. – 222 с.
6. Сопова, Т.Г. Языковая игра в контексте демократизации художественной речи в последние десятилетия XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Т.Г. Сопова. – СПб, 2007. – 22 с.
7. Уланович, О.И. Формы реализации прагматики кинематографического произведения в диалогах персонажей (лингвопереводческий аспект) / О.И. Уланович // Германские, тюркские и славянские языки в поликультурном мире: сб. статей; под ред. Р.В. Вальвакова. – Бишкек: КРСУ, 2015. – С. 181-191.
8. Филиппов, В.С. Текст: на все четыре стороны / В.С. Филиппов // Чествуя филолога (к 75-летию Ф.А. Литвина). – Орел: Изд-во газеты «Орловская правда», 2002. – С. 66-74.