

УДК 82-3

*Тихонова Ю.В.*

*Московский государственный лингвистический университет*

**КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
ЧУЖОЙ И АВТОРСКОЙ РЕЧИ В СОВРЕМЕННОМ  
АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ\***

*Yu. Tikhonova*

*Moscow State Linguistic University*

**COMMUNICATIVE POTENTIAL OF INTERACTING AUTHOR'S AND  
CHARACTER'S SPEECH MODES IN MODERN ENGLISH FICTION DISCOURSE**

*Аннотация.* В статье рассматриваются коммуникативные эффекты взаимодействия форм авторской речи и речи персонажа в художественных произведениях современных англоязычных авторов. Современный художественный дискурс характеризуется неконвенциональным использованием речевых форм и содержит образцы взаимопроникновения форм чужой и авторской речи. Динамическое взаимодействие речевых форм может способствовать созданию аутентичных коммуникативных ситуаций в художественной реальности. Для иллюстрации исследуемых явлений приводятся и анализируются отрывки из произведений Ле Карре, Донливи, Де Лилло.

*Ключевые слова:* современный англоязычный художественный дискурс, формы речи, авторская речь, чужая речь, коммуникативная ситуация.

*Abstract.* The article examines communicative effects of interaction between author's and character's speech in fictional texts by modern English speaking novelists. Modern fiction discourse is notable for unconventional ways of speech modes application and contains examples of interpenetration of author's and character's speech. Dynamic interaction of speech modes can promote creation of authentic communicative situations within fictional reality. The article contains examples from novels by Le Carre, Donleavy, and De Lillo to illustrate the examined phenomena.

*Key words:* modern English fiction discourse, speech modes, author's speech, character's speech, communicative situation.

Коммуникативная структура художественного дискурса реализуется посредством динамически взаимодействующих планов авторской речи и речи персонажа. На современном этапе динамизм взаимодействия авторской и чужой речи в художественном дискурсе приобретает ярко выраженный характер. В прозе конца XX – начала XXI в. исследователями отмечается «значительное усложнение синтаксического рисунка» [3].

Прослеживается тенденция о все более настойчивому проникновению норм разговорной речи в художественный дискурс. Данная тенденция выражается, прежде всего, в количественном увеличении в прозаических текстах объема чужой речи как формы, в основе которой лежит естественная разговорная речь.

Более того, расширяется диапазон возможностей ввода чужой речи в ткань художественного произведения. В дополнение к традиционным формам прямой, косвенной и несобственно-прямой речи развиваются и начинают активно использоваться свободные формы передачи прямой и косвенной речи. Свободные формы передачи чужой речи характеризуются различной степенью присутствия автора и помогают современным писателям добиться полифонического звучания и многоуровневости повествования, что является еще одной отличительной чертой художественного дискурса в настоящее время.

Как проявление разговорного начала выступают неконвенциональные способы включения речи персонажа в авторское повествование. Если в классической прозе плавный переход

---

\* © Тихонова Ю.В.

от речи автора к чужой речи осуществлялся с помощью авторских вводящих слов, которые способствовали гибкому присоединению четко отграниченных форм чужой и авторской речи друг к другу, восполняя разрыв между разговорной речью и ее фиксацией на письме, то в прозе современной наблюдается смешение и взаимопроникновение речевых планов, а также систематические нарушения правил оформления чужой речи. Не случайно в научных работах, посвященных изучению особенностей современного художественного текста, авторы отмечают «мозаичность», «эклектичность», «коллажность» исследуемого объекта.

В художественных текстах современных англоязычных авторов взаимопроникновение планов автора и персонажа может быть обусловлено авторским стремлением воссоздать в рамках произведения аутентичную коммуникативную ситуацию, т.е. максимально реалистично представить момент общения в создаваемой художественной действительности. Такой момент общения, как правило, не является сколько-нибудь значимым для создания и развития образов персонажей, передачи идеи произведения, сообщения авторской оценки и отношения. Тем не менее он призван обозначить персонажа как участника коммуникации, выполняющего определенную социальную роль в определенной ситуации общения, действующего с определенной целью и при определенных условиях.

Как показывают наблюдения над современным англоязычным художественным дискурсом, такие ситуации общения укладываются в стандартные схемы-фреймы (по ван Дейку), как-то: «Заказ блюда в ресторане», «Сообщение адреса назначения водителю такси», «Заказ банковской услуги» и другие [1]. В результате помещения персонажа в типовую ситуацию коммуникации создается эффект аутентичности, и всему действию придается дополнительное свойство реалистичности и динамизма. Не являясь значимым для понимания произведения и персонажей в глобальном плане, подобным образом ор-

ганизованный дискурс способствует раскрытию характерологических особенностей личности персонажа, а также сообщению его сиюминутных эмоций и настроений.

Обратимся к примерам.

*The waiter stood by the table. Elise ordered a mixed green salad, if manageable, and a small bottle of mineral water. Not sparkling, please, but still.*

*Eric said, "Give me the raw fish with mercury poisoning" [5, 117].*

Как видно из примера, действие разворачивается в ресторане, в который главный герой и его жена пришли на обед. Ситуация вполне стандартна – клиенты ресторана делают заказ. Они встретились за обедом, чтобы поговорить, и автор предваряет диалог героев этим небольшим абзацем, призванным создать предметно-событийный фон для дальнейших реплик.

Что касается использованных форм речи, первое предложение относится к плану автора контекста повествования, как и начало второго предложения до слов *if manageable*, которые явно принадлежат Элизе. Происходит переключение на план персонажа, причем автор воспроизводит дословно прямую речь героини (это подтверждают нарочито вежливые *if manageable* и *please*). Никакого формального сигнала перехода к прямой речи не предлагается, как-то кавычки или абзацное выделение. Автору удается при помощи соответствующих этикету и формальных фраз Элизы представить ее читателю как даму сдержанную, благовоспитанную, читатель находит в словах героини подтверждение ее высокому социальному статусу.

Далее следует прямая речь Эрика, оформленная по всем правилам (авторские вводящие слова, кавычки). Причиной традиционного ввода чужой речи на данном отрезке видится, во-первых, большая значимость данного персонажа в сюжетном развитии, и, во-вторых, содержание самой прямой речи: саркастическое замечание *the raw fish with mercury poisoning*, которое сообщает читателю об эмоционально неблагоприятном настрое героя – он недоволен своей жизнен-

ной ситуацией и мечтает об изменениях. Об этом отчасти и пойдет речь далее в разговоре супругов, и данная наполненная сарказмом реплика послужит своеобразной связкой с темой последующего диалога.

Таким образом, редуцируя при помощи слияния речевых форм (авторская речь + чужая речь) повествовательный дискурс данного фрагмента, не имеющего, по-видимому, весомой смысловой ценности в контексте целого произведения, автору удается в быстром темпе перейти к более значимой его части. При этом он не упускает возможности в компактном виде как ввести ситуацию общения, так и дать характеристики ее участникам. Подобная коммуникативная ситуация в реальности предполагает диалог и ответные реплики официанта. Но в художественном дискурсе ее участник в лице официанта редуцируется полностью как сторона, не несущая никакой функциональной нагрузки.

Следующий пример иллюстрирует схожую коммуникативную ситуацию, но представляет ее в еще более редуцированном виде:

*Waitress comes over and takes their order. Two cups of coffee* [6, 31].

Так же, как и в предыдущем примере, начальное предложение относится к авторскому повествованию. Следующее предложение, по всей вероятности, принадлежит плану персонажа, ввиду своей эллиптичности и исходя из коммуникативных целей в данной ситуации общения. Это прямая речь, но оформлена она нетрадиционным образом, в свободной форме. Вновь можно отметить отсутствие кавычек, абзацного выделения и авторских вводящих слов. Интерес представляет использование настоящего времени, создающего эффект стремительности действия, поддержать который призвана неконвенциональная прямая речь. Не сосредотачивая внимания на проходящем для развития действия эпизоде, автор переходит к более важной части повествования.

Рассмотрим еще один фрагмент произведения, где обозначается аналогичная тематическая составляющая коммуникативной

ситуации, а именно общение с официантом ресторана при заказе блюд:

*The Three Eyes was small and warm. They went into the snug, sat on the hard, narrow bench. A ring of the buzzer. A head. Good evening, sir. And the drinks. Miss Frost had a glass of port* [6, 193].

В отличие от предыдущего примера, в данном случае наличествует прямая речь официанта при отсутствии ее графического признака (кавычек). Надо отметить, что включение автором четырех подряд эллиптических предложений создает эффект «покадрового» развития событий: *A ring of the buzzer* – посетители вызывают официанта; *A head*. – официант появляется у столика; *Good evening, sir* – официант приветствует посетителей; *And the drinks* – предложение с большей долей вероятности принадлежит официанту, завершающему свою миссию. Представляется очевидным, что часть диалога остается «за кадром» – это малозначимые реплики относительно деталей ужина. Авторское повествование обрамляет данную конструкцию, придавая целостность фрагменту. Уже отмеченный переход от авторской речи к чужой (речь официанта) и далее снова к авторскому слову осложняется еще и звучанием голоса главного персонажа, того самого, что зашел поужинать с приятельницей мисс Фрост. На протяжении всего романа наблюдаются периодические переключения с повествования от 3-го лица на повествование от 1-го лица, т.е. на точку зрения персонажа, особенно в тех случаях, когда читателю представлены мысли, чувства, эмоции, особенности восприятия той или иной ситуации главным героем. И хотя в анализируемом примере повествование от 1-го лица отсутствует, предложения *A ring of the buzzer; A head*, равно как и сообщаемые об ощущениях персонажа определения *small and warm; hard, narrow bench*, можно отнести к плану персонажа ввиду безусловной субъективности восприятия происходящего, которую они выражают. «... построения, изображающие процесс восприятия, возникают чаще всего при заимствовании повествователем точки зрения персона-

жа» [2, 264]. Таким образом, данный пример строится путем слияния и взаимодействия плана автора и двух персонажей.

Рассмотрим примеры участия чужой и авторской речи при создании в художественном дискурсе коммуникативной ситуации «В такси»:

1. *Dangerfield on the Brompton Road, hand raised and a taxi pulls up. To Tooting Bec* [6, 327].

2. *He waited by the road, wet, shiny and black. A taxi roaring by. Wave it down. To the Red Lion Square. Fast* [6, 337].

Оба примера характеризуются одновременным присутствием речи автора и персонажа. В первом примере можно провести четкую границу между первым и вторым предложениями в плане речевой принадлежности – авторская речь контекста повествования и прямая речь персонажа, произнесенная при посадке в такси. Второй пример не столь однозначен с этой точки зрения. Лексические средства, включенные в контекст автора вновь, как и в выше рассмотренном примере, характеризуются наполненностью субъективного восприятия (*wet, shiny, black, roaring*). Таким образом, процесс переключения с авторского контекста на план персонажа запускается уже в первом предложении, голоса автора и героя тесно сплетаются, и четко разграничить их представляется затруднительным. Отдельно можно отметить типичность фраз прямой речи персонажа для данной ситуации общения. Следуя тенденции влияния разговорного варианта языка на язык художественной прозы, автор делает выбор в пользу кратких эллиптических предложений побудительного типа. Результатом такого выбора является создание жизнеподобных ситуаций, эффект реалистичности.

Рассмотрим еще один фрагмент, по сути воплощающий данную ситуативную схему с той лишь разницей, что общение происходит не между водителем такси и пассажиром, но между хозяином и его личным шофером:

*His chauffeur Gasson was nearly sacked for offering assistance at a gory accident while his master sat whey-faced in the back of the Rolls-Royce*

*screaming at him to drive on, drive on, drive on* [7, 143].

Хозяин приказывает своему шоферу, не останавливаясь, поскорее проехать место серьезной автомобильной аварии, т. к. он, будучи впечатлительным человеком, не переносит вида крови.

Учитывая наличие авторских вводящих слов *screaming at him*, отрезок текста, следующий за ними, можно было бы считать косвенной речью. С другой стороны, принимая во внимание семантико-синтаксическую организацию (лексический повтор *drive on, drive on, drive on*) и эмоционально-экспрессивные качества данного отрезка, появляется возможность трактовать его как дословно переданные слова персонажа. Е.В. Падучева предлагает рассматривать подобные конструкции как цитирование: повествователь использует какой-то фрагмент высказывания персонажа, но сам остается субъектом речи [4]. Однако при этом фрагмент чужого высказывания должен заключаться в кавычки, их отсутствие является нарушением нормы. Отсутствие формального графического разграничителя сообщает предложению большую стилистическую маркированность и способствует более эффективной передаче эмоционального состояния героя.

В отличие от выше разобранных примеров, где динамичность, возникающая как следствие взаимодействия речевых форм, помогает емко очертить реальную ситуацию общения, в данном случае эффект динамичности необходим автору в первую очередь для того, чтобы показать читателю, с какой нетерпимостью герой хочет поскорее покинуть неприятное для него место.

Следующий пример воплощает сценарий коммуникативной ситуации «Заказ банковской услуги»:

*Herr Stampfli was not permitted to leave Oliver alone with the papers. With tremendous circumstance, he therefore telephoned the night cashier and placed an order on Oliver's behalf for thirty thousand US dollars in hundreds, a couple of thousand Swiss francs, oh and some Turkish like my father* [7, 312].

В данном примере речевые формы взаимодействуют на уровне одного предложения. В авторский повествовательный контекст проникает прямая речь персонажа (*oh and some Turkish like my father*). В плане пунктуации данный фрагмент оформлен, как речь автора. Но нет сомнений в том, что фрагмент относится именно к прямой речи, ввиду наличия таких лексических признаков, как восклицание *oh*, личное местоимение *tu*. Необходимость именно такого оформления видится в том, чтобы прояснить для читателя детали телефонного разговора, а именно раскрыть смысл используемой автором фразы *on Oliver's behalf*. Герр Штампли не просто звонит в банк от имени Оливера, но выдает себя за него. Это отец Оливера, а не отец Герра Штампли ранее снимал деньги со счета. Так, экономя средства, и не вдаваясь в пространственные объяснения, автор доводит до сведения читателя имеющую место махинацию, выстраивая в то же время в художественном пространстве реальную ситуацию общения.

Таким образом, переплетения речевых форм, относящихся к плану автора и плану персонажа, способствуют созданию аутентичных коммуникативных ситуаций в сов-

ременном англоязычном художественном дискурсе. Одновременно с этим динамически взаимодействующие формы речи могут выполнять ряд других функций, обогащая художественный дискурс в плане дополнительных оттенков смысла, характеристик персонажей и ситуаций, создавая эмоционально-экспрессивную окраску дискурса, придавая динамизм развитию сюжетных линий.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Дейк Т.А. ван. Язык, познание, коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
2. Долинин К.А. Интерпретация текста. Французский язык: Учебное пособие. – М.: ЛКИ, 2007. – 304 с.
3. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX-XX вв. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.
4. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Семантические исследования. – М.: Школа: «Языки русской культуры», 1996. – С. 194-361.
5. DeLillo D. *Cosmopolis*. – London: Picador, 2004. – 209 p.
6. Donleavy J.P. *The Ginger Man*. – London: Abacus, 2000. – 346 p.
7. le Carre J. *Single & Single*. – London: Hodder & Stoughton: Coronet Books, 2000. – 415 p.