

Функция воздействия в художественной литературе и публицистике

© кандидат филологических наук М. Э. Конурбаев,
кандидат филологических наук Е. О. Менджеричкая, 1998

Предметом обсуждения в данной статье является функция воздействия — понятие, введенное в свое время академиком В. В. Виноградовым (наряду с функциями общения и сообщения) и прочно устоявшееся в современной филологической терминологии [4].

Однако нам представляется необходимым вновь вернуться к его рассмотрению. Для этого есть как минимум две причины: во-первых, с тех пор, как оно вошло в обиход, оно начало использоваться лингвистами очень широко и часто применялось ко всем текстам, так или иначе выходящим за рамки нейтральности. Вторая причина — увеличение числа исследований в области лингвопоэтики [2: 249-259]. Во многих работах, посвященных этой проблеме, неоднократно подчеркивалось, что основой данного уровня анализа является способность исследователя выделить в художественном тексте различные типы эстетически значимых элементов, которые и составляют основу литературы¹.

В связи с этим возникает вполне закономерный вопрос: а как быть с многочисленными примерами творческого использования языковых единиц в жанре научной прозы, мемуарах и других текстах, основанных на реальных фактах, когда автор, дабы придать вес, важность и выразительность своим аргументам, использует ингерентно коннотативные слова? Безусловно, именно факт существования широкого спектра такого рода текстов и послужил причиной того, что термин «функция воздействия» стал применяться исследователями без разбора, как по отношению к текстам художественной литературы, так и к указанным здесь типам информационных текстов².

¹ Под словом «литература» мы понимаем разновидность текстов, объединенных глобальным эстетическим заданием, в которых вымысел составляет необходимую основу языкового функционирования. В этом смысле данные произведения речи (fiction) будут противопоставлены информационным текстам — фактическому материалу, каким бы разнообразным и экспрессивным он ни был.

² Во избежание возможных противоречий сразу оговоримся, что при анализе различных функциональных стилей мы говорим только о преобладающих тенденциях и не исключаем возможность реализации других языковых функций в рамках данного текста.

Приведем несколько примеров подобного рода материала. Прекрасным образцом так называемого “фактического” текста, изобилующего всевозможными эмоционально-экспрессивно-оценочными коннотациями является одно из старейших английских изданий — журнал «The Economist». Хотя официально он называется газетой (the newspaper), то есть изданием, по определению предназначенным для публикации новостей, он не только дает анализ различных событий в мире, но и пытается убедить людей принять свою точку зрения, навязать им свой взгляд на вещи. Достаточно полистать журнал и бросить беглый взгляд на названия статей, чтобы убедиться в правоте этого утверждения:

«Whistling while they work»;
«City of glitter and ghosts»;
«Gloom to boom»;
«Whose noose»;
«Can Ken and Eddie do it?».

Конечно, можно было бы сказать, что приведенные примеры лишь демонстрируют случаи звукового символизма, омофонии и рифмовки, часто используемые в газетных публикациях для привлечения внимания читателей и не более того. Встречаются и более замысловатые приемы, опять же имеющие целью привлечь внимание потенциальных читателей. Вот пример гипертрофированного словообразования, которое практически невозможно даже произнести: **«Supercalifragilisticexpialidocious»**. Оно было использовано в качестве названия статьи, посвященной изучению каллиграфии. По-видимому, все приведенные здесь языковые факты можно рассматривать просто как приемы, используемые автором для привлечения внимания и лишенные какой-то особой экспрессивности.

На страницах журнала можно, однако, встретить заголовки, представляющие гораздо больший интерес для лингвистического анализа. Например, **«Gray area»** (статья посвящена проблемам пожилых людей). Данная фраза допускает целый ряд различных интерпретаций. Так, с одной стороны, «gray area» — это устойчивое английское словосочетание, обозначающее некоторый неясный, трудноразрешимый вопрос. С другой стороны, эта фраза наверняка вызовет ассоциации с седыми волосами и пожилым возрастом.

Приведем другие примеры, также требующие наличия фоновых знаний у читателя и способные произвести на него определенное впечатление:

«*The French lender's woman*» (статья посвящена взаимоотношениям между французским банком и Голливудом). Это прямая аллюзия на роман Джона Фаулза «*The French Lieutenant's Woman*» («Женщина французского лейтенанта»).

Заголовок «*Who would true valour see...*» — цитата из книги Джона Баньяна «*The Pilgrim's Progress*», хорошо известной не только каждому англичанину, но и любому знатоку английской литературы, ибо Джон Баньян, хотя и не стоит в одном ряду с Шекспиром, Мильтоном или Библией Короля Иакова, все же традиционно принадлежит к числу классиков английской аллегорической литературы. Упомянутая статья посвящена Джону Мейджору и его неутомимой жажде популярности, которая для него дороже всех сокровищ мира, подобно мечте обретения «небесного города» («*celestial city*») евангелистом — главным героем романа Джона Баньяна. Этот и другие аналогичные примеры заставляют нас проводить некоторые функциональные параллели с художественными текстами.

Еще одним примером аллюзии в названии может служить статья с заголовком, в котором используется известное библейское изречение «*Let there be light*». Речь в ней идет о лазерах.

Эти и другие примеры хорошо иллюстрируют то, как литературная аллюзия может быть использована для привнесения в статью экспрессивности или для выделения в ней какого-либо момента. Выбирая в качестве заглавия широко известную цитату или популярное высказывание, журналист как бы пытается предсказать, какого рода воздействие оно может произвести на читателя. Ярким примером тому может служить статья с несколько таинственным названием «*Not so Grimm*».

По замыслу автора, аллюзия в названии на знаменитых немецких братьев-сказочников должна подготовить читателя к традиционному сказочному зачину «*Once upon a time...*» («Жили-были»), которым действительно и открывается эта статья. Вся она представляет собой своего рода развернутую метафору — сказку о бывших странах коммунистического лагеря. И в этом контексте ключевой образ, используемый автором, вполне предсказуем: поскольку речь идет о крушении коммунистических режимов и его последствиях, это относящийся еще ко временам маккартизма образ ведьмы — «*the wicked witch*».

Однако особенностью данной статьи является то, что читателю сообщается очень мало информации. Формально «*Not so Grimm*» является сказкой, начинающейся со знаменитого «*Once upon a time...*» и заканчивающейся моралью, с характерным развитием сюжета, характерными

персонажами (принцами, древними мудрецами) и т. д. Но в обычной сказке предполагается, что читатель или слушатель уяснит для себя некие вечные истины через узнавание известных героев, ассоциирующихся с определенными нормами поведения (так, например, в русских сказках волк часто бывает злым и не очень умным, лиса хитрая, заяц хвастлив и трусоват). В данном же случае читатель будет скорее раздражен, не будучи способным правильно воспринимать некоторые персонажи, которые, очевидно, по мнению автора, должны быть легко узнаваемы: «*the villagers who smelled of paprica*» или «*the owners of gingerbread houses*» или принц Вальдемар и т.д. Кроме того, мораль, завершающая эту сказку — «*Governments do not have much room for manoeuvre in changing the course of reform in Eastern Europe. But they have plenty of room to make life worse for themselves*» — вовсе не выглядит вечной истиной, достойной увековечивания в известном иносказательном жанре.

Конечно, на это легко возразить, сказав, что как раз банальные идеи и требуют более замысловатой формы. Кроме того, журналу «The Economist» очень свойственно представлять на своих страницах если не явно узнаваемые образы, то очень явно выраженное отношение — пренебрежительное, ироничное, снисходительное. Достаточно взглянуть на подписи к фотографиям, опубликованным в нем, чтобы укрепиться в этой мысли:

“Large earthquake in America, one president hurt”;

“Meciar goes forward to the past”;

“Berisha’ political-suicide vote”.

По прочтении статьи «Not so Grimm» читателя все же не покидает ощущение, что все это несколько «чересчур». Хотя, возможно, использование образов, не связанных непосредственно с конкретными национальными характерами, и способствует тому, чтобы быть понятным в глобальном, а не в местном масштабе.

Здесь, правда, следует оговориться, разяснив, что мы понимаем под «глобальностью» в данном контексте. Известно, что, согласно исследованиям ведущих специалистов в области лингвопоэтики, одной из основных категорий, лежащих в основе произведения художественной литературы, является глобальность. Едва ли можно говорить о каком-либо адекватном восприятии литературного произведения до тех пор, пока не рассмотрен текст в целом как одна неделимая эстетическая единица. Как неоднократно подчеркивала в своих лекциях профессор

О. С. Ахманова, окончив чтение рассказа, романа или стихотворения, необходимо вернуться к началу и перечитать его вновь. Можно читать книгу и думать, что понимаешь ее, но самое последнее слово в ней способно перевернуть все «вверх дном», совершенно меняя смысл прочитанного. Это целый комплекс различных лингвистических приемов, который дает то, ради чего, собственно, мы и обращаемся к чтению художественной литературы — **эстетическое наслаждение**. А это значит, что читатель газеты или журнала просто не может позволить себе роскошь вчитываться в каждое слово в поисках некоего «глобального» контекста. Ведь периодика нередко лишь просматривается читателем.

Приведем пример художественного текста, иллюстрирующего важность глобального восприятия. Без сомнения, каждое литературное произведение может в той или иной мере служить подтверждением даного положения. Но мы решили остановить свой выбор на наиболее, как нам показалось, ярких примерах из современной английской литературы.

В известном романе Аниты Брукнер *«Hotel du Lac»* речь идет о писательнице Эдит Хоуп, которая уезжает в отдаленный отель, чтобы закончить свою книгу в спокойном уединенном месте, вдали от своих проблем. Здесь она предпринимает попытку изменить свою жизнь, но в конце концов понимает, что это не для нее. Столь незамысловатая информация, которая легко может быть сведена к паре строк в письме или газете, излагается в целой книге. Но, безусловно, не она составляет суть произведения. В центре внимания автора чувства героини, ее переживания, ее внутренний мир. Ситуация достигает своего апогея в самом последнем предложении, переданном очень простыми, но крайне выразительными в данном контексте словами. Героиня посылает телеграмму друзьям, сообщая о своем возвращении: *«Coming home, she wrote. But, after a moment, she thought it was not entirely accurate and, crossing out the words “Coming home”, wrote simply “Returning”»*. В контексте всего произведения это означает возвращение к самой себе.

Говоря о так называемой глобальности выражения и восприятия, нельзя не вспомнить еще один пример. В данном случае речь идет о выборе конкретного лингвистического приема, регулярно используемого на протяжении всего текста. Идея, которую хочет донести до читателя автор, может быть воспринята только на фоне всего художественного произведения, поскольку излагается исключительно через использование избранного автором приема. Мы имеем в виду рассказ Мэлколма Брэдбери «Composition», в котором некий англичанин приезжает в один из американских университетов, чтобы учить студентов писать сочине-

ние. Идея, прослеживаемая на протяжении всего рассказа, на самом деле очень стара и банальна — как плохо воспитаны и косноязычны американцы по сравнению с англичанами.

Бесспорно, нелегко быть оригинальным в наши дни, если все сводится только к этому. С самых первых слов этой истории читателя поражает то, как наряду с вербальным выражением своего неприятия всего американского (как, например, в тех случаях, когда преподаватель исправляет водителя такси, употребившего американское слово «trunk» вместо английского «boot», или говорит презрительно об «американской ночи» или «американском поезде») на протяжении всего рассказа М. Брэдбери заставляет своих американских персонажей произносить некий звук, как бы заменяющий то, что они реально говорят, но что остается совершенно непонятным для Вильяма, главного героя рассказа. Этот звук — «*Ting*». Но еще более поразительно то, что это речевое образование, заменяющее речь американцев, употребляется наряду с различного рода звукоподражаниями, имитирующими поезда, машины, пишущие машинки и т. д. Например: «*There is a knock at the door. “Ting”, says a voice. “Cling, cling”, says the train*». Или: «*“Ring”, goes the telephone. “Ting”, says a voice down the wire. The typewriter reaches the end of a line: “Ping”, it says*».

Этот пример кажется достаточно убедительным для того, чтобы показать, как велика разница между эстетическим воздействием текста художественной литературы, с одной стороны, и воздействием психологическим или информационным, которое мы обнаруживаем в газете или журнале, с другой. Однако вопрос, заданный в начале статьи, все же остается без ответа — как быть с публицистическими текстами, в которых используются самые разнообразные виды коннотативных слов и выражений? Какова их функция?

Анализ показывает, что необходимо быть более точными при определении функциональной направленности различных произведений речи, выполняющих функцию воздействия. Возвращаясь к триаде В. В. Виноградова, упомянутой ранее, **функцию сообщения** необходимо приписать текстам, которые имеют целью передать какую-либо информацию или изложить факты, **функцию общения** — внутритекстовым связующим языковым образованиям, имеющим коммуникативную направленность, а **функцию воздействия** разделить на две больших сферы языкового выражения. С одной стороны, необходимо обособленно изучать тексты, нацеленные не просто на передачу информации, а на изменение точки зрения читателя при помощи использования коннота-

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. - М.: «Филология», 1998. - Вып. 4. - 128 с. ISBN 5-7552-01-11-0

тивных слов и выражений. Эти тексты, согласно предлагаемой нами терминологии выполняют **функцию воздействия**. С другой стороны, мы говорим о художественных текстах в собственном смысле этого слова, где употребляемые автором языковые единицы соединяются в единое целое для передачи некоего общего эстетического смысла — метасодержания. Данные тексты выполняют **функцию эстетического воздействия**. Тем самым преодолевается, на наш взгляд, неоднозначность, которая ранее наблюдалась в использовании данного термина в современных филологических исследованиях.

Л и т е р а т у р а

1. *Ахманова О. С.* Будагов Р.А. Человек и его язык // Вопросы языкознания. М.: АН СССР, 1977. № 5. С.137-139.
2. *Akhmanova O., Zadornova V.* Ощ en est la linguopoétique? // Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Leorach. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977. Vol. 1. P. 249-259.
3. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. — 653 с.
4. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: АН СССР, 1963. — 254 с.
5. *Bradbery M.* Who Do You Think You Are? Stories and Parodies. Penguin Books, 1993.
6. *Brookner A.* Hotel du Lac. Triad Grafton Books, 1988.