

ДИСКУРС В ТЕКСТЕ: ГРАНИ КОМИЧЕСКОГО

DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-231-238

Д. А. Кожанов¹

Алтайский государственный педагогический университет

ЭЛЕМЕНТЫ НАУЧНОГО ДИСКУРСА КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ПРОСТРАНСТВЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В статье рассматривается интерпретативная деятельность читателя художественного текста в контексте дискурсивных взаимодействий в текстовом пространстве. Особое внимание уделяется неоднородному характеру пространства художественного текста, который отражается в наличии в тексте многочисленных элементов иных дискурсов, выступающих в качестве доноров по отношению к художественному дискурсу. Автор отмечает значимость экспрессивной функции данных единиц, которая проявляется в их способности создавать разнообразные стилистические эффекты. Автор рассматривает комический эффект в контексте взаимодействия дискурсов на материале английского языка.

Ключевые слова: художественный текст, дискурсивные взаимодействия, пародия, когнитивный дискурс анализ, интерпретация

D. A. Kozhanov

Altai State Pedagogical University

ELEMENTS OF SCIENTIFIC DISCOURSE AS A MEANS OF REALIZATION OF COMIC EFFECT IN THE SPACE OF ENGLISH LITERARY TEXT

The article is devoted to interpretation activity of the reader of the literary text in the context of discursive interactions in the text space. The author pays special attention to heterogeneous character of the literary text space that is reflected in the presence of numerous elements of other discourses considered as donors for literary discourse. The author points out the significance of the expressive function of these units that manifests itself in their ability to create various stylistic effects. The author analyses comic effect in the context of discursive interactions on the basis of English literary texts.

Keywords: literary text, discursive interactions, parody, cognitive discourse analysis, interpretation

¹ Дмитрий Алексеевич Кожанов, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии Лингвистического института Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).

Одной из характерных черт лингвистических исследований начала XXI века является интерес к субъекту коммуникации, носителю определенной системы знаний, мнений и оценок, который обуславливает характер его интерпретативной деятельности в процессе взаимодействия с художественным текстом. Как следствие, происходит определенное переосмысление феномена художественного текста, многие аспекты порождения и функционирования которого оставались вне фокуса исследовательского внимания в предшествующих парадигмах научного знания.

Когнитивно-дискурсивный анализ художественного текста, характерный для доминирующей в настоящее время парадигмы научного знания, предполагает не столько самодостаточный анализ языковых средств, при котором исследователь «ограничивается наблюдением внутритекстовых связей и работает внутри непосредственной данности текста» [Кубрякова, 2001, с. 78], сколько глубокий анализ процессов производства и интерпретации текста. Подобный анализ, в свою очередь, не представляется возможным без обращения к таким когнитивным феноменам, как долговременная и кратковременная память, воображение, восприятие и др., в соответствии с хорошо известным тезисом В. Дейка о том, что «понимание текста предполагает не только знание языка, но и знание мира» [Дейк, 1989, с. 87].

Ключевым объектом практически любого исследования, имеющего своим объектом художественный текст, становится языковая личность читателя-интерпретатора как носителя определенного объема фоновых знаний, системы ценностей и стереотипов, разнообразных прагматических установок и т.п. В более поздних исследованиях понятие языковой личности развивается и уточняется, свидетельством чему является введение в оборот такого термина, как «дискурсивная личность». Дискурсивная личность представляет собой языковую личность, «порождающую определенный дискурс в виде непрерывно возобновляемого или законченного, фрагментарного или цельного, устного или письменного сообщения» [Плотникова, 2008, с. 132]. Иными словами, речь идет о языковой личности, которая производит или интерпретирует сообщения, принадлежащие определенному дискурсу, тем самым создавая свое дискурсивное пространство.

Вовлекаясь в разнообразные коммуникативные ситуации, индивид становится субъектом многочисленных дискурсов, что позволяет говорить о существовании в сознании человека целого ряда дискурсивных личностей. Следует отметить, что в данном контексте речь идет не о полноценных языковых личностях со своими системами знаний и мнений, а скорее о некоем наборе когнитивных и коммуникативных параметров, актуализирующихся в том или ином определенном дискурсивном пространстве. Изучение форм взаимодействия дискурсивных личностей, существующих в едином ментальном пространстве индивидуального сознания, является, в свою очередь, важным шагом на пути создания универсальной модели когнитивной деятельности человека, находящей свое отражение, в первую очередь, в его вербальном поведении.

Наиболее удачной средой для изучения способов взаимодействия дискурсивных личностей является, по нашему мнению, дискурсивное пространство художественного текста, отличительной чертой которого является его неоднородность, обусловленная наличием в его семиотическом пространстве элементов иных дискурсов, являющихся внешними по отношению к художественному дискурсу. Художественный текст представляет собой, по определению Е. С. Кубряковой, «сверхсложный знак» в теле которого присутствуют элементы иных дискурсов (научного, религиозного, мифологического и др.), являющихся внешними по отношению к художественному дискурсу [Кубрякова, 2001, с. 80].

Иными словами, художественный дискурс предстает как дискурс-реципиент, интегрирующий в своем пространстве, репрезентанты многочисленных дискурсов-доноров. На роль дискурса-донора в нашем исследовании был выбран научный дискурс, что обусловлено проникновением феноменов науки во все без исключения значимые социальные сферы, что не могло не отразиться как на организации ментального мира человека, в котором научные понятия играют ключевую роль, так и на особенностях коммуникативных практик во всех без исключения типах дискурса. Анализ англоязычных художественных текстов позволяет сделать вывод о наличии в их семиотическом пространстве широкого спектра репрезентантов научного дискурса, варьирующихся от научных терминов и единиц искусственных языков для специальных целей до цитат из научных и научно-популярных текстов (зачастую оформленных в виде эпиграфов) и синтаксических конструкций, характерных для научного стиля.

Функциональный потенциал вышеуказанных репрезентантов научного дискурса в художественном тексте неоднократно оказывался в центре внимания исследователей, выделявших номинативную, прогностическую, различительную и экспрессивно-стилистическую функции знаков языка науки [Разоренов, 2006]. Последняя функция знаков языка науки в художественном тексте является, по нашему мнению, наименее изученной, т. к. они рассматриваются преимущественно как одно из средств достижения достоверности описываемых событий и подтверждения научного и исторического характера приводимых автором фактов. Фактически исследователи ставят единицы языка науки в пространстве художественного текста в один ряд с антропонимами, топонимами и иноязычными вкраплениями, т.е. единицами, чье основное предназначение заключается в соотношении повествования с определенным историческим и географическим координатам.

В то же время стилизация фрагментов художественного текста с привлечением репрезентантов научного дискурса может быть использована автором для создания широкого спектра стилистических эффектов, к числу которых относится комический эффект. В этом случае фрагменты художественного текста, которые формально, а зачастую и содержательно уподобляются научному или научно-популярному тексту, являются подражанием иному произведению или группе произведений, которое строится на нарочитом несоответствии стилистического и тематического планов художественного текста, т.е. могут рассматриваться как пародия в широком

смысле этого слова. Использование методов дискурс-анализа позволяет взглянуть под новым углом на, казалось бы, хорошо изученный феномен пародии, рассмотрев его в контексте выбора стратегий интерпретации художественного текста и реконструирования зашифрованных автором смыслов, т.е. в контексте феноменов, которые приобретают особую значимость в доминирующей в настоящее время когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания.

В современной науке широко распространено мнение, согласно которому смена парадигм научного знания приводит не столько к появлению новых объектов исследования, сколько к изменению того угла зрения, под которым ученый смотрит на свой объект исследования. Данный тезис представляется абсолютно верным и в отношении феномена пародии. Распространение философии постмодернизма приводит к пересмотру места пародии в художественном дискурсе. В традиционном понимании данного термина, пародия представляет собой вторичный литературный жанр, или «систему, которая строится на противоборстве двух знаковых систем – текста-основы и текста-пародии, в результате чего возникает новая структура, предполагающая алогичный мир» [Тураева, 1993, с. 3]. В эпоху постмодернизма пародия уже не рассматривается как искажение или протест против существующего положения дел, а связывается скорее с образом мирного сосуществования стилей и идей, с игрой смыслов на бесконечном поле интертекстуальности.

Эволюцию понятия пародии можно проследить, обратившись к разновременным художественным произведениям, в которых научный дискурс выступает в качестве пародируемого элемента, переосмысливающегося через субъективную оценку автора-пародиста посредством применения особых приемов [Кобылина, 1988, с. 80]. Так, в романе британского писателя Дугласа Адамса (Douglas Adams) “The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy” (пример 1), опубликованном в 1978 году, феномен пародии предстает, прежде всего, как противопоставление научного дискурса и художественного дискурса, представляющими собой, в терминологии В.Л. Новикова, пародируемый план и буквальный план пародии соответственно [Новиков, 1989, с. 8].

(1) *The principle of generating small amounts of **finite improbability** by simply hooking the logic circuits of a Bumbleweeny 57 Sub-Meson Brain to an atomic vector plotter suspended in a strong Brownian Motion producer were of course well understood and such generators were often used.*

*Many respectable physicists said that they weren’t going to stand for this—partly because it was a debasement of science. Another thing they couldn’t stand was the perpetual failure they encountered in trying to construct a machine which could generate **the infinite improbability field** needed to flip a spaceship across the mind-paralysing distances between the furthest stars, and in the end they grumpily announced that such a machine was virtually impossible.*

Then, one day, a student who had been left to sweep up the lab after a particularly unsuccessful party found himself reasoning this way:

*If, he thought to himself, such a machine is **a virtual impossibility**, then it must **logically be a finite improbability**. So all I have to do in order to make one is to work out exactly **how improbable it is**, feed that figure into **the finite improbability generator**, give it a fresh cup of really hot tea... and turn it on!*

*He did this, and was rather startled to discover that he had managed to create the long sought after golden **Infinite Improbability generator** out of thin air.*

*It startled him even more when just after he was awarded the **Galactic Institute's Prize for Extreme Cleverness** he got lynched by a rampaging mob of respectable physicists who had finally realized that the one thing they really couldn't stand was a smartass [Adams, 2005].*

Используя такой прием, как игра слов, основанная на внешнем сходстве языковых единиц *probability/improbability*, автор описывает учение, которое можно назвать «теория невероятности» (*finite improbability; Infinite Improbability generator*), противопоставляемого известной читателю теории вероятности. Лексическая единица *improbability* предстает перед читателем как инородный элемент, не соответствующий используемому автору научному стилю и контрастирующий со своим ближайшим окружением (*logically be a finite improbability; how improbable it is*). Кульминацией такого противопоставления является финал данного эпизода, в котором описывается смерть персонажа от рук коллег физиков после получения им престижной награды (*was awarded the Galactic Institute's Prize for Extreme Cleverness; got lynched by a rampaging mob of respectable physicists*), что свидетельствует о радикальном смещении прагматических установок, характерных для научного дискурса, выступающего инструментом для создания комического эффекта.

Подобное противопоставление можно наблюдать и в примере 2, в котором, с одной стороны, художественный дискурс приобретает формальные черты научного дискурса, а с другой стороны, можно заметить и определенные изменения на глубинном, когнитивном уровне дискурса, где научные понятия интегрируются в концептуальное пространство художественного текста.

*(2) The aircar rocketed them at speeds in excess of **R17** through the steel tunnels that lead out onto the appalling surface of the planet which was now in the grip of yet another drear morning twilight. Ghostly grey lights congealed on the land.*

R is a velocity measure, defined as a reasonable speed of travel that is consistent with health, mental wellbeing and not being more than say five minutes late. It is therefore clearly an almost infinitely variable figure according to circumstances, since the first two factors vary not only with speed taken as an absolute, but also with awareness of the third factor. Unless handled with tranquility this equation can result in considerable stress, ulcers and even death.

R17 is not a fixed velocity, but it is clearly far too fast [Adams, 2005].

Приведенное в данном фрагменте определение вводимой автором физической величины *R*, обозначающей скорость физического тела, является не просто имитацией формальных характеристик научного дискурса, но представляет собой прием, известный как антитеза, или «резкое противопоставление понятий и образов, содержащее контраст» [Золина, 1983, с. 40]. Элементы, из которых складывается предложенная автором формула скорости, принадлежат не физической картине мира, а бытовой, или наивной (*health, mental wellbeing and not being more than say five minutes late*), что делает невозможным какие-либо точные расчеты с использованием данной формулы (*infinitely variable figure according to circumstances; vary with awareness of the third factor*).

Таким образом, общей характеристикой примеров 1 и 2 является жесткое столкновение двух типов мышления, а следовательно, двух дискурсов, которое создает юмористический эффект, позволяя читателю посмотреть с новой стороны на, казалось бы, хорошо знакомый феномен науки. Такое же противопоставление двух стилей мышления и двух дискурсов можно наблюдать и в более ранних юмористических художественных произведениях (пример 3).

(3) *I remember going to the British Museum one day to read up the treatment for some slight ailment of which I had a touch – hay fever; I fancy it was. I got down the book, and read all I came to read; and then, in an unthinking moment, I idly turned the leaves, and began to indolently study diseases, generally. I forget which was the first distemper I plunged into – some fearful, devastating scourge, I know – and, before I had glanced half down the list of ‘premonitory symptoms’, it was borne in upon me that I had fairly got it.*

*I sat for a while frozen with horror; and then in the listlessness of despair, I again turned over the pages. I came to **typhoid fever** – read the symptoms – discovered that I had **typhoid fever**, must have had it for months without knowing it – wondered what else I had got; turned up **St Vitus’s Dance** – found, as I expected, that I had that too – began to get interested in my case, and determined to sift it to the bottom, and so started alphabetically – read up ague, and learnt that I was sickening for it, and that the acute stage would commence in about another fortnight. **Bright’s disease**, I was relieved to find, I had only in **a modified form**, and, so far as that was concerned, I might live for years. Cholera I had, with severe complications; and diphtheria I seemed to have been born with. I plodded conscientiously through the twenty-six letters, and the only malady I could conclude I had not got was housemaid’s knee.*

I sat and pondered. I thought what an interesting case I must be from a medical point of view, what an acquisition I should be to a class! Students would have no need ‘to walk the hospitals’, if they had me. I was a hospital in myself. All they need do would be to walk round me, and, after that, take their diploma [Jerome, 2004].

В примере 3 противопоставление художественного и научного дискурсов находит свое воплощение на прагматическом уровне художественного дискурса, который представлен как интенциями, характерными для бытового мышления индивида в повседневной ситуации (*to read up the treatment for some slight ailment*), так и стратегии работы с информацией, характерные для научного дискурса и ситуации научного поиска (*started alphabetically*). По мере развития сюжета противопоставление двух дискурсов углубляется как на семиотическом, так и на когнитивном и прагматическом уровнях. С одной стороны, растет объем знаний персонажа за счет понятий, принадлежащих частнонаучной медицинской картине мира, что приводит к переосмыслению такого базового концепта практической картины мира, как ЛИЧНОЕ ЗДОРОВЬЕ. С другой стороны, персонаж пересматривает свое место в системе intersubjectных отношений, начиная осознавать себя как объект научного медицинского дискурса (*students would have no need ‘to walk the hospitals’, if they had me*). При этом, на семиотическом уровне взаимодействие дискурсов манифестируется как научными терминами, объективирующими понятия, которые становятся предметом рефлексии персонажа (*typhoid fever; Bright’s disease*), так и лексическими единицами, маркирующими черты, характерные для коммуникации в сфере науки (*from a medical point of view; take their diploma*).

Таким образом, взаимодействие научного и художественного дискурсов в юмористических произведениях XX века может быть представлено как их конфронтация, результатом которой является запланированный автором комический эффект.

В более поздних художественных произведениях, принадлежащих эпохе постмодернизма, данное противопоставление, как уже упоминалось выше, утрачивает свою остроту и трансформируется в мирное сосуществование различных стилей мышления и соответствующих дискурсов. Маркеры научного дискурса уже не воспринимаются читателем как инородные включения, т. к. пародируемый план и буквальный план пародии образуют органичное целое, некий третий план, представляющий собой то семиотическое и концептуальное пространство, в котором взаимодействуют научный и художественный дискурсы. Речь идет о взаимодействии именно дискурсов, т. к. в художественном произведении эпохи постмодернизма следы научного дискурса зачастую не сводятся к простому употреблению единичных терминов или прецедентных имен науки, а имеют своим основанием такие научные феномены, которые способны оказать заметное влияние на все уровни художественного дискурса. Иными словами, речь идет о том типе пародии, который в классификации М. М. Бахтина обозначается как «пародия на чужую социально-типологическую манеру мыслить и говорить» и противопоставляется, с одной стороны, пародии на «чужой стиль как стиль, а с другой, пародии на индивидуально-характерологическую манеру речи» [Бахтин, 1979].

Таким образом, изучение феномена пародии в художественном тексте в контексте интердискурсивных взаимодействий, т. е. с точки зрения взаимодействия не только семиотических систем, но и когнитивных феноменов и коммуникативных стратегий, позволяет приблизиться к созданию общей модели взаимодействия различных типов дискурсов, которая в свою очередь делает возможным проникновение в сущность процессов порождения и восприятия художественных текстов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Москва: Советская Россия, 1979. – 317 с.

Дейк, ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк, перевод под редакцией Герасимова В. И. – Москва: Прогресс, 1989. – 312 с.

Золина, Н. Н. Полуотмеченные структуры в составе антитезы иронического и сатирического характера / Н. Н. Золина // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. – Ленинград: Художественная литература. – 1983. – С. 39–48.

Кобылина, М. Н. Использование средств языка в процессе литературного пародирования / М. Н. Кобылина // Семантика и прагматика единиц языка в тексте. – Ленинград: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1988. – С. 80–88.

Кубрякова, Е. С. О тексте и критериях его определения / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. Доклады VIII Международной конференции. Т. 1. – Москва: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 72–81.

Плотникова, С. Н. Языковое, дискурсивное и коммуникативное пространство / С. Н. Плотникова // Вестник ИГЛУ.– 2008.– № 1.– С. 131–136.

Разоренов, Д. А. Термин в современном художественно произведении (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Д. А. Разоренов.– Москва, 2006.– 24 с.

Тураева, З. Я. Жанр и интертекстуальность / З. Я. Тураева // Герценовские чтения: иностранные языки.– Санкт-Петербург: Образование, 1993.– С. 3–12

Adams, D. The Hitchhiker's Guide to the Galaxy / D. Adams.– New-York: Del Ray, 2005.– 224 p.

Jerome, K. J. Three Men in a Boat / K. J. Jerome.– London: Penguin Publishing.– 2004.– 238 p.

REFERENCES:

Bakhtin, M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo / M. M. Bakhtin.– Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1979.– 317 s.

Deyk, van T. A. Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya. / T. A. van Deyk, perevod pod redaktsiyey Gerasimova V. I.– Moskva: Progress, 1989.– 312 s.

Kobylyina, M. N. Ispol'zovanie sredstv yazyka v protsesse literaturnogo parodirovaniya / M. N. Kobylyina // Semantika i pragmatika edinits yazyka v tekste.– Leningrad: LGPI im. A. I. Gertsena, 1988.– S. 80–88.

Kubryakova, E. S. O tekste i kriteriyakh ego opredeleniya / E. S. Kubryakova // Tekst. Struktura i semantika. Doklady VIII Mezhdunarodnoy konferentsii. T. 1.– Moskva: SportAkademPress, 2001.– S. 72–81.

Plotnikova, S. N. Yazykovoe, diskursivnoe i kommunikativnoe prostranstvo / S. N. Plotnikova // Vestnik IGLU.– 2008.– № 1.– S. 131–136.

Razorenov, D. A. Termin v sovremennom khudozhestvenno proizvedenii (na materiale angliyskogo yazyka): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04 / D. A. Razorenov.– Moskva: 2006.– 24 s.

Turaeva, Z. Ya. Zhanr i intertekstual'nost' / Z. Ya. Turaeva // Gertsenovskie chteniya: inostrannyye yazyki.– Sankt-Peterburg: Obrazovanie, 1993.– S. 3–12.

Zolina, N. N. Poluotmechennyye struktury v sostave antitezy ironicheskogo i satiricheskogo kharaktera / N. N. Zolina // Interpretatsiya khudozhestvennogo teksta v yazykovom vuze.– Leningrad: Khudozhestvennaya literature.– 1983.– S. 39–48

Adams, D. The Hitchhiker's Guide to the Galaxy / D. Adams.– New-York: Del Ray, 2005.– 224 p.

Jerome, K. J. Three Men in a Boat / K. J. Jerome.– London: Penguin Publishing.– 2004.– 238 p.