

А. Б. Цыренова

К ВОПРОСУ О КАТЕГОРИИ МОДАЛЬНОСТИ И АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Рассматривается категория модальности, в частности один из ее видов – субъективная (или авторская) модальность, тесно связанная с авторской интенцией. Предлагается классификация таких интенций.

Ключевые слова: аллюзия, интертекстуальность, субъективная и объективная модальность, интенция, классификация.

В современной лингвистике трудно найти другой термин, который был бы столь употребителен и столь неоднозначен, как термин «текст» [1, с. 61]. Понятие «текст» имеет широкую концептуальную палитру и интерпретируется исследователями в зависимости от опоры на языковую систему или речевой акт. Неотъемлемой чертой любого текста является интертекстуальность, и текст в данном случае является интертекстом или даже гипертекстом.

В свете теории интертекстуальности текст рассматривается не как замкнутая сущность, а как система, неразрывно связанная отношениями с другими и – шире – со всем культурным пространством определенной языковой общности.

Художественный текст – это всегда часть общего культурного наследия общества. Каждый текст опирается на предшествующие и последующие ему тексты, созданные авторами, имеющими свое миропонимание, свою картину или образ мира, и в этой своей ипостаси текст несет смысл прошлых и последующих культур, он всегда на грани, он всегда диалогичен, так как всегда направлен к другому [2, с. 86].

Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 г. Ю. Кристевой, известным французским постструктуралистом. Однако само возникновение теории интертекстуальности связывают с именем выдающегося русского ученого М. М. Бахтина. Одним из наиболее важных открытий, сделанных М. М. Бахтиным, было понятие полифонии, существующей в любом литературном произведении. Текст художественного произведения, по его мнению, представляет собой «полотно», сотканное из высказываний разных субъектов речи, или из нескольких «голосов». В процессе создания текста автор находится, образно говоря, под «воздействием» текстов, написанных его предшественниками. Это воздействие имеет своим результатом включение в авторский текст фрагментов из «чужих» текстов [3, с. 112].

И. П. Смирнов рассматривает интертекстуальность как способность текста полностью или частично формировать свой смысл посредством ссылки на другие тексты [4, с. 12].

Концепция интертекста направлена на разрушение представлений о единстве, целостности и сис-

темности текста. Интертекст размывает границы текста, делает его структуру проницаемой, его смысловые контуры изменчивыми и неопределенными [5, с. 46].

Таким образом, в аспекте интертекстуальности каждый новый текст рассматривается как некая реакция на уже существующие тексты, а существующие могут использоваться как элементы художественной структуры новых текстов. Суть интертекстуальности состоит в том, что новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той традиции, из которой они возникают и которую имеют целью обновить [6, с. 41]. Основными маркерами, т. е. языковыми способами реализации категории интертекстуальности в любом тексте, могут служить цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления.

Аллюзия может функционировать как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании», в таком случае «аллюзия не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» [7, с. 110].

Аллюзивные имена наряду с другими образными художественными средствами могут являться эффективным средством выражения модальных отношений в тексте, поскольку они отличаются высокой концентрацией информации, выражают субъективную оценку изображаемого и часто вносятся в текст эмоциональный положительный и/или отрицательный нюанс.

Автор использует аллюзии для того, чтобы точно и экономно, избегая излишне развернутого описания явления, выразить свои идеи, передать роль и значение изображаемого в окружающем мире. В оценке изображаемого может проявляться не только личное, субъективное отношение к нему автора, но и взгляд на данное явление вообще.

В современных исследованиях лингвисты различных направлений рассматривают и трактуют категорию модальности по-разному, но в любую трактовку данного понятия обязательно входит элемент оценочности.

Традиционно выделяют два вида модальности: отношение сообщаемого к действительности – объективная модальность и отношение говорящего к сообщаемому – субъективная модальность. Ряд исследователей считает, что существуют различные типы модальности и даже разные модальности.

Впервые вопрос о модальности был поднят В. В. Виноградовым. Он не только дал полную и глубокую характеристику этого понятия, но и обозначил формы выражения модальности. В. В. Виноградов полагает, что отношение содержания предложения к действительности, устанавливаемое с точки зрения говорящего, составляет сущность данной категории [8, с. 56].

По мнению Г. В. Колшанского, субъективная модальность выражается при помощи различных модальных слов – от выражающих понятия уверенности, предположения, вероятности до выражающих понятия радости, восторга, восхищения и т. п. Он подчеркивает, что субъективно-модальные значения передаются не только лексикой (например модальными словами, междометиями), но и грамматикой (наклонением, аффиксами субъективной оценки), и фонетикой (интонацией) [9, с. 140].

И. Р. Гальперин считал, что субъективно-модальное значение может быть передано различными средствами: «формально-грамматическими, лексическими, фразеологическими, синтаксическими, композиционными, стилистическими» (цит. по: [10, с. 81]).

Модальность текста, объективная и субъективная, заставляет воспринимать текст как целостное произведение. Однако часто в зависимости от жанровой принадлежности текста соотношение субъективной и объективной ее составляющих варьируется.

Субъективная модальность текста или авторская модальность – это выражение в тексте отношения автора к информации, его концепция, мнение, его ценностные ориентации, представленные читателю.

Понимание содержащихся в тексте аллюзий помогает читателю наиболее полно понять интертекстуальное намерение, интенцию автора [11, с. 173]. Понятие «интенция» обозначает «намерение, цель, направленность сознания, мышления на какой-либо предмет» [12, с. 396].

Согласно Г. П. Грайсу, интенция – это намерение говорящего сообщить нечто, передать в своем высказывании субъективное значение [13, с. 378].

В соответствии с результатами анализа конкретного языкового материала мы можем построить некую функциональную модель авторской интенции:

- 1) достижение комического эффекта,
- 2) выражение иронического отношения,
- 3) создание ситуации языковой игры,

4) всестороннее раскрытие образа/характера героев.

Рассмотрим примеры, иллюстрирующие вышеуказанные коммуникативные намерения.

В следующем отрывке автор комически обыгрывает ситуацию, используя аллюзию *D'Artagnan*.

Ere the first violet blew, Mr. Peters, Mr. Ragsdale and Mr. Kidd sat together on a bench in Union Square and conspired. Mr. Peters was the D'Artagnan of the loafers there. He was the dingiest, the laziest, the sorriest brown blot against the green background of any bench in the park. But just then he was the most important of the trio. <...> For, Mrs. Peters had a dollar. How to get possession of that dollar was the question up for discussion by the three musty musketeers (O. Henry. The Harbinger).

Как известно, д'Артаньян – один из персонажей романа Александра Дюма «Три мушкетера», отличающийся своей храбростью и удалью. В рассказе О. Генри «Предвестник весны» мистер Питерс и его приятели ввиду отсутствия работы все свое время проводят вместе, и автор насмешливо называет своих героев тремя мушкетерами. Мистер Питерс узнает, что у жены есть доллар, и в тот момент, когда он соглашается добыть его для друзей любым способом, в их глазах он предстает неким «д'Артаньяном».

Услышав отказ, он не находит в себе смелости применить силу и решает заполучить заветный доллар, притворившись больным.

«I've got her going. I hadn't any idea the old girl was soft any more under the foolish rib. Well, sir; ain't I the Claude Melnotte of the lower East Side? What? It's a 100 to 1 shot that I get the dollar» (ibid.).

Клод Мельнот – романтический герой в историко-романтической драме «Дамы из Лиона» английского писателя Э. Дж. Бульвер-Литтона. Аллюзия *ain't I the Claude Melnotte* показывает уверенность героя в успехе своего плана. В действительности мистер Питерс не похож ни на д'Артаньяна, ни на Клода Мельнота. Аллюзии *D'Artagnan* и *ain't I the Claude Melnotte* используются автором для достижения комического эффекта.

В следующем примере Дориан, главный герой романа «Портрет Дориана Грея», рассказывает лорду Генри о своем «благородном» поступке. Гетти, простая деревенская девушка, собиралась с ним бежать из дома. Однако Дориан решил расстаться с ней и тем самым «спасти ее от себя самого».

«Well, the fact of having met you, and loved you, will teach her to despise her husband, and she will be wretched. <...> Besides, how do you know that Hetty isn't floating at the present moment in some star-lit mill-pond, with lovely water-lilies round her, like Ophelia?» (Wilde. The Picture of Dorian Gray).

В этом случае автор обращается к аллюзии *like Ophelia* для того, чтобы показать ироническое отношение лорда Генри к поступку Дориана. Офелия, персонаж пьесы Уильяма Шекспира «Гамлет», погибла, став жертвой несчастной любви.

В данном примере лорд Генри, узнав, что Дориан бросил девушку, иронически намекает на случай с Офелией.

Наряду с тем, что аллюзии используются авторами для высмеивания или выражения иронии по отношению к своим героям, возможны и другие интенции.

Аллюзии формируются на основе образа, имеющего определенные характеристики: качественные (поведенческие, внешние, этические) либо количественные (соотнесение с неким объемом, размером, количеством). Говоря об образах, нужно отметить, что, присваивая своему литературному герою то или иное аллюзивное имя, автор переносит на него качества и характеристики объекта, послужившего прототипом для возникновения аллюзии. В сознании реципиента автоматически возникают некие ассоциации, признаки, присущие тому или иному образу и тем самым служащие основой для возникновения метафорического переноса. Таким образом, аллюзия содержит в себе скрытую информацию, которая помогает автору дать более развернутую характеристику героя или его действий через другой литературный персонаж. Например:

She could see clearly enough, now the thing was done, that it was very foolish, and that she should have to hear and think more about her hair than ever... What could she do but sob? She sat as helpless and despairing among her black locks as Ajax among the slaughtered sheep (Eliot. The Mill on the Floss).

В романе Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» у главной героини Мегги были очень густые волосы. Однажды ее тетушка сделала племяннице очередное замечание по поводу ее волос и предложила их обрезать. Мегги и раньше думала об этом и, наконец, она решилась. Посмотрев, однако, на свое отражение в зеркале после содеянного и услышав насмешки брата, Мегги поняла, что поступила опрометчиво, как некогда Аякс, герой Троянской войны, зарезавший в пылу гнева всех своих овец [14, с. 377].

Обращение к аллюзии *as Ajax among the slaughtered sheep* помогает автору передать все отчаяние и сожаление девочки об утраченных ею волосах, которые были некогда так ей ненавистны.

Люди издревле воспринимали жизнь и действительность как игру. Впервые термин «языковая игра» упомянул Людвиг Витгенштейн, который дал определение «языковой игры» как особого способа манипулирования языком, состоящего из

языка и тех видов деятельности, с которыми он сплетен» (цит. по: [15, с. 23]).

А. В. Усолкина определяет этот феномен как особую форму лингвокреативного мышления, являющегося результатом запрограммированного нарушения языковой схемы и осознанного отклонения от языковой нормы с целью достижения определенного эффекта (чаще всего комического) [16, с. 9].

Ю. К. Пирогова понимает под языковой игрой «сознательное нарушение языковых норм, правил речевого общения, а также искажение речевых клише с целью придания сообщению большей экспрессивной силы» [17, с. 169].

Следует отметить, что понятие «игра» входит в определение аллюзии. Этимологически термин «аллюзия» восходит к латинскому «alludere» (от «ludere» – «играть, шутить», а также «намекать»).

Игра определяется также как действие, которое приводит к радости и нередко вызывает смех. Говорящий, играя, ставит перед собой прежде всего задачу «развлечь себя и собеседника, а для того выразиться необычно» [18, с. 174]. Например:

"I'm suffering," she admitted. "Cheer me up."

"How about this: I drop by around noonish and we drive down the coast. It's a super day and it would be a shame to waste it. We'll have lunch outside at the Ocean Grand and talk of many things."

"Of shoes – and ships – and sealing wax," she said.

"Of cabbages – and kings," I said.

"And why the sea is boiling hot," she said.

"And whether pigs have wings," I finished, and she laughed delightedly.

"The only poetry I know," she said. "Thank you, Archy; I feel better already. Yes, I accept your kind invitation" (Sanders. McNally's Risk).

В основе аллюзии лежит отрывок из повестки-сказки Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес». Героиня романа Л. Сандерса просит своего собеседника развлечь ее, и ему вдруг в голову приходит стихотворение, услышанное Алисой во время ее пребывания в Стране Чудес. Оказалось, что девушке оно также знакомо, и они начинают по очереди вспоминать его строки. Эта забава, которая помогла молодым людям развеять скуку и развеселить друг друга, произвольно приобретает некий игровой характер.

В основе восприятия художественного слова лежит диалог писателя с читателем, творческое понимание которого обусловлено культурой читателя, содержанием его тезауруса, его личностью и окружающей его действительностью. Понять – значит соотнести со своим тезаурусом. Тезаурусом в широком смысле слова называют совокупность накопленных человеком знаний, а в более узком – отражающий эти знания и опыт словарь [19,

с. 353]. В связи с этим интертекстуальность в полной мере предполагает активного читателя; именно он должен не только распознать наличие интертекста, но и идентифицировать его, а затем и дать ему свое истолкование. Ведь интертекст отсылает читателя к другому тексту.

И. Р. Гальперин писал: «Создавая воображаемый мир, художник слова не может быть беспристрастен к этому миру. Представляя его как реальный, он в зависимости от своего метода художественной изобразительности либо прямо, либо косвенно выражает свое отношение к изображаемому» [7, с. 123].

Аллюзия является вербальным средством, посредством которого автор можно выразить свой замысел, интенцию в более сжатой и краткой форме, для этого он как бы заключает их в некую оболочку. Задача читателя – увидеть эту оболочку в тексте и раскрыть ту идею, которая в ней заключена, ту скрытую информацию, которую она в себе таит. У читателя могут возникнуть многочисленные ассоциации, но для того чтобы правильно определить то, что подразумевал автор, нужны фоновые знания.

Аллюзии как стилистическое средство, с одной стороны, украшают текст, делают его выразитель-

ным, остроумным, с другой стороны, как показывает анализ ряда произведений, более полно раскрывают внутренний мир литературных героев [20, с. 39].

На уровне текста модальность можно рассматривать как категорию, в которой объективное и субъективное принципиально неразделимы. Эти аспекты взаимосвязаны, существование одного невозможно без другого, и служат они передаче различных планов отношений.

В художественном тексте модальность реализуется в «характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в предложениях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств» [7, с. 115].

Поскольку передача информации проходит через призму авторской позиции, авторского отношения к объекту отражения, она получает модальную валентность и с этой позиции определяется как некая субъективная реальность. При этом накладывается дополнительная «личностная» информация, которая мотивирована интенциями автора.

Выбор способов представления действительности производится автором сознательно и является элементом особого авторского стиля.

Список литературы

1. Филиппов К. А. Лингвистика текста: курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 336 с.
2. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. 394 с.
4. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб.: СПбГУ, 1995. 112 с.
5. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. 352 с.
6. Жулинская А. С. Интертекстуальность и способы ее реализации в художественном тексте // Уч. зап. Таврического национального ун-та им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». 2007. Т. 20 (59), № 1. С. 140–146.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
8. Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Избр. тр. Исследования по русской грамматике. М., 1975. С. 56–87.
9. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: Наука, 1975. С. 140.
10. Просвиркина И. И. Субъективная модальность как средство выражения оценочности // Вестн. Оренб. гос. ун-та. 2002. № 6. С. 79–81.
11. Либиг С. В. Аллюзия как средство выражения интертекстуальности // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. № 631. С. 170–174.
12. История философии: энциклопедия / ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис, 2002. 1376 с.
13. Grice H. P. Meaning // Philosophical Review. 1957. Vol. 66, № 3. P. 377–388.
14. The Oxford Dictionary of Allusions. N. Y.: Oxford University Press Inc., 2001. 471 p.
15. Нухов С. Ж. Языковая игра в словообразовании: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1997. 39 с.
16. Усолкина А. В. Языковая игра как текстообразующий фактор: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. 20 с.
17. Пирогова Ю. К. Речевое воздействие и игровые приемы в рекламе // Рекламный текст. Семиотика и лингвистика. М.: «Издательский дом Гребенникова», 2000. С. 167–191.
18. Земская Е. А. и др. Языковая игра // Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М.: Наука, 1983. С. 172–214.
19. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / науч. ред. П. Е. Бухаркин. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 443 с.
20. Петроченко Л. А. Аллюзия в контексте межкультурной коммуникации // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2002. Вып. 1 (29). С. 38–39.

Цыренова А. Б., специалист по учебно-методической работе.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, г. Томск, Томская область, Россия, 634061.
E-mail: ts_sawa@sibmail.com

Материал поступил в редакцию 29.11.2010.

A. B. Tsyrenova

ON THE CATEGORY OF MODALITY AND THE AUTHOR'S INTENTION (DATA OF ENGLISH)

The article considers the problem of the category of modality, and in particular, it reviews one of its basic types, subjective modality (or author's modality), which is tightly bound to the author's intention. The paper presents the classification model of such intentions.

Key words: *allusion, allusive name, intertextuality, subjective and objective modalities, intention, classification.*

Tomsk State Pedagogical University.
Ul. Kiyevskaya, 60, Tomsk, Tomsk region, Russia, 634061.
E-mail: ts_sawa@sibmail.com