

ОПОВІДАННЯ ДЖУЛІАНА БАРНСА «БЕЗМОВНІСТЬ»: СТРУКТУРА ДИСКУРСУ

Дослідження оповідання сучасного англійського письменника Джуліана Барнса «Безмовність» (частини книги «Лимонний стіл») у статті здійснено з урахуванням ідей теорії риторичної структури, запропонованої у 1980-і Вільямом Манном та Сандрой Томпсон. Художній твір розглянуто як суперструктуру, яка складається з двадцяти сьомі дискурсивних одиниць. Вони розрізняються за своїм об'ємом: десята, найменша, складається з одного речення; одна з найбільших, шістнадцята, займає півтори сторінки. Дискурсивні одиниці розрізняються також своєю направленістю, того акта комунікації, який в кожній з них здійснено (інтерв'ю, дискусія, акт саморефлексії, обґрунтування думок і так інше). Але між окремими дискурсивними одиницями існують зв'язки. Перша, тринадцята та двадцять сьома пов'язані ситуацією очікування героєм зустрічі з журавлями, які, як згадується старіючий композитор, наново вчать його звучанню. Смерть є тим ядром, яке скріплює дванадцятку, вісімнадцятку, двадцять другу та двадцять третю частини тексту. Усі дискурсивні одиниці скріплено у цілісність тою концепцією життя, яку втілено письменником у художній твір, герой якого все більше поглинається атмосферою мовчання, намагається пристосуватися до нього та виправдати його, але у той же самий час не може залишитися в самотині. Це, у свою чергу, мотивує оформлення внутрішнього монологу героя як його віртуального, уявного діалогу. Робиться висновок про те, що навіть на рівні форми явна цілісність дискурсу, як його когерентність, так і когезія.

Ключові слова: теорія риторичної структури, дискурс, дискурсивна одиниця, структура зв'язків, Дж. Барнс

В центре нашего внимания – предложенная в 1980-е годы Уильямом Манном и Сандрой Томпсон теория риторической структуры, являющаяся в настоящее время одним из актуальных направлений гуманитаристики. В контексте ее положений мы рассмотрим рассказ Джулиана Барнса «Безмолвие» (“The Silence”), который входит в состав книги «Лимонный стол» (2005). Мотивируя его заголовок, а также связь с остальными произведениями внутри книги, Е.С. Анненкова пишет: «Недоговоренность, недосказанность, невысказанность и неизреченность, выражаемые метонимией молчания во всех вышеназванных рассказах, в заключительном рассказе сборника «Лимонный стол» трансформируются в безмолвие, безмолвие вечности, к которому каждому человеку, возможно, по примеру Сибелиуса, следует подготовиться <...> и отойти в тот мир, где несбывшееся на земле, быть может найдет свое воплощение, где из безмолвия родится музыка и в него же опять возвратится» [1, с. 50]. Наша цель – опираясь на теорию риторической структуры, изучить семантические отношения между частями текста этого произведения и обосновать тезис об обусловленности его организации воплощенной в нем авторской концепцией.

Теория риторической структуры, в основе которой лежит признание того, что «каждая единица дискурса существует не сама по себе, а добавляется говорящим к некоторой другой для достижения определенной цели» (выделено И. В. Анненковой)[2, с. 16], активно

разрабатывается в настоящее время такими исследователями, как М. Alexander, И. Анненкова, А. Литвиненко, Е. Лозинская, W. Mann, В. Ницета, Е. Палатовская, R. Pozner, А. Сусов, M. Taboada, М. Тимофеева, М. Шульженко. Ключевые понятия, которыми они оперируют - суперструктура (holistic structure), структура связей (relation structure), ядро, спутник, дискурсивная единица, асимметричные и симметричные отношения. Под «суперструктурой» подразумевается весь текст, который разделяется на части (главы, разделы, строки) в зависимости от жанра. Анализ структуры связей предполагает выявление путей достижения внутреннего единства текста, превращения его «из простой последовательности предложений в структурное и смысловое целое» [6, с. 89]. «Авторы ТРС, – пишет Е.В. Палатовская, – исходят из допущения, что любая единица дискурса, как элементарная, так и более крупная, связана хотя бы с одной другой единицей, при помощи некоторой смысловой связи. Эти связи определяются как риторические отношения» [6, с. 89 - 90]. Таким образом, заключает она, «риторические отношения формируют единую иерархическую древовидную структуру дискурса, обеспечивая связь между глобальной и локальной структурами» [6, с. 90]. Наиболее часто, как следует из выводов исследователей, опирающихся на теорию риторической структуры, эти связи имеют асимметричный характер, когда одна единица, ядро, является основной (ведущей, центральной), а другая, спутник, имеет подчиненный характер. В тех случаях, когда между частями существуют симметричные отношения, каждая из частей содержит ядро. И, наконец, еще одно понятие, которым оперируют авторы, это дискурсивная единица (text span), отрывок текста, внутренне организованный, то есть и сам по себе представляющий риторическую структуру.

Теория риторической структуры применяется при изучении текстов разного характера (по форме – устных и письменных; по сфере использования - медиатекстов, выступлений в суде, исследуемой психиатрами речи пациентов и т.д.). Различны и цели, которые при этом достигаются: алгоритмизация и автоматизация ряда процедур обработки текстов, в теоретической, компьютерной и психолингвистике и так далее [8, с. 109]. Безусловно, перспективным является применение отдельных положений этой теории и в процессе изучения художественного произведения. Что, в свою очередь, требует учета того, что, как подчеркивает Р. Познер, во время анализа эстетического сообщения реципиент разрабатывает специальный код, дополняющий лингвистические и социокультурные коды, действующие в данный момент. Именно этот код позволяет реципиенту интерпретировать в качестве информационных средств те заранее не закодированные свойства, которые появляются в знаковом материале и в информации на разных уровнях» [7, с. 166]. В отличие от иных знаковых систем, эстетический код «устанавливается только в процессе восприятия» [7, с. 166], «определяет семиотическую релевантность всех незакодированных элементов и расшифровывает их» [7, с. 167]. То, что теория риторической структуры «работает» и при изучении художественных текстов, подтверждают уже ранние работы в этой области. Так, в частности, систематизируя положения Wayne С. Booth относительно основных подходов к анализу романа, James Phelan, обращает внимание на понимание художественного произведения как акта коммуникации его автора с читателями (“novel comes into existence as something communicable”). Как отмечает этот автор, оценивая риторику в качестве главного инструмента писателя и его критика, Wayne С. Booth подходил к каждому элементу текста произведения (диалоги, ситуации, символика) как к отдельной единице в системе средств воздействия на реципиента. Значительное внимание Wayne С. Booth уделил субъектному плану повествования. В частности, такой нарративной стратегии автора, как использование многословных повествователей, препятствующих любой возможности выработке читателем собственного понимания происходящего (“the garrulous narrators who obstruct at every opportunity the reader’s own access to the fictional world”) и максимально длительное сохранение читателя в подобном «дрейфующем» положении неведения [10].

Основная сложность, с которой мы столкнулись, обратившись к работам ученых,

которые разрабатывают теорию риторической структуры, заключается в том, что в качестве дискурсивных единиц, ими, как правило, рассматриваются отдельные предложения (клаузы) или отдельные стихотворные строки. Мы же позволили себе попытку применить теорию риторической структуры к более крупным единицам текста: абзацам.

Форма повествования в рассказе Дж. Барнса субъективная. Это поток сознания стареющего композитора: воспоминания, рассуждения, переосмысление того, что было и, главное, переживание приближающегося конца. Однако выражен он в форме диалога: как реплики героя в ответ на звучащие в его воображении упреки, негативные оценки, непримемлемые для него взгляды других людей. Как писал М. М. Бахтин, любое «высказывание – это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» [4, с. 438]. Опираясь на тезис ученого о диалогической природе слова, мы сосредоточим внимание на риторике диалога в рассказе Джулиана Барнса. Именно «в свете диалогических идей», по мнению другого ученого, М. М. Гиршмана, наиболее полно проясняется «специфика произведения художественной литературы». «И специфика эта, - писал он, - в частности, раскрывается в том, как литературное произведение “выводит” отношения единства – множественности – единственности человеческой жизни и человеческой личности в сферу эстетической очевидности, являющейся в слове» [5, с. 18]. Кроме того, что, как известно, диалогическая форма способствует драматизации речи, усиливая ее эмоциональное напряжение, она в рассматриваемом произведении обусловлена тем, что коммуникация направлена от «я» героя к воображаемым оппонентам и проходит через его «я». Правда, коммуникативная включенность стареющего композитора в диалог в различных частях текста неравномерна. К примеру, во второй части, содержащей обдумывание героем своей беседы с молодым журналистом, вначале она низкая: говорят о чем угодно («...помог мне скоротать время... говорили о Гомере, ... говорили о джазе»). Она возрастает, как только журналист «хитро» переходит к настоящей цели своего прихода. Однако со стороны композитора степень включенности в акт коммуникации, напротив, снижается: он всячески старается уйти от ответа, или же молча улыбаясь, или же отговариваясь метафорами:

«Хитро, только через два часа, он спросил о новых сочинениях. Я улыбнулся. Он спросил про Восьмую симфонию. Я сравнил музыку с крыльями бабочки. Он сказал, что критики жалуются, будто я «испился». Я улыбнулся. Он сказал, что некоторые – разумеется, не он! – обвинили меня в пренебрежении моим долгом – как-никак я получаю пенсию от государства. Он спросил, когда именно будет завершена моя новая симфония. Я не улыбнулся».

Однако его улыбки (как и их отсутствие) вовсе не означают ровного душевного состояния героя. После очередной бесцеремонной «нападки» молодого человека, герой перестает улыбаться и сам переходит в атаку. Не скрывая теперь настоящих чувств, он обрывает диалог.

«- Это вы мешаете мне ее завершить, - ответил я и позвонил, чтобы его выпроводили» [3, с. 268–269].

В аспекте характеристики интеллектуальной активности, которая, по словам Р. Познера, со стороны адресата «обычно проявляется в степени репродуцирования формулировок высказываний говорящего при комментировании» [7, с. 143], рассмотрим седьмой фрагмент текста. Герой приводит высказывание французского критика в адрес его Третьей симфонии: «Только Бог творит в до мажоре». И мысленно замечает: «Вот именно» [3, с. 271]. Тем самым, поддерживая каждое слово критика, он абсолютно переворачивает смысл его высказывания. Если в устах критика фраза звучала как принижение композитора (он не является Богом, а потому ему не следовало сочинять симфонию в до мажоре), то мысленное согласие героя с критиком означает, что он не имеет ничего против приравнивания себя как творца, позволившего себе именно в таком ключе написать симфонию, к Богу.

Остановимся на характеристике процесса коммуникации героя с воображаемой публикой, ожидающей от него новых сочинений и упрекающей его в бездействии, в одной из частей текста. В форме вопросов и собственных ответов на них он пытается обосновать не только свое понимание музыки, но и нежелание сочинять дальше.

«Когда музыка – литература, это плохая литература. Музыка начинается там, где иссякают слова...»	(исходный тезис его понимания музыки)
«Что возникает, когда иссякает музыка?»	(следующий за ним вопрос, обращенный к имманентной аудитории)
«Безмолвие»	(его ответ)
«Все другие виды искусства устремлены к обретению свойство музыка»	(следующий тезис в обозначении им своего понимания музыки)
«К чему устремлена музыка?»	(новый вопрос к воображаемой аудитории)
«К безмолвию»	(его ответ)
«Если так, то я добился успеха. Теперь я не менее знаменит моим долгим безмолвием, чем прежде моей музыкой» [3, с. 271]	(его логический вывод, который оправдывает отсутствие новых произведений)

Итак, он формулирует тезис, содержащий его взгляд на музыку, затем с помощью вопроса вовлекает имманентного собеседника в соразмышление о ней. Тут же приводит свой ответ на этот вопрос. И предлагает новый тезис, содержащий формулировку своей позиции. Далее следует новый вопрос, провоцирующий внимание имманентного собеседника или оппонента, его ответ и, наконец, вывод, мотивирующий его поведение, В данном случае – объяснение, почему до сих пор не написана Восьмая симфония.

Или диалог-полемика.

«Мне сообщили, что мистер Стравинский невысокого мнения о моей технике».	(первое предложение выполняет роль введения в ситуацию; в данном случае приводятся слова неопределенного лица относительно критической оценки Стравинским его музыки)
«Я считаю это величайшим комплиментом из всех, какие я получал за свою жизнь!»	(после чего он мгновенно «отбивает» удар в парадоксальной форме: если меня критикует тот, с кем я не согласен, его негативная оценка – признание моих достоинств)
«Мистер Стравинский принадлежит к тем композиторам, которые мечутся между Бахом и новейшими модернистскими модами. Но технике в музыке не участва в школах с черными досками и мольбертами. Вот тут мистер И.С., бесспорно, первый ученик в классе».	(далее следует мотивировка подобного отношения к словам оппонента, представляющая собой его характеристику как музыканта) Представляется, что герой упрекает Стравинского в излишнем рационализме и зависимости от утвердившихся в музыкальной культуре систем.
«Но если сравнивать мои симфонии с его мертворожденным претенциозными поделками...»[Барнс, с. 270].	(завершается этот фрагмент сравнением героем себя как композитора со Стравинским. Структура высказывания необычна: озвучена только часть, в

	которой уничижительно оценивается его оппонент, из чего логически должно последовать возвеличивание его самого)
--	---

Рассказ «Безмолвие» содержит двадцать семь дискурсивных единиц. Одни – короткие, всего одно предложение (как, к примеру, десятая, представляющая собой констатацию факта – составление для героя генеалогического древа). Объем других больше. К примеру, шестнадцатой -1,5 страницы. Эта часть текста особенно важна с точки зрения решаемых в ней героем вопросов. Он размышляет о причинах разлада с женой, упрекающей его в малодушии и пьянстве, об утрате им способности сочинять музыку.

Разделение текста на части мотивировано как сменой содержания при переходе от одного фрагмента к следующему, так и различием осуществляемого в каждом из них акта коммуникации: диалог-интервью, диалог-спор, диалог как акт рефлексии, диалог-дискуссия. В то же время между отдельными дискурсионными единицами существуют связи. Так, первая, тринадцатая и двадцать седьмая части текста связаны ситуацией ожидания героем встречи с журавлями и осуществлением, в конечном итоге, этого ожидания. Представляется, что образ журавлей в этом произведении – это единственная сохранившаяся для героя ценность, связывающая его с искусством. Не случайно в одном из предложений, состоящем из пяти слов, трижды звучит слово «музыка». «Они, - признается он сам себе, - заново учат меня звучаниям. Их музыка, моя музыка, музыка. Вот что это. Стоишь на холме и за тучами слышишь звуки, которые пронзают сердце. Музыка – даже моя музыка – всегда устремляется на юг невидимо» [3, с. 274]. Девятая, одиннадцатая, шестнадцатая, двадцать третья и двадцать пятая – скреплены размышлениями героя об отношениях с женой. Смерть является тем ядром, которое объединяет двенадцатую, восемнадцатую, двадцать вторую, двадцать третью части. Если же сравнить первую и вторую части произведения, как наиболее крупные его дискурсивные единицы, то обнаруживается, что в первой части герой преимущественно предстает в отношениях с посторонними людьми и, как правило, эти отношения нелицеприятны (его виртуальные оппоненты - журналисты; не ведающая почтения к старым музыкантам молодежь; критики; не способные понять волю автора исполнители его музыки; другие музыканты, воспринимающие музыку не так, как он сам). Во второй части произведения герой в большей мере предоставлен рефлексии по поводу угасания связи с женой, мыслям о приближении старости и смерти. Таким образом, первая часть как дискурсивная единица имеет более драматический характер, а вторая – лирический. А то, что все произведение организовано как внутренний диалог героя с воображаемыми собеседниками и оппонентами, подчеркивает мотив его одиночества на закате жизни, когда он готовится к «безмолвию вечности» [1, с. 50]. На формальном уровне одиночество выражается отсутствием событий, реальных встреч. Они – в воображении, памяти, внутреннем диалоге или монологе композитора. И в то же время, несмотря на то, что общение вызывает в нем чаще негативные эмоции, он не может быть в абсолютной изоляции – безмолвие. Внутренне он сохраняет связь с миром, по-прежнему хочет быть понятым и потому убеждает незримых собеседников, возражает или же признает свою вину.

Литература

1. Анненкова, Е. С. (2021). Несбывшееся как метасюжет в сборнике Джулиана Барнса «Лимонный стол». Вестник университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». № 1 (21). С. 40-51
2. Анненкова, И. В. (2012). Место риторики в зарубежной и отечественной филологии. *Филология: научные исследования*. № 2 (06). С. 5-24.
3. Барнс, Дж. (2013). Лимонный стол. Пер. с англ. И. Г. Гуровой, Л. Мотылева. Москва: Эксмо. 288 с.
4. Бахтин, М. М. (1986). Проблема речевых жанров. *Литературно-критические статьи*. Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожинов. Москва: Художественная литература. С. 428-472.
5. Гиршман, М. М. (2011). Литературное произведение в свете философии и филологии диалога. *Поэтика и риторика диалога: сб. науч.ст. (к 60-летию проф. Т.Е. Автухович)*. Гродно: ГрГУ. С. 8-18.
6. Палатовская, Е. В. (2014). Дискурсивный анализ и теория риторической структуры. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. Вип. 29. С. 89-95.
7. Познер, Р. (2015). Рациональный дискурс и поэтическая коммуникация: методы лингвистического, литературного и философского анализа. Науч. ред. И.П. Кужелева-Саган; пер. с англ. С.С. Носовой. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета. 296 с.
8. Тимофеева, М. К. (2020). Теория риторической структуры как инструмент анализа стихотворных текстов. *Вестник Томского государственного университета. Филология*. № 68. С. 109-137.
9. Alexander, M. (2009). Rhetorical structure and reader manipulation in Agata Christie's Murder on the Orient Express. *Miscelanea: A Journal of English and American Philology*. N. 39. Pp. 13-27. Retrieved from: <https://goo.su/mzq>
10. Wayne, C. (2019). Booth and The Rhetoric of Fiction by Nasrullan Mambrol, on March 2. Retrieved from: <https://goo.su/9kLg>

References

1. Annenkova, E. S. (2021). The Might-Have-Beens" as Metaplot in Julian Barnes' Storybook "The Lemon Table". [Nesbyvsheesya kak metaszyuzhet v sbornike Dzhuliana Barnsa «Limonnij stol»] *Vestnik universiteta imeni Al'freda Nobelya. Seriya «Filologicheskie nauki»*. № 1 (21). [in Russian]
2. Annenkova I. V. (2012). Place of rhetoric in foreign and domestic philology [Mesto ritoriki v zarubezhnoj i otechestvennoj filologii]. *Filologiya: nauchnye issledovaniya*. № 2 (06). [in Russian]
3. Barns, Dzh. (2013). The Lemon Table [Limonnij stol]. Translation from English I.G. Gurovoj, L. Motyleva. Moskva: Eksmo. [in Russian]
4. Bahtin M. M. (1986) Problems of speech genres [Problema rechevyh zhanrov] Bahtin M. M. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary and critical articles] Moskva: Hudozhestvennaya literatura. [in Russian]
5. Girshman M. M. (2011) Literary work in the light of philosophy and philology of dialogue [Literaturnoe proizvedenie v svete filosofii i filologii dialoga] *Poetics and rhetoric of dialogue: a collection of scientific articles for the 60th anniversary prof. T.E. Avtuhovich*. Grodno: GrGU. S. 8 – 18. [in Russian]
6. Palatovskaya E.V.(2014) Discourse analysis and Rhetorical Structure Theory [Diskursivnij analiz i teoriya ritoricheskoi strukturi]. *Naukovii visnik kafedri Yunesko KNLU. Seriya Filologiya. Pedagogika. Psihologiya*. Issue 29. S.89 – 95. [in Russian]
7. Pozner R. (2015) Rational discourse and poetic communication: methods of linguistic, literary and philosophical analysis [Racional'nyj diskurs i poeticheskaya kommunikaciya: metody

lingvisticheskogo, literaturnogo i filosofskogo]. Translated from English by S.S. Nosova. Tomsk State University. 296 s. [in Russian]

8. Timofeeva M.K. (2020) The Rhetorical Structure Theory as an Instrument for Analyzing Poetic Texts [Teoriya ritoricheskoy struktury kak instrument analiza stihotvornyykh tekstov]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. № 68. S. 109 – 137. [in Russian]

9. Alexander M. (2009) Rhetorical structure and reader manipulation in Agata Christie's Murder on the Orient Express. *Miscelanea: A Journal of English and American Philology*. 39. Pp. 13 – 27. URL: <http://eprints.gla.ac.uk/32230/> [in English]

10. Wayne C. Booth and The Rhetoric of Fiction by Nasrullan Mambrol, on March 2, 2019. URL: <https://goo.su/xHN4cVJ> [in English]

V. B. Musiy

Odesa I.I. Mechnikov National University

DrSc (Philology), Professor,

Department of General and Slavic Literary Criticism

valentinanew2016@gmail.com

ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

THE STORY BY JULIAN BARNES “THE SILENCE”: THE STRUCTURE OF DISCOURSE

The purpose of the paper is to investigate Julian Barnes's story “The Silence” (a part of the book named “The Lemon Table”) according to the Rhetorical Structure Theory, which was suggested by William Mann and Sandra A. Thompson in 1980-th. So the story by J. Barnes was studied as holistic structure, which consists of twenty seven text spans. They are different in their volume: the smallest, tenth, consists of one sentence; volume of sixteen, one of the largest, is one and a half pages. They are different in the focus of the act of communication carried out in them: it may be interview, dispute, discussion, act of self-reflection, justification of hero's views, etc. But all text spans are united. So, the first, thirteenth and twenty-seventh parts of the text are connected by the situation of the hero's expectation of a meeting with the cranes and the realization of this expectation. The situation of hero's reflections on his relationship with his wife unite the ninth, eleventh, sixteenth, twenty-third and twenty-fifth text spans. Death is the core that unites the twelfth, eighteenth, twenty-second, twenty-third parts. If we compare the first and second parts of the work, as its largest discursive units, it turns out that in the first part the hero mainly appears in relations with strangers and, as a rule, these relations are unfriendly. In the second part of the work, the hero is mostly focused on the increasing discord with his wife, on the approaching of old age and death. Thus, the first part has a more dramatic character as a discursive unit, while the second is mostly lyrical. And the fact that the entire story “The Silence” is organized as an internal dialogue of the hero with imaginary interlocutors and opponents emphasizes the motive of his loneliness.

Text spans are united with the author's conception embodied in the story, too. The investigation of relation structure between different text spans made it possible to determine writer's conception of the hero, who tries to adapt to the growing silence in his life and to justify it, but at the same time he cannot be in absolute isolation from the world. All the text of the story is an inner monologue of an aging composer. But it is framed as a series of his virtual, imaginary dialogues. So, already at the level of form of the story by J. Barnes both its cohesion and coherence are obvious.

Key words: *the Rhetorical Structure Theory, discourse, text span, relation structure, Julian Barnes*