
О НЕКОТОРЫХ ПОДХОДАХ К АНАЛИЗУ ИНФОРМАЦИОННОГО И ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ

САМАРЧЯН А. С.

Одним из основных факторов, определяющих и обеспечивающих успешность коммуникации, является речевое взаимодействие между её участниками. Помимо того, что речь (дискурс) предполагает говорящего и слушающего, она отражает специфические черты ситуации, в которой происходит общение. Таким образом, дискурсы функционируют преимущественно в диалоговых формах коммуникации, даже если одна из её сторон представлена текстом: текст же в данном случае можно рассматривать как письменную форму речи.

В настоящей статье под дискурсом будет пониматься сложное единство “языковой формы, значения и действия, которое могло бы быть наилучшим образом охарактеризовано с помощью понятия коммуникативного события или коммуникативного акта. Преимущество такого понимания состоит в том, что дискурс ... не ограничивается рамками конкретного языкового высказывания, т. е. рамками текста или самого диалога”¹. Для понимания дискурса, данного именно в такой форме, Т. А. ван Дейком, в рамках когнитивного подхода², был предложен метод, суть которого заключается в следующем. Пусть мы имеем очевидца определенного происшествия, пытающегося описать его некоему другому лицу (условно обозначим их как *адресант* и *адресат*, или *субъект понимания*). Адресант информации строит (составляет) определенный *текст* на основании той *модели ситуации*, которую он для себя составил. Соответственно, адресат строит собственную *модель ситуации* на основе той информации (того описания ситуации), которую он получил от *адресанта*. Ясно, что и *адресант* и *адресат* – первый на основании визуальных, а второй – вербальных (текстуальных) данных – осуществляют, в определенном смысле, семантическую обработку, интерпретацию соответствующей информации из одного модуса в другой.

Рассмотрим более подробно ключевые понятия описываемого подхода – понятия “*текст*” и “*модель*”. Воспринимая тот или иной

¹ Т. А. ван Дейк, *Язык, познание, коммуникация*, М., 1980, с. 121-122.

² Спецификой когнитивного подхода является особое внимание к процессам усвоения, накопления и использования знания.

дискурс, субъект понимания (*адресат*) в первую очередь строит его семантическое представление в форме *базы текста*, которая состоит из *локально* и *глобально* связанной последовательности пропозиций. При этом *локальная* связность достигается установлением значимых связей между предложениями в рамках данного текста. *Глобальная* же связность есть результат установления *макроструктуры* текста (его темы, общего содержания, топики). Иными словами, *макроструктура* есть абстрактное семантическое описание глобального содержания. Важно подчеркнуть отличие между понятиями “*макропропозиция*” и “*макроструктура*”. *Макропропозиции* могут быть выведены непосредственно, в то время как *макроструктуры* являются определенным переосмыслением ряда *макропропозиций* на более высоком семантическом уровне³. Следовательно, текст как таковой “не обладает” *макроструктурой*; она приписывается ему источником или потребителем этого текста.

Естественно, каждый из участников обладает различными знаниями, установками, убеждениями, что в свою очередь влияет на интерпретацию получаемой информации. Результат этой интерпретации, т. е. придание информации определенного значения, есть когнитивный процесс, отражающий то, *что* признается в тексте важным, и то, *как* эта информация организуется в памяти. Таким образом, индивидуальная система познавательных и идеологических установок непосредственно отражается на когнитивном построении и репрезентации соответствующих *макроструктур*.

Чтобы хоть как-то нивелировать различия в определении *макропропозиций* с обеих сторон коммуникации, используются определенные средства. В частности, в дискурсе прямо указывается его тема (*макропропозиция*), либо в процессе изложения используются (вводятся) тематические ключевые слова⁴. И, наконец, общим требованием к участникам коммуникации является наличие схожих представлений о мире.

Если *база текста* – это форма представления смысла текста в *эпизодической памяти*, то *модель* представляет ситуацию, о которой идет речь, т.е. в определенном смысле является *денотатом* текста. При этом построение модели основывается на двух видах информации: 1) исходя из наблюдения за реальной ситуацией, 2) исходя из текста, описывающего ситуацию.

³ Т. А. ван Дейк, указ. соч., с. 60, 64.

⁴ Там же, с. 59.

Ясно, что структура когнитивной модели ситуации отражает лишь определённые стороны реальной ситуации. Основные отличия между реальными ситуациями и их когнитивными соответствиями следующие: модель не может отражать ситуацию во всей полноте; модель как субъективное, личностное образование есть результат избирательного извлечения информации из реальной ситуации; то, в каких понятиях описывается модель⁵, отражает способ означивания (интерпретации) ситуации.

При образовании модели конкретной ситуации имеет значение знакомство с аналогичными ситуациями в прошлом и то, как они интерпретировались.

База текста и *модель ситуации* дополняют друг друга. При этом *база текста* – это *семантическое* содержание дискурса, тогда как модель – его *референциальная* основа. Наличие модели ситуации может служить устойчивым отправным пунктом (ориентиром) при анализе различных текстов, описывающих с разных точек зрения исходную ситуацию⁶. Построение *модели* ситуации, помимо прочего, играет определяющую роль в случае, когда в исходном тексте нарушен порядок следования событий. Адекватно сконструированная модель в дальнейшем служит источником для соответствующего пересказа. Модель является интегративным межмодальным конструктом, поскольку есть результат обработки и текстовой, и нетекстовой информации. Подобная модель может служить связующим звеном между составляющими ее модальностями и изменяться с их помощью⁷. На создание модели оказывает влияние степень абстрактности текста (отсутствие образных представлений о конкретных лицах, действиях, предметах).

Выше было отмечено, что *ситуационные модели* личностны и уникальны (являются уникальными репрезентациями уникальных ситуаций). Кроме моделей этого типа, при анализе и непосредственно воспринимаемых ситуаций и воспринимаемого дискурса используются так называемые *общие модели* – своеобразный личностный инвариант знаний, характеризующий данный тип ситуаций. Важно подчеркнуть, что *общие модели* отличаются от структур организации стереотипного знания, описывающих повторяющиеся, типичные для той или иной культуры эпизоды и ситуации. Последние, получившие название “*фреймов*” или “*сценариев*”, содержат инфор-

⁵ Там же, с. 82.

⁶ Там же, с. 180.

⁷ Там же, с. 100-101.

мацию, являющуюся общей для членов данного социума, и характеризуют социально-культурную специфику тех или иных ситуаций.

В этом плане *социальные сценарии* могут составлять часть структуры *общих моделей*, являющихся результатом личного опыта.

Таким образом, ситуационная модель строится на основе информации нескольких типов: информации, полученной из непосредственного наблюдения или на основании восприятия конкретного дискурса; информации, извлекаемой из соответствующих фрагментов *общих (личностных) моделей*; информации, содержащейся в общих социально значимых (*societal*) *сценариях* и необходимой в данном конкретном случае.

При производстве и восприятии дискурса обе стороны коммуникативной ситуации строят наряду с семантическими ситуационными моделями также прагматические и социальные контекстные модели. Наличие *контекстной модели* необходимо, чтобы определить, к примеру, жанр дискурса. Она является ориентиром при создании определённой связной базы текста, помогает приписать тому или иному речевому акту соответствующую прагматическую интерпретацию, а также представить цели и интересы участников дискурса. Контекстная модель, таким образом, устанавливает степень связности между репрезентацией текста и построением соответствующей этому тексту *модели ситуации*. С другой стороны, учёт особенностей контекста презентируемой информации дает возможность адресату не только составить свое представление о том, о чем идет речь, но и сопоставить это представление с намерениями (целями), которые преследовал автор текста. Такова, в несколько сокращённой форме, теория обработки (понимания) дискурса, разработанная Т. А. ван Дейком. Исходя из целей данной статьи, некоторым образом уточним и расширим эту концепцию.

I. Представляется важным различать воспринимаемые и соответственно описываемые в дискурсе ситуации по степени их *социальной нейтральности*, т. е. по степени вовлеченности в их оценку социально-психологических личностных структур (ценностей, установок, убеждений и т. д.). Ясно, что степень расхождения оценок разных участников (свидетелей) одной и той же ситуации будет тем большей, чем менее определенной является общее для данного социума представление о ситуациях подобного рода. Можно предположить, что подобное расхождение означает следующее: либо не

существует общепринятого для данного социума представления о ситуациях подобного рода и их оценке; либо в рамках данного социума представители разных субкультур по-разному относятся к ситуациям подобного рода. Непредвзятость (независимость) господствующих социальных установок и способность включать определенный дискурс в различные, часто социально не санкционированные контексты, приводит к расхождениям в его оценке.

II. Ситуации можно оценивать также с точки зрения их дискурсной определенности: 1) ситуации-происшествия, ситуации незавершенные, “рванные”, которые осмысливаются, т. е. становятся дискурсом только в результате интерпретации; 2) ситуации стандартные, социализированные (институционализированные), характеризующиеся определенными внутренними проявлениями (например, “урок в школе”, “заседание суда”, “прием у врача”). Участники ситуаций этого типа, как правило, хорошо осведомлены о своих функциях. Обозначим эти ситуации через *S*. Особый интерес представляют коммуникативные ситуации, где предметом передачи информации или рассказа являются ситуации *S*. Обозначим ситуации второго типа через *S'*. Ситуация *S'* – это как бы взгляд на ситуацию *S* со стороны, помещение последней в более широкий, не связанный непосредственно с её изначальными целевыми функциями оценочный контекст. Ситуация *S'* также может быть охарактеризована с точки зрения ее участников, их целей и установок. Главная роль здесь отводится субъекту, порождающему дискурс, его намерениям и интенциям. При этом цель *адресанта* не только в том, чтобы описать ситуацию, но и в том, чтобы целенаправленно создать у *адресата* определенное отношение как к описываемой ситуации в целом, так и к отдельным её участникам. Подобной цели пытаются достичь с помощью особых стиливых и риторических приёмов. Таким образом текст может характеризоваться тем, “что” говорится или пишется (и это является семантическим основанием строящейся на его основе ситуационной модели), а также тем, “как” это говорится (пишется), на какого потребителя это рассчитано, какие цели преследует данный дискурс, в какой конкретно коммуникативной ситуации он презентруется (это входит в контекстную модель уже ситуации *S'*). При этом, если у *адресата* есть опыт знакомства с аналогичными описываемым ситуациями, т. е. он обладает более или менее устойчивыми (определенными) *общими моделями* ситуаций описываемого типа, то он в

состоянии откорректировать, сознательно оценить интенции и цели автора текста. В результате, конструируемая *адресатом модель ситуации* может не совпадать с той моделью, которую автор текста намеревался создать у него. Если же подобного опыта знакомства с ситуациями описываемого типа у *адресата* нет, то результат восприятия дискурса будет зависеть от тех *макропропозиций* и *макропроструктур*, которые ему удалось внушить.

В описываемой выше концепции Т. А. ван Дейка все рассуждения касались построения моделей восприятия естественных ситуаций, либо дискурсов, описывающих естественные ситуации.

Специфические особенности восприятия дискурса художественного произведения отражены в подходе У. Эко.

Художественные произведения можно характеризовать как тексты искусственные или вымышленно повествовательные. Соответственно, понятие “*дискурс художественного произведения*” несколько отличается от понятия “*дискурс*”, приведённого ранее. Последний характеризуется *теми уровнями*, которые “накладываются (дополняют, перекрывают) на нить *повествования* в строгом смысле слова. Таким образом, *текст* можно разделить на *историю (интригу)* и *дискурс*”⁸. В свою очередь *повествование* определяется как описание неких действий, включающих в себя следующие элементы: участников действия, процесс развития событий от какого-то начального состояния к какому-то конечному⁹.

Уровни понимания текста образуют определённую иерархию. На каждом из этих уровней может быть задан вопрос “О чём идет речь?”. Ответ может быть определен как *топик*¹⁰. Различают *топики дискурса* и *топики нарратива*. Первые определяют понимание микроструктурных элементов на уровне коротких фраз, вторые характеризуют уровень восприятия более высокого уровня. По причине частой неоднозначности текста *топик* (как ответ на подразумеваемый вопрос) дает направление выбору предпочтений тех свойств, которые должны приниматься во внимание при чтении данного текста, т. е. порождает определенные *семантические экспликации*. Можно сказать, что *топики* – это средства создания единых уровней смысла или изотопий¹¹.

⁸ Структурализм : “за” и “против”. Сборник статей , М., 1975, с. 454.

⁹ Эко У., Роль читателя. Исследования по семиотике текста, М., 2005, с. 59.

¹⁰ Там же, с. 15.

¹¹ Там же, с. 52-53.

Основными понятиями, характеризующими художественный текст, являются понятия “*фабула*” и “*сюжет*”. Под *фабулой* понимается базовая схема повествования, отражающая ход событий во времени. *Сюжет* характеризуется как история в том виде, в каком она повествуется. Представление о *фабуле* (или её части) зависит от конструирования соответствующего *топика-нарратива*. В зависимости от уровня абстракции, который читатель предпочитает, может быть образовано несколько разных типов топиков, что приведет к выявлению разных *фабул* или их частей¹².

По мнению У. Эко, формирование у читателя представлений о развитии *фабулы* все время корректируется. Причины изменений в формировании *фабулы* кроются в структуре самого сюжета, содержащего описание событий, имеющих место по ходу разворачивания дискурса, но могущих быть несущественными для развития *фабулы*. Чтобы делать предсказания относительно дальнейшего развития *фабулы*, кроме описанных выше операций, читатель прибегает также к опыту прочитанных им прежде повествовательных текстов. Этот опыт (*компетенция*) читателя аккумулируется в так называемых *интертекстуальных фреймах*, наряду с *фреймами общими* – той энциклопедической компетенции субъекта, которую он разделяет с носителями своей культуры (субкультуры). Если в *общих фреймах* отражаются в основном стереотипы ситуаций и правила действий в практической жизни, то *фреймы интертекстуальные* – это своеобразные *нарративные схемы*, темы или мотивы, повторяющиеся в определённом круге текстов (*топосы*¹³). Интересно, что одни и те же ситуации и явления могут по-разному отражаться в *общих* и *интертекстуальных фреймах*, причём, по мнению У. Эко, при чтении литературы, как правило, принимаются во внимание последние. (Это положение теории вызывает возражения, о чём будет сказано ниже). Поиски *интертекстуального фрейма*, проводимые читателем в процессе создания (поиска) варианта *фабулы*, ведутся за пределами данного текста. Это подразумевается как *структурой дискурса*, так и всей текстовой стратегией. Отдав предпочтение тому или иному топикю, читатель обращается к лежащему за пределами текста *интертекстуальному фрейму*, помогающему, в свою очередь, выдвинуть определенные гипотезы относительно дальнейшего развития *фабулы*¹⁴. Часто текст оттеняет

¹² Там же, с. 54.

¹³ Там же, с. 43.

¹⁴ Там же, с. 357.

определённый (оказывающийся в дальнейшем неверным) *топик*, используя представления как об идеологических предпочтениях читателя (в частности его общесоциальных и моральных установках и ожиданиях), так и о его энциклопедических знаниях (*общих и интертекстуальных фреймах*). Кроме этого, спецификой литературных текстов является также то, что в них на уровне изложения допускаются определённые лакуны (пробелы), в надежде на то, что читатель в своем воображении их заполнит, исходя из интертекстуальных фреймов. Восстановленная таким образом часть текста (адекватная или неадекватная замыслу произведения) приводит к соответствующим представлениям на уровне *нарративных структур*¹⁵.

Подходы к восприятию текста Т. А. ван Дейка и У. Эко во многом схожи. Между тем, между ними существуют и определённые различия. Так, оба автора под “фреймом” понимают “представление знаний о мире, которые дают нам возможность совершать такие базовые акты, как восприятие, понимание языковых сообщений [языковые действия]”¹⁶. Однако У. Эко относит к фреймам и такие выражения, как “внезапно проснуться из-за шума”¹⁷, что размывает границы понятия. Далее, у У. Эко нет аналогов понятия “*ситуационная модель*”. Между тем, хотя бы тот пример, который приводится на страницах 68-69 (речь идет о вторжении в дом полиции) гораздо легче воспринимается, если использовать именно это понятие.

Подход Т. А. ван Дейка имеет и другие преимущества. Так, учёт индивидуальных особенностей построенной модели ситуации в рамках адекватного понимания прочитанного имеет своим следствием то, что *интертекстуальные фреймы (литературные топосы)*, как они определены выше, будучи построены на одних и тех же текстах, у разных читателей различны. Дело в том, что у У. Эко понятие *интертекстуального фрейма* строится на определённом интегрировании (обобщении) тех литературных описаний, с которыми читатель знаком. Но последние предельно конкретны и поскольку составляют материю художественного повествования, уже с самого начала даны не в виде *общих структур данных (фреймов, сценариев)*, а достаточно детализированы. Кроме того, каждый из этих *интертекстуальных фреймов* (в каждом конкретном случае) субъективизируется и в памяти читателя

¹⁵ Там же, с. 366.

¹⁶ Там же, с. 42.

¹⁷ Там же, с. 68.

остается именно в этом индивидуализированном виде. Но описанный таким образом *интертекстуальный фрейм* может быть заменен понятием "*интертекстуальная ситуационная модель*". Возникает вопрос, какую роль при построении конкретной ситуационной модели играют, помимо прочитанных текстов, личностный опыт читателя, исторические сведения, которыми он располагает. И здесь мы сталкиваемся с проблемой описываемой реальности. Рассмотрим крайний случай – произведения жанра фантастики. В произведениях этого типа описываемая реальность каждый раз специфична, не имеет аналога в окружающем нас мире и, как правило, трудно представима. Вместе с тем, она достаточно антропоморфизирована. Именно по этой причине не возникает проблем, аналогичных тем, с которыми сталкиваются этнографы при описании общностей с типом культуры, не соответствующим их собственному. Интересно, что в произведениях фантастики несмотря на множество описаний и, казалось бы, развитость фабульной части, суть или смысл произведения заключен в его сюжетной (дискурсной) составляющей, где, как правило, делается попытка моделирования того, как функционируют различные ценностные структуры, характерные также и для нашего мира, часто нами недостаточно отрефлектированные, но приобретающие особое значение в мирах, не похожих на наш, однако имеющих схожие ценности. Экранизация (визуализация) подобных произведений не меняет уровня их понимания.

Рассматривая мир исторически отнесенный, резонно было бы ввести понятие "*критический читатель*". Дело в том, что в нашем распоряжении имеются два типа исторических произведений: 1) произведения более или менее современных писателей либо писателей, мировоззрение которых мы в основном разделяем (например, эпохи Просвещения), написанные об исторически удалённом от нас времени (например, о Римской Империи); 2) произведения писателей – современников исторических событий. Произведения этих двух типов резко различаются. Причём дело здесь не в вопросах, касающихся фактографии, имеющих историческое значение, относительно которых существует устоявшееся мнение. Противоречия возникают при описании обыденной жизни, мировоззренческих и поведенческих установок. Тезис У. Эко, согласно которому читатель строит определенные догадки относительно развития фабулы, предполагает определённую предсказуемость в действиях героев, т. е. схожесть, либо совпадение внутренних миров читателя

и героя. Здесь мы по сути дела сводим произведение к чему-то уже знакомому и понятному. Однако более интересно восприятие произведений второго типа, построенных не на предположении и отбрасывании вариантов продолжения произведения, а на работе по уяснению смысла происходящего на основании дискурса (работа, аналогичная работе этнографа). Сама фабула становится более понятной, если понятны побудительные мотивы героев, пусть нами в ценностном аспекте и не разделяемые. Ясно, что трудно найти, во-первых, писателя, который может изложить выдуманную историю, опираясь на действительное (не предполагаемое) знание структур сознания героев, живших в достаточно удалённое от нас время; с другой стороны – читателя, имеющего соответствующий уровень, чтобы подобную историю *критически* воспринять. Ведь именно читатель решает, правдоподобна или неправдоподобна прочитанная история, и высказанное У. Эко, по поводу отзывов на его роман “Имя розы”, утверждение о том, что “у каждого есть собственное понятие – обычно извращённое – о средних веках”¹⁸, есть косвенное признание того, что писатель в ряде вопросов рассчитывает именно на некомпетентность читателя. Ясно, что каждая подобная историческая отнесённость уникальна. У читателя может не быть ни *интертекстуальных*, ни *общих* моделей, подобных описываемой ситуации. В случае сложных текстов, описывающих простые ситуации, читатели сосредотачиваются на модели, и наоборот, в случае простых текстов, описывающих сложные и непонятные ситуации, предпочтение отдаётся текстовой базе¹⁹. Можно предположить, что в произведениях рассматриваемого типа тексты и описываемые ситуации могут считаться сложными именно в силу общей читательской некомпетентности, но в этом случае, если исходить из модельной концепции восприятия дискурса, происходит их соотнесение с субъективно похожими, т. е. в определённом смысле вульгаризация. Это служит лишним подтверждением того, что адекватное восприятие дискурса возможно лишь при построении как репрезентации текста, так и его модели.

Акцентируя приоритет *фабульной* части произведения по сравнению с дискурсной, У. Эко пишет: “... роман должен развлекать... в первую очередь сюжетом”²⁰, подразумевая при этом развитие действия. Условно можно выделить два крайних типа произведений

¹⁸ Эко У., *Имя розы*, М., 1989, с. 466.

¹⁹ Т. А. ван Дейк, *Язык, познание, коммуникация*, с. 188.

²⁰ Эко У., *Имя розы*, с. 456.

– *фабульные* и *дискурсные*. Примером первого, *фабульного* типа, может служить анализируемый У. Эко рассказ А. Алле “Вполне парижская драма”. Смысл рассказа в том, чтобы раскрыть, разгадать фабулу как определённый ребус, ответить на вопрос “*что произошло?*”. В произведениях этого типа не ставится либо признаётся несущественной задача понять причину того или иного действия, т. е. ответить на вопрос “*почему это произошло?*”. Причём, “правильность” понимания как рассказа А. Алле, так и рассматриваемой далее трагедии Софокла “Эдип-царь” сводится к однозначному пониманию фабулы. Вся дискурсная (сюжетная) часть произведения служит лишь для выведения фабулы и играет сугубо подчиненную роль. Крайним случаем произведений такого типа являются, в частности, произведения детективного жанра. Пересказ произведений, имеющих подобную структуру, может быть сведен к пересказу фабулы, без существенной потери смысла произведения в целом.

Другой тип произведений – тот, где *фабула* лежит на поверхности и является как бы поводом для анализа поведения героев, выявления мотивов совершаемых действий. Здесь понимание *фабулы* не тождественно пониманию произведения в целом вследствие того, что некоторые сведения, относящиеся к *уровню дискурса*, не связываются непосредственно с *уровнем фабулы*. Между тем учёт этих сведений придает фабуле совершенно иной смысл. К произведениям указанного типа можно отнести, к примеру, повесть Дж. Д. Сэлинджера “Выше стропила, плотники”. Именно среди произведений с особой акцентацией дискурса встречаются так называемые “открытые” произведения, т. е. произведения с неоднозначно или неявно выраженными мотивами и побуждениями при наличии достаточно определённой *фабулы*. При восприятии произведений с самостоятельной, значимой ролью дискурса происходит не выдвижение и отбрасывание вариантов развития фабулы, а уточнение смысла происходящего, т. е. поиск ответа на вопрос не “*что произошло?*”, но “*почему это произошло?*” И хотя ответ на этот вопрос в дискурсе содержится, обратить или не обратить на него внимание, связать или не связать его с основной линией *повествования*, – дело не столько *интертекстуальной*, сколько общей мировоззренческой компетенции читателя.

Можно предположить, что *развитию событий* в произведении на уровне индивидуального сознания соответствует последовательное образование ряда *ситуативных моделей*. Ясно, что не все описываемые события жёстко привязаны к главной линии – *фабуле*. Тем не

менее их учёт необходим для более полного понимания произведения. Как правило, жанр произведения, выразительные особенности текста сами диктуют, какой аспект – операциональный (деятельностный) или ценностно-эмоциональный, является определяющим для понимания дискурса. Так, авторы произведений детективного жанра, правильно полагая, что не каждый читатель способен на основе описания самостоятельно построить адекватную ситуационную модель происходящего, приводят графическую схему, помогающую ответить на вопросы “что?” и “как?” происходит. Это не означает, что произведения этого жанра не могут порождать моделей, отражающих эмоционально-чувственные состояния. Речь идет о роли тех и других в понимании дискурса, соотношении “моделей объективных ситуаций” и “моделей субъективных состояний”. В выраженных фабульных произведениях преобладает роль первых, в произведениях дискурсного типа – вторых.

ՏԵՂԵԿԱՏՎԱԿԱՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԲԱՆԱԾԱՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՏԵՍԱԿԵՏՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

ՍԱՄԱՐՉՅԱՆ Ա. Ս.

Ամփոփում

Կոգնիտիվ մոտեցման շրջանակում Տ. Ա. վան Դեյքն առաջարկում է բանաշարի վերլուծության մեթոդը՝ բանավոր կամ գրավոր: Ըստ վան Դեյքի, բանաշարի ընկալման և ըմբռնման հիմնական նպատակն է տեքստի իմաստը ներկայացնելը, ինչպես նաև դրվագային հիշողության մեջ ցույց տալ, թե ինչի մասին է մոդելը, որտեղ կարևոր հիմնախնդիրներից է ֆաբուլայի և սյուժեի հարաբերակցությունը: Չնայած տեղեկատվական և գրական-գեղարվեստական բանաշարերի միջև առկա են տարբերություններ, այդ երկու հայեցակարգերի հիմնական հասկացությունները միմյանց հետ կարող են հարաբերվել, որի հետևանքով էլ Ու. Էկոյի հայեցակարգը մասնակի լրացնում է վան Դեյքի հայեցակարգը: Միաժամանակ, գեղարվեստական բանաշարի որոշ դրույթների վերլուծությունը առարկելի է, ինչը մասնավորապես վերաբերում է ընթերցողի՝ ֆաբուլայի մասին պատկերացում կազմելուն, ինչպես նաև գեղարվեստական ստեղծագործության ֆաբուլային մասի առաջնայնությանը: