

УДК 81'42

СЕМАНТИКО-СИНТАКТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ДИСКУРСА

Н.С. Разницына

Тверской государственной университет, Тверь

В статье рассматриваются синтаксические и семантические процессы, обеспечивающие реализацию повествовательного дискурса в художественной литературе. Показана логика взаимодействия синтактики и семантики как двух уровней семиозиса в формировании художественного нарратива.

Ключевые слова: *дискурс, семантика, синтактика, повествование, нарратология.*

Литературно-художественный дискурс – интересный и малоизученный объект, который пока не нашел всестороннего и полного освещения в отечественной лингвистической литературе. Исследуются лишь отдельные аспекты этого многостороннего явления (например, авторский дискурс Ф.М. Достоевского, литературно-критический дискурс в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского [3; 4]. Вместе с тем, поскольку художественная литература занимает значительное место в национальной культуре, а также играет принципиальную роль в учебно-педагогической практике и, прежде всего, в школе, изучение её с новых позиций, позиций дискурс-анализа представляется крайне актуальным.

Важным также является применение к изучению данного типа дискурса семиотического подхода. Поскольку именно структурно-семиотический подход в последние десятилетия был наиболее продуктивным в изучении литературного текста [9], то, используя традиции этого подхода, но, выводя его на новый уровень, семиотика литературно-художественного дискурса способна вписаться в добротную научную традицию, одновременно её развивая.

В отечественной и зарубежной науке существует большое количество определений дискурса – как его общих характеристик, так и конкретных разновидностей (см., например, работы В.И. Карасика, В.В. Красных, М.Л. Макарова, В.Е. Чернявской [7; 8; 10; 20] и других исследователей). В том, что касается литературно-художественного дискурса, то определяющей для нашего исследования является формулировка литературно-художественного дискурса, данная В.И. Карасиком, который полагает, что данный тип дискурса является личностно ориентированным бытийным дискурсом [7: 240–243], т.е., дискурсом, который является формой художественного осмысления индивидуальным сознанием фундаментальных характеристик бытия («искусство как форма миромоделирования» ([9: 46; 22: 68]), опредмеченных в литературном тексте.

Уточняя эту характеристику применительно к целям нашего исследования, мы сделаем одно существенное дополнение. Поскольку литература – форма общественного сознания, а искусство, как писал Л.Н. Толстой, есть «одно из средств общения людей между собой» [17: 37], то, говоря о литературно-художественном дискурсе, мы должны говорить о его диалогическом характере, а потому «личностная» ориентация литературно-художественного дискурса предполагает его интерперсональный характер. Межличностный формат литературно-художественного дискурса, в свою очередь, предполагает,

что в процессе дискурсивного взаимодействия его агентов (читателя, писателя, критика, литературоведа и так далее) сталкиваются и приходят во взаимодействие актуальные для каждого из них модели бытия. Иными словами, литературно-художественный дискурс диалогичен – как на уровне личностного, так и бытийного аспектов. Бытийный компонент литературно-художественного дискурса реализуется через формирование того, что в литературоведении, в частности, именуется «художественный мир» – актуальная для агента дискурса фикциональная картина мира, картина «возможного мира»: как пишет Ю.С. Степанов, «...литературный дискурс семиотически может быть определён как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны). Это дискурс, интенционалы которого не обязательно имеют экстенционалы в актуальном мире, и который, следовательно, описывает один из возможных миров» [16: 23].

«Художественный мир» это, по сути, персонализированная языковая картина мира. А поскольку, как полагает В.А. Маслова, «языковая картина мира в целом и главном совпадает с логическим отражением мира в сознании людей» [11: 67], то можно говорить о «художественном мире» как о когнитивном феномене или, если использовать терминологию лингвоконцептологии, о системе концептов [2]. Реализуется же эта система концептов в литературном тексте. Эта картина мира может реализовываться по-разному, причём, не только в зависимости от лингвокультурного контекста, но и в силу принадлежности текста различным жанрам и – шире – родам литературы. В эпике, лирике и драме литературно-художественный дискурс обретает свои специфические черты, предопределенные родо-видовым делением литературных текстов.

Повествовательный дискурс занимает, вероятно, центральное место среди типов литературно-художественного дискурса, поскольку чаще всего реализуется в эпосе – романе, повести, рассказе, наиболее популярных и, вероятно, самых частотных жанров художественной словесности. Поэтому изучение литературно-художественного дискурса уместнее всего вести именно на материале повествования. Дисциплина, занимающаяся изучением повествовательных приемов и уровней, нарратология [19; 21], определила направление исследований повествовательного дискурса, но – в самом общем плане, не исследуя лингвистические и семиотические механизмы формирования литературно-художественного дискурса.

Так, Жерар Женетт дифференцирует в повествовании нарратив и наррацию, за последней оставляя роль формирования дискурсивности: «в качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей, которая в нем излагается; в качестве дискурса оно существует благодаря связи с наррацией, которая его порождает» [6: 66]. По сути, дискурс в трактовке Женетта есть сама практика текстопостроения (наррация), логика которой предопределена не только характеристиками события, о котором рассказывается (история), но и внутренней, имманентной логикой развертывания знаковой цепи. Поэтому, говоря о повествовательном дискурсе как взаимодействии события рассказывания с событием, о котором рассказывается [1: 403], мы можем утверждать, что в первом реализуются прежде всего синтаксические механизмы текстопостроения. Во втором событии доминирующими станут не синтаксиче-

ские, а семантические механизмы. Понятно, что синтактика и семантика как уровни семиозиса не могут быть отделены один от другого: семантика (тип истории, тип события) предопределяет логику развёртывания знаковой цепи, в то время как реализация синтаксических механизмов формирует семантику. Но в целях анализа данная дифференциация полезна.

Одним из основных механизмов синтактики семиотика определяет механизм валентности [12: 305–310]: в развертывающейся знаковой цепи знаки связаны этим механизмом как атомы в молекулярной решетке. Причем, если знаковой цепью считать не только конкретное предложение-высказывание, но и группу предложений, а также группу текстов, то механизм валентности сохраняет свою функцию: можно говорить о синтактике творчества отдельного писателя, о синтактике литературного процесса в целом и т.д. Роль и характер валентности в организации повествовательного дискурса могут быть разными. Различные исторические варианты повествовательного дискурса в плане «события рассказывания» обусловлены их принадлежностью либо «эстетике тождества», либо «эстетике противопоставления» [9: 226–227] – двум исторически сменяющим друг друга традициям текстопостроения. В рамках первой традиции (доминировавшей до конца XVII – начала XIX века) преобладает позитивная валентность – новый текст формируется как реализация традиционных повествовательных моделей. Финалом данной традиции и её наиболее полным воплощением принято считать роман Гёте «Годы учения и странствий Вильгельма Мейстера». С конца XVII – начала XIX века доминирует «отрицательная валентность»: начиная с романистики Л. Стерна («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена») и Ф. Шлегеля («Люцинда») каждый новый роман противопоставляет себя предшествующей традиции, нарушая принцип положительной валентности (это само по себе является реализацией данного принципа, хотя и в негативном плане, в качестве «минус-приема»).

Примером реализации механизма положительной валентности в повествовательном дискурсе «эстетики тождества» можно считать нарративные схемы романа воспитания XIX века, которые не только в целом повторяют одну и ту же модель, но и, в конечном итоге, восходят к добротным фольклорным повествовательным моделям, к тем или иным комбинациям повествовательных «функций», о которых писал В.Я. Пропп [14]. Так, сюжетная коллизия в романе Г. Филдинга «История приключений Тома Джонса – найденыша», а именно, борьба Тома и Блайфила за внимание Софьи Вестерн реализует традиционную сказочную синтаксическую модель сражения протагониста с антагонистом за внимание красавицы (принцессы, королевы и т.д.); «умыкание» Оливии Примроз сквайром Торнхиллом в романе О. Голдсмита «Векфильдский священник» есть, по сути, реализация традиционного фольклорного мотива (функции) похищения красавицы (принцессы, королевы и т.д.) либо хтоническим чудовищем (драконом, змеем), либо враждебным антагонисту героем. Позитивная валентность синтаксической модели традиционного повествования обеспечивает верность ожиданий, которые по поводу дальнейшего развёртывания знаковой цепи питает читатель.

Отрицательная валентность синтаксических моделей повествовательного дискурса, формирующегося в рамках «эстетики противопоставления», реализуется в настоящем «глумлении» над нарративными схемами романа в

«Тристрате Шенди», где, доводя до «крайности» данные схемы, автор начинает их пародировать: роман начинается даже не с рождения, а с зачатия героя, а к концу повествования, когда герою (как, например, Тому Джонсу у Филдинга) пора бы, став вполне «воспитанным», приплыть в тихую гавань семейного благополучия, ему едва исполняется девять лет. Сходное противопоставление нарративным нормам классического повествования, пусть и в иных формах, наблюдается в романе Ф. Шлегеля, где обязательная для повествовательной традиции фабульная сюжетность заменяется сюжетностью ассоциативной, близкой принципам лирического сюжетосложения [18: 104]. С тех пор в рамках утвердившейся эстетики противопоставления каждое новое «знаковое» для литературного периода повествовательное произведение рождается в полемике с предшествующей нарративной традицией, и инструментом организации этой полемики становится отрицательная валентность знаковой цепи, составленной из текстов, принадлежащих к национальной литературе в достаточно большой хронологической ретроспективе.

«Событие рассказывания», подчиняясь синтаксическим закономерностям развертывания знаковой цепи, сложным образом соотносится и с «событием, о котором рассказывается». Последнее опредмечивается в тексте в основном с помощью семантических механизмов, главным из которых является механизм референции. О референции в повествовательном дискурсе как таковом специальных работ не существует, однако, в целом, к её описанию можно применить те работы о референции в литературно-художественном тексте, которые существуют. Референция в литературно-художественном тексте не просто соотносит художественный мир как ментальное образование, как систему концептов с реальной действительностью. Как пишет В.А. Миловидов, в художественном тексте господствует «миромоделирующий» тип референции: «языковой знак (языковое выражение) своим экспонентом соотносится не только с объектом квазиреального мира, репрезентируя его, но и со всем художественным миром произведения в целом, выходя семантически далеко за пределы той содержательности, которая предопределена конвенциями литературного языка. Поэтому каждый элемент художественного мира обладает, мы бы сказали, двойной референциальностью, соотносясь одновременно и со своим непосредственным фиктивным референтом (что характерно для нехудожественного высказывания), и с целостной картиной мира как авторской фикциональной “декларацией”, наделенной миромоделирующей функцией» [13]. Данное определение вполне соотносится с тем определением литературно-художественного дискурса как дискурса, направленного на конструирование «возможного мира», которое дал Ю.С. Степанов, хотя и акцентирует не столько «бытийный», сколько «личностный» компонент дискурса.

Характеристика, определяющая структуру художественного мира, это, прежде всего, организация пространства и времени, которая несет ответственность за реализацию самой художественной идеи произведения [5: 213]. Несмотря на то, что первое реализуется прежде всего в системе видо-временных форм глагола, а второе в системе семантических полей, они тесно взаимосвязаны: время является формой организации пространства, а пространство – полем реализации временной составляющей единой системы пространственно-временных отношений, которую, за М.М. Бахтиным, называют «хронотопом».

Формы организации пространственно-временной компоненты повествовательного дискурса многообразны, а их по возможности полная таксономия позволит построить исчерпывающую семиотическую модель повествовательного дискурса. На этом этапе, в плане постановки проблемы, достаточно указать на то, что именно хронотоп есть тот узловый компонент семантики литературного произведения, а также семиотики повествовательного дискурса, где его синтаксические и семантические механизмы взаимодействуют наиболее явно: хронотоп, по мысли современного исследователя, есть «сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства...» [15: 15]. Иными словами хронотоп порождает сюжет, который входит в компетенцию наррации, т.е. синтаксического измерения повествовательного дискурса.

Хронотоп как комбинация пространственно-временных координат художественного мира выявляется традиционными филологическими средствами, анализом и интерпретацией. Хронотоп как сюжетогенный компонент авторской «фикциональной "декларации"» может быть выявлен на путях анализа и интерпретации прежде всего сюжета, организации повествовательных уровней, позиции нарратора, точек фокализации, количества и логики взаимоотношения субдискурсов, формирующих повествовательный дискурс [19: 28]. То, как семантика художественного мира опосредуется синтактикой и, в свою очередь, опосредует последнюю, может быть показано на значительном количестве примеров. Так, динамичное, в основе свой революционно-взрывное время (мировоззренческая компонента художественного мира, реализованная в хронотопе), в которое живет и творит А.С. Пушкин, определяет динамичный нарратив его повестей (особенно – «Метели» и «Поединка»), характеризующийся вершинной композицией, быстрой сменой пространственных и временных планов. Даже знаменитая фраза А.С. Пушкина, «обслуживающая» данный тип хронотопа, характеризуется этой динамикой. Иное – долгие «периоды» прозы позднего Л.Н. Толстого, где сама медлительная раздумчивость нарратива коррелирует с медлительной и раздумчивой эпохой, в которую живет писатель и которая диктует ему данные принципы повествования.

Ограничиваясь в настоящей статье синтактикой и семантикой как двумя из трёх уровней художественного семиозиса, мы не ставим вопрос о его прагматическом уровне – о формировании и реализации авторской интенции в рамках креативной фазы литературно-художественного дискурса, о «прагматике» нарратора, которая, будучи связанной с авторской интенцией, является формой её инобытия, об актантных структурах – несмотря на то, что внеактантное повествование в принципе существовать не может, поскольку литературное произведение – это, по определению, материальная сторона «человековедения», которым считают литературу. Данные, а также иные вопросы могут стать материалом дальнейших исследований.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: «Худож. лит.», 1975. 504 с.
2. Виноградова М.С. Реконструкция языковой картины мира позднего Чехова (на материале художественной прозы 1898–1903 годов): автореф. дис. ... канд. филол. Наук: 10.02.01 / М.С. Виноградова; Твер. гос. ун-т. Тверь, 2008. 18 с.

3. Габдуллина В.И. Авторский дискурс Ф.М. Достоевского: проблемы изучения: учеб. пособие. Барнаул: АлтГПА, 2010. 137 с.
4. Габдуллина В.И. Литературно-критический дискурс в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. Барнаул: АлтГПА, 2013. 171 с.
5. Гей Н.К. Время и пространство в структуре художественного произведения // Контекст. 1974. М., 1975. С. 213–228.
6. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.2. 472 с.
7. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
8. Красных В.В. Свой среди чужих: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.
9. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11–264.
10. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
11. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 208 с.
12. Миловидов В.А. Феномен «остранения» и синтактика художественного текста (вопросы предпереводческого анализа) // Вестник ТвГУ. Серия: «Филология». 2015. № 2. С. 305–310.
13. Миловидов В.А. Художественное высказывание: проблема референции [Электронный ресурс]. URL: <http://rgf.tversu.ru/node/560> (дата обращения: 29.03.2016).
14. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
15. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск: ИДМИ, 2001. 235 с.
16. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 5–36.
17. Толстой Л.Н. Литература, искусство. М.: Современник, 1978. 272 с.
18. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс. 1996. 333 с.
19. Тюпа В.И. Нарратология, как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
20. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. учеб. пособие. М.: Флинта. Наука, 2013. 204 с.
21. Шмид В. Нарратология. М.: Издательство: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
22. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

THE SEMANTIC AND SYNTACTIC CHARACTERISTICS OF THE FICTIONAL NARRATION

N.S. Raznitsyna

Tver State University, Tver

The article deals with the interrelation of syntactic and semantic processes in the formation of literary narration.

Keywords: *discourse, semantics, syntactics, narration, narratology.*

Об авторе:

РАЗНИЦЫНА Наталия Сергеевна – аспирантка кафедры теории языка и перевода Тверского государственного университета, e-mail: natalya.rznitsyna@yandex.ru

