

ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕГО И ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ

И. И. Бартенева

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Данная статья представляет собой подробный анализ единого референциального пространства некоторых текстов французских авторов, подразумевающий изучение их структуры и семантики с целью установления показателей связности текста, его верного перевода и правильной интерпретации читателем. Рассматривается интерпретация художественного текста с точки зрения эволюции персонажа по задумке автора. Именно общая кореферентная цепочка как текстообразующее средство обеспечивает семантическую и синтаксическую целостность художественной истории. Выявлено, что внимательный читатель, аккуратно проанализировавший кореферентные цепочки номинаций дискурсивного объекта, разгадает задумку автора текста, и следовательно, коммуникация будет успешной.

Релевантные текстовые категории, основные единицы, составляющие текст, межфразовые отношения и связи – это то, чему исследователи всегда посвящали множество работ. Текст рассматривается исследователями как структурно-семантическое образование, характеризуется коммуникативной целостностью, грамматическими и семантическими связями.

Остановимся на структурно-семантической организации именно художественного текста. Начнем с определения понятия этого типа текста. *Художественный текст* – это повествование, описывающее жизнь людей, происходящие с ними изменения, различные события, которые могут быть вымышленными или же иметь место в реальной действительности. В художественном тексте, в отличие от сказочного, мифологического и фантастического, волшебные силы не вмешиваются в процессы изменения персонажей: они зависят от самого персонажа, обстоятельств или его окружения [1, с. 58].

В центре внимания автора и читателя, прежде всего, находится человек, т.е. его жизнь, поступки, характер, поэтому дискурсивный объект в художественном тексте постоянно требует индивидуализации. На смену глаголам-трансформаторам, которые, в основном, передают мгновенные превращения, часто приходит развертывание «целого ряда номинаций, раскрывающих разнообразные признаки одного и того же референта» [2, с. 76].

Ведь чтобы воспринять смысл целого, важны повторяющиеся, единонаправленные микросмыслы [3, л. 41], заключенные в кореферентных языковых единицах, составляющих тематическую целостность цепочки – художественной истории персонажа.

Закономерность развертывания языковых единиц определяется автором и направлена на усвоение читателем не только поверхностных – линейных –

значений, но и внутренней глубинной связи подтекстовых смыслов [3, л. 40]. Языковой знак приобретает новые смысловые оттенки лишь в перспективе целого: в таком комплексе каждая единица, находясь в тесной, контактной или дистантной связи с другой, не только обусловлена этой единицей, но и сама дополняет ее. Вполне логично предположить, что повторные и вторичные номинации одного и того же дискурсивного объекта – персонажа – используются автором с целью показать динамику и направленность его развития [1, с. 60].

Для первичного обозначения референта говорящий употребляет прямые номинации, входящие в словарный состав языка с конкретным лексическим значением, закрепляющим представление (образ) о данном объекте/референте. К семантическим повторам относится и новое наименование уже ранее обозначенного в данном контексте денотата: лица, предмета, действия, качества:

/1/ *Luc aperçut un rocher qui émergeait des dunes. Il se précipita vers cet abri.* [4, р. 90].

На явную соотнесенность первичного обозначения антецедента *un rocher* и его вторичной номинации *cet abri* указывает анафорический демонстратив.

Общность семантических повторов в анафорической структуре проявляется в парадигматическом (семантическая структура наименований), синтагматическом (взаимное расположение наименований) и функциональном или коммуникативном планах (цель, с которой выбирается семантическая структура или расположение номинаций в высказывании/тексте).

Парадигматический аспект семантических повторов раскрывается:

– в их идентичности как повторяемых номинаций, если во втором случае референт получает то же наименование, что и в первом;

– в их вариативности как повторных или вторичных номинаций, если новое наименование в смысловом отношении отличается от предыдущего [5, с. 524].

Возможность варьирования номинаций объясняется опосредованной связью между наименованием/знаком и референтом, которая заключается в том, что один и тот же объект может восприниматься по-разному и иметь различные обозначения. Иными словами, анафорическое имя способно называть один из воспринимаемых говорящим признаков референта, когда последний уже обозначен. Так, одно и то же лицо может быть названо его собственным именем, или за основу номинации берутся его внешние, возрастные признаки, национальность, пол, профессия, общественное положение и т.п.

Вариативность и выбор наименований зависят от говорящего субъекта: ему отводится особая роль при выделении признака референта. При этом объект подводится под разное восприятие, многоаспектность которого и находит свое выражение в таких семантических отношениях, как тождество, включение или пересечение [5, с. 525].

В тексте:

/2/ *J'adore mon cousin. Cet original m'étonne tout le temps.* (A. Ernaux)

контактность *mon cousin – cet original* и анафорический демонстратив свидетельствуют о наличии тождественности отношений этих компонентов. Вместе с тем, в отличие от прямой кореферентности *un homme – l'homme, ses gants – ils*, например, или в отличие от смещенной *la police – ils*, которая базируется на отношении целое – его содержание/его часть (т.е. полиции, естественно, не существует без полицейских и т.д.), в отсылке *mon cousin – cet original* появляется значение субъективной оценки говорящего. Номинация *cet original* (этот оригинал) не является сущностным признаком человека: в данном случае доминирует оценочное отношение к двоюродному брату (*cousin*) со стороны говорящего (*mon, je*).

Такие наименования обозначаются термином *квалификативные*, т.к. они отражают «субъективное отношение именуемого к объекту» [5, с. 525]. Следовательно, вариативность и образность номинации обуславливаются как характером референта/объекта, так и характером отношения субъекта именования. Однако употребление анафорического демонстратива *cet* и контактность компонентов *mon cousin – cet original* снижают образность семантического повтора.

Несмотря на то, что в художественной истории волшебство исключается, для обозначения изменений персонажа довольно часто используются те же глаголы-трансформаторы, что и в специализированном или сказочном тексте.

В высказывании:

/3/ *Le miracle fût que ce n'était plus un Narcisse qui se contemplait tout le temps, mais Christian se transforma en un gentilhomme sérieux et très attentif à propos des autres.* (A. Cousteaux)

говорится о «превращении» Кристиана-Нарцисса в джентльмена (серьезного и внимательного к другим) как о чуде (волшебстве). Коррелирующие номинации *Christian (Narcisse)* и *en gentilhomme* вполне адекватно передают сущность изменения персонажа. В греческой мифологии *Narcisse* – “*un jeune homme d'une grande beauté épris de ses propres traits; il périt de langueur en contemplant son visage dans l'eau d'une fontaine et fut changé en la fleur qui porte son nom*” [6, с. 1255]. Отсюда и перенос имени *Narcisse* не только на цветок, но и на человека: *le narcissé* – “*homme exclusivement ou complaisamment attaché à sa propre personne*” [Там же].

Речь идет о К р и с т и а н е, молодом человеке, который, как Н а р ц и с с, сосредоточен только на себе (*exclusivement attaché à sa propre personne*), а отсюда и его вторичная номинация. И этот самовлюбленный Нарцисс «превращается» в джентльмена: *en un gentilhomme* (“*nom donné autrefois aux nobles*” [7, с. 352]).

Естественно, Кристиан не стал «благородным по рождению» (“*homme de naissance noble*” [8, с. 686]), т.е. не получил нового социального статуса. Но он

изменился психологически: из эгоиста превратился в человека высоких моральных качеств. Такое изменение не связано с волшебством: *le miracle* берется не в значении 'l'effet de la volonté divine' [8, с. 1047], а в значении 'fait, chose extraordinaire qui cause la surprise et l'admiration' [Там же, с. 1047]. Иными словами, новый облик – джентльменское поведение К р и с т и а н а – вызвал удивление и восхищение окружающих, которые знали его как самовлюбленного эгоиста.

Важным моментом становится имплицитное сравнение: сначала К р и с т и а н у приписываются признаки, свойственные Н а р ц и с с у, а затем – признаки благородного человека, что и меняет облик персонажа: К р и с т и а н (эгоист) как Н а р ц и с с на К р и с т и а н (благородный) как джентльмен. Такое «превращение» К р и с т и а н а из Н а р ц и с с а в джентльмена – результат творческой деятельности автора текста.

В высказывании – описанное «превращение» С а б и н ы в в о с т о ч н о ю п р и н ц е с с у:

14/ *Sabine* monta se changer et redescendit métamorphosée en **princesse orientale**, dans une robe d'intérieur en soie orange à passementerie émeraude. (H. Troyat)

также есть результат имплицитного сравнения как внешнего изменения персонажа: в домашнем оранжевом шелковом платье, отделанном изумрудной тесьмой, С а б и н а стала похожей на в о с т о ч н о ю п р и н ц е с с у. В восприятии нового облика С а б и н ы важны ассоциации, которые возникли при виде спускающейся в широком длинном платье С а б и н ы. Именно по ассоциации с в о с т о ч н о й п р и н ц е с с о й появилась образная номинация (*en*) *princesse orientale*.

Значимость ассоциации становится особенно эффективной, если один и тот же персонаж воспринимается говорящим (*je*) контрастно. Так, в тексте:

15/ *En écoutant Renée parler d'Odile, j'avais imaginé une femme très belle mais très dangereuse. En écoutant Philippe, je vis une frêle petite fille qui avait fait de son mieux.* (A. Maurois)

художественная история Одиллии построена на контрастности возрастных и качественных признаков: *Odile – une femme très belle – très dangereuse – une frêle petite fille.*

Естественно, О д и л и я не может одновременно находиться во взрослом и детском состояниях или сразу перейти из взрослого в детское. Двусмысленность снимается, поскольку речь идет о субъективном восприятии разных обликов Одиллии: говорящий (*je*), слушая Рене, представляет ее прекрасной, но опасной женщиной; слушая Филиппа, у него возникают противоположные ассоциации, и он видит маленькую хрупкую девочку. В этом и состоит экспрессивность текста: «Невидимые нити могут протягиваться между словами, там, где при грубом учете их значений не может быть никакой связи» (П. А. Флоренский, цит. по [3, л. 49]).

В следующем тексте речь идет о персонаже, имеющем своим прототипом реально существующего человека:

/6/ *Brigitte fait si bien la différence entre la Brigitte du dehors et celle du dedans, qu'elle en vint à parler d'elle – enfin de l'autre, celle du public – à la troisième personne: "... je suis très, très contente d'être... Brigitte Bardot! Elle m'amuse beaucoup"*.

...La Brigitte "laide" c'est l'écolière et la petite ménagère! Mais dès cet âge elle sait se métamorphoser. La Brigitte ballerine n'a pas de lunettes... Au cours de danse Brigitte n'est pas perdue parmi les autres enfants. (C. Rihait).

Автор представляет читателю разные облики персонажа, что в тексте, например, находит свое отражение в наличии артикля перед именем собственным: *la Brigitte "laide", la Brigitte ballerine, la Brigitte "laide", la Brigitte du dehors, la Brigitte du dedans* и т.д. Референциальная цепочка

Brigitte – la Brigitte du dehors – celle du dedans – elle – elle – l'autre – celle du public – elle – elle; Brigitte "laide" – l'écolière – la petite ménagère – elle – la Brigitte balerine – Brigitte вполне эксплицитно доносит до читателя различные облики персонажа-актрисы.

Переплетения коррелятивных и анафорических отношений прямо и косвенно кореферентных номинаций в цепочке объединены референциальным образом, отражающим личность Б. Бардо как женщины-актрисы *femme/actrice*. «Художественная история» включает не только тему жизненной линии актрисы, но и тему ее восприятия как женщины (со стороны или самой себя изнутри). Б. Бардо сама может говорить о себе в третьем лице, хорошо понимая разницу ее восприятия изнутри (*du dedans*) или снаружи (*du dehors*).

Развернутая последовательность прямо и косвенно кореферентных и семантически разнообразных номинаций (повторных, вторичных) формирует разноаспектные коррелятивно-анафорические цепочки, которые последовательно объединяются в единую художественную историю главного персонажа (и отношения к нему) [1, с. 70].

Дискурсивные объекты/персонажи живут собственной жизнью: они постоянно меняют свой облик, вызывают разное отношение к себе; меняется их окружение, соответственно, и отношение к ним и т.д. Все эти преобразования находятся в компетенции автора, цель которого – донести до читателя внутреннюю динамику текста через создаваемые им разные – живые – образы/облики персонажей (объективные и субъективные): читатель должен адекватно воспринимать и интерпретировать «реальность» вымышленного мира.

Анафорические и коррелятивные цепочки в художественном тексте могут следовать одна за другой, последовательно включаться в одну общую цепочку или пересекаться. Однако именно общая кореферентная цепочка как текстообразующее средство обеспечивает семантическую и синтаксическую целостность художественной истории.

Анализ анафорических и коррелятивных отношений знаков, их объединения в кореферентные цепочки важен не только для выявления

семантико-синтаксической организации текста и разных художественных историй, но и для сохранения целостности основной, общей художественной истории, скрепляющей «скелет» текста в целом.

Несмотря на разноаспектность художественных историй коррелятивно-анафорических цепочек, семантическая связность текста обеспечивается в основном коррелятивными номинациями, а синтаксическая – анафорическими местоимениями. У читателя, который не проявляет интереса к разгадке скрытых (в кореферентной цепочке) «превращений» дискурсивных объектов как авторского замысла, диалога не будет ни с персонажем, ни с автором.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бартенева, И. И.* Семантико-синтаксическая организация текстов разных типов: для студентов, магистрантов и аспирантов, изучающих лексику, грамматику и теорию французского языка / И. И. Бартенева, А. Н. Степанова. – Минск : Витпостер, 2014. – 88 с.
2. *Конобеева, И. И.* Некоторые особенности повторной номинации в тексте Нового Завета / И. И. Конобеева // Актуальные проблемы французской филологии : сб. науч. ст. / Московский гос. пед. ун-т ; редкол.: Г. Г. Соколова [и др.]. – Вып. № 3. – М. : Прометей, 2005. – С. 76–81.
3. *Асланова, Р. Г.* Образная номинация в структуре комического текста : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Р. Г. Асланова. – Махачкала, 2003. – 170 л.
4. *Charolles, M.* Référents évolutifs et évolution de la référence / M. Charolles // Les référents évolutifs entre linguistique et philosophie: Recherches linguistiques. – 1997. – № 24. – P. 39–99.
5. *Гак, В. Г.* Повторная номинация / В. Г. Гак // Языковые преобразования / В. Г. Гак. – М. : Яз. рус. культуры, 1998. – 786 с.
6. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par P. Robert. Le Petit Robert; préface par P. Robert, rédaction: A. Rey [et d'autres]. – Paris : Le Robert, 1977. – 2174 p.
7. Dictionnaire encyclopédique pour tous. Nouveau Petit Larousse en couleurs; rédaction: C. Dubois (réd. en chef) [et d'autres]. – Paris : Libr. Larousse, 1971. – 1680 p.
8. Dictionnaire Hachette encyclopédique; rédaction: J.-P. Mével (réd. en chef) [et d'autres]. – Paris : Hachette, 2001. – 1858 p.

The article is devoted to consideration of one of the most interesting phenomena in modern languages, the coherence of the text. The analysis of its semantic and structural organization of the text showed the importance of its interpretation. This interpretation is based on the anaphoric and correlative relations of the hero nominations in the texts.

Поступила в редакцию 29.05.18