

RU

Лингвопрагматические особенности современного художественного нарратива на материале рассказа “Scène” А. Роба-Грийе

Глазкова А. В., Чабыкина Д. С.

Аннотация. Цель исследования - установление изменений, произошедших в художественном нарративе под воздействием эпохи постмодерна. В статье исследуются понятие «нарратив», классический подход к его определению, определяется специфика художественного нарратива, дается схема его построения. Научная новизна состоит в том, что в процессе исследования выявляется прагматический потенциал воздействия на читателя художественного нарратива нового типа, обладающего рядом специфических черт, в связи с новой концепцией восприятия и построения текста, разработанной под влиянием теоретиков постмодерна и кинематографа. В результате исследования, проводимого на примере произведения “Scène” классика - создателя «нового типа письма» Алена Роба-Грийе, на лингвистическом уровне демонстрируются такие прагматические особенности современного художественного нарратива, как кинематографичность, открытость текста, сотрудничество автора с читателем.

EN

Linguopragmatic Features of the Modern Literary Narrative by the Material of the Short Story “Scène” by A. Robbe-Grillet

Glazkova A. V., Chabykina D. S.

Abstract. The study aims to identify the changes that have occurred in the literary narrative driven by the postmodern era. The paper explores the notion of “the narrative”, the classical approach to its definition, determines the specificity of the literary narrative, provides a scheme of its construction. The study is novel in that it identifies the pragmatic potential of the impact that the new type of the literary narrative with a number of specific features has on the reader in connection with a new concept of perception and construction of the text developed under the influence of postmodern and cinema theorists. As a result of the study conducted using the work “Scène” by the classic and “new type of writing” creator Alain Robbe-Grillet as an example, such pragmatic features of the modern literary narrative as the cinematic nature, openness of the text, the author’s cooperation with the reader are demonstrated at the linguistic level.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена вниманием, которое приковано сегодня у ученых к проблемам нарратива, в том числе касающимся прагматической стороны текстопродуцирования. Изучение нарратива в гуманитарных науках получило интенсивное развитие, что явилось следствием второй когнитивной революции, названной в философии и психологии дискурсивным или нарративным переворотом. В результате этой революции акцентирование внимания на слове и предложении сменилось преимущественным вниманием ученых к тексту, дискурсу, нарративу (Adam, 2005; Андреева, 2009; Жиличева, 2015; Корниенко, 2010; Тюпа, 2011). Помимо существующей науки нарратологии, сравнительно недавно, в 1995 году, Е. В. Падучева (2010) выделила новую ветвь лингвистики – лингвистику нарратива, которую определила как дисциплину, изучающую «формальные правила извлечения из повествовательного текста всей той семантической информации, которую получает из него человек как носитель языка» (с. 46). На данный момент развитие этого направления представляется актуальным и перспективным, поскольку исследование художественного нарратива с точки зрения лингвистики позволяет определить прагматическое воздействие текста, выявить авторскую интенцию и скрытые смыслы, индивидуальные для каждого экземпляра текста.

В статье мы постарались решить следующие задачи: дать определение понятию «нарратив», установить его структуру, особенности художественного типа нарратива, выявить специфику построения нарратива

под влиянием постмодернистских идей современности и показать вербальные способы передачи прагматики современного художественного нарратива. Анализ нарратива осуществляется с использованием следующих методов: метод систематизации и классификации материала, метод сплошной выборки, описательный метод, метод лингвистического анализа. Теоретической базой для исследования послужили работы ряда как зарубежных, так и отечественных лингвистов (Бахтин, 1996; Корниенко, 2000; 2010; Падучева, 2010; Потеня, 1993; Барт, 1989; Шмид, 2003; Эко, 1997; Labov, Waletzky, 1997).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов данного исследования в педагогической деятельности при изучении творчества современных писателей в курсе соответствующих дисциплин.

Основная часть

По мнению социолингвиста В. Лабова (Labov, Waletzky, 1997), нарратив – это «один из способов репрезентации прошлого опыта при помощи последовательности упорядоченных предложений, которые передают временную последовательность событий» (с. 62).

Для В. Лабова и Дж. Валецки нарратив – серия ответов на вопросы в структуре нарративных категорий:

1. Резюме (Abstract): тезис, краткое изложение – о чем будет рассказано?
2. Ориентация (Orientation): время, место, ситуация, действующие лица – кто, когда, что, где случилось?
3. Осложняющее событие (Complicating action): основа истории – что случилось затем?
4. Оценка (Evaluation): значимость и смысл действия, отношение рассказчика к этому событию – почему это важно или интересно?
5. Итог или разрешение (Result or resolution): что получилось в итоге?
6. Кода (Coda): завершение повествования, возврат к настоящему (Labov, 1972, с. 363, 370).

Такова полная форма нарратива. Также возможны и распространены его усеченные формы. Для признания текста нарративом важно не наличие в тексте всех нарративных категорий, а наличие трансформации, то есть изменения исходного состояния героя, положения дел. Если организационная последовательность утверждений приводит к трансформации исходной ситуации, текстовая форма является нарративом (Labov, 1972, с. 360-361).

Существуют два общепринятых признака нарративности и критерия нарратива: первый – особая темпоральная структура, разворачивание нарратива во времени (нарратив рассматривается как повествование, структурно заданный жанр, включающий начало и конец, а также протагониста и события, расположенные в линейном порядке); второй – трансформация знаний, героя, автора, т.е. изменения, достигнутые в нарративе (в этом нарратив противопоставлен описанию). При этом не следует исключать из понятия «нарратив» тексты с признаками описательности. Практически каждый нарратив неизбежно содержит описательные элементы. В нарративе принимается во внимание не только рассказ о событии, но и событие рассказывания, то есть связь событий и событий внутри повествования как содержание наррации тесно сопряжена с самой ситуацией наррации.

К структурным компонентам нарратива относятся такие категории, как сюжет, герои, временные и пространственные рамки, события. Анализируются также характеристики рассказчика и аудитории (реальной или воображаемой), которая так или иначе оценивает и «подтверждает» нарратив (Евстигнеева, Оберемко, 2007, с. 97, 100-103). Помимо прочего, нарратив запечатлевает формы человеческого поведения, социальные действия. Возникающие в определенных условиях социальные действия служат для обеспечения связности сюжета и представляют собой межличностные, психологические функции, значимые для определения личности нарратора (Laszlo, 2008, с. 190-192). Важной характеристикой истории служит выбор героя, обладающего определенными намерением и целью (Брунер, 2005, с. 10, 13).

Художественный нарратив имеет особые свойства, отличающие его от всех других типов нарратива. По мнению выдающегося филолога В. Шмида (2003), к отличительным свойствам художественного нарратива относятся такие, как фикциональность и эстетичность. Он определяет фикциональность как «вымышленность изображаемого в тексте мира» (с. 23), а эстетическое свойство подразумевает напряжение познавательных и чувственных сил, не ограниченное тематической информацией текста и средствами ее выражения.

Фикциональность и эстетичность сходным образом влияют на восприятие произведения. Обе эти характеристики ослабляют непосредственное соотнесение описываемого в нарративе с реальностью. «Вместо внешних отношений текста к действительности в центре внимания находятся внутритекстовые отношения: с одной стороны, отношения между тематическими элементами, такими как персонажи, действия, ситуации, с другой стороны, между тематическими и формальными элементами» (Шмид, 2003, с. 23).

Современный нарратив обладает рядом лингвопрагматических особенностей, обусловленных влиянием эпохи постмодерна.

Современный текст рассматривается как эффективное средство переноса индивидуального авторского видения мира на художественную структуру произведения, которое, в свою очередь, вторгается в когнитивную систему читателя и модифицирует ее в аналогичном авторскому ценностном направлении. При таком подходе остро встает проблема читателя как носителя индивидуального (группового, общественного), отличного от авторского сознания. Проблема эта решается в русле диалогизма М. М. Бахтина (1996, с. 337), который полагает, что читательское восприятие нарратива носит диалогический характер.

Важным свойством современного художественного нарратива признается его открытость. Согласно У. Эко (1997, с. 33), текст называется «открытым», если он допускает множественную или опосредованную

интерпретацию читателями. «Закрытый» же текст приводит адресата лишь к одной предполагаемой интерпретации. В современном нарративе автор не претендует на «завершающее слово». Его субъективное оценочное мнение перемещается в глубокий подтекст, а адресат ограничивается имплицитными средствами оценки изображаемого. Значимость открытого текста проявляется в «неисчерпаемо возможном его понимании» (Потебня, 1993, с. 28).

В связи с таким пониманием текста как открытого пространства для интерпретации возникает вопрос о роли и статусе создателя текста. Роль последнего сводится к минимальному воздействию на текст и читательское восприятие. Так, по мысли Р. Барта (1989), «если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» (с. 384).

Открытость современного нарратива проявляется также в его соотношении с другими текстами. Так, специфической особенностью нарратива эпохи постмодерна является его интертекстуальность как следствие объединения в рамках одного произведения стилей и жанров, образных мотивов и приемов, заимствованных из различных времен и культур, а также «двухадресность» литературы, при которой многослойная структура нарратива предполагает его обращенность ко всем слоям общества, способность увлечь читателей с различным уровнем культурного багажа. Современные нарративы как произведения постмодернистской культуры можно адресовать, согласно М. Ю. Чотчаевой и В. Т. Сосновскому (2017), «к интеллектуальной элите, знакомой с кодами культурно-исторических эпох, претворенных в данном произведении, и к массовому читателю, который обнаружит в них один, находящийся на поверхности доступный код, который тем не менее также дает почву для бесконечного множества интерпретаций» (с. 181).

Еще одним характерным для современного художественного нарратива свойством является его кинематографичность. Влияние кинематографа на сознание человека трудно переоценить. Так, под воздействием на сознание движущейся картинки, приемов монтажа, смены планов современному читателю-зрителю требуется новая подача печатного текста, при которой он смог бы оставаться столь же привлекательным и захватывающим, как кинолента. Вот почему современный текст приобретает черты, сближающие его с кинематографией. К основным кинематографическим приемам в нарративе относятся монтаж эпизодов, смена точки зрения, комбинация крупного и дальнего планов, особое использование синтаксиса, сценарное пунктуационно-графическое оформление текста, а также динамика повествования и его визуальное восприятие (Мартьянова, 2011). Экстраполируя прием киномонтажа по С. М. Эйзенштейну (1955, с. 253) на литературу, можно дать его определение как расположение рядом двух элементов текста, которые благодаря этому соединению создают новое восприятие прочитанного, стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения.

Проследим на примере произведения “Scène” основоположника течения «нового романа» Алена Роб-Грийе, как на языковом уровне происходит воздействие на адресата выделенных нами специфических черт современного художественного нарратива. Уточним, что выделенные нами специфические характеристики нарратива, такие как открытость текста, диалог с читателем, кинематографичность и интертекстуальность, представляют собой далеко не полный список. Однако, на наш взгляд, они являются наиболее выдающимися и обладают высоким прагматическим потенциалом.

Анализ текста показал, что из выделенных категорий современного художественного нарратива в данном нарративе присутствуют следующие: кинематографичность, диалог с читателем и открытость текста, получающие свое выражение на вербальном уровне.

Так, нарративный анализ позволяет утверждать, что текст рассказа “Scène” наделен явными чертами кинематографичности. Автор произведения Ален Роб-Грийе является одним из основоположников визуального, зримого письма. Его читателя можно назвать читателем-зрителем. Писательскую манеру Роб-Грийе называют «школой взгляда»: он тотально визуализировал литературный текст (Гапон, 1997, с. 76).

Весь нарратив в “Scène” представлен как случайный кадр, выхваченный из жизни. Визуальная подача истории осуществляется за счет эффекта камеры, при котором субъект повествования (нарратор) лишен сознания, голос его становится безличным, лишенным комментирующей основы, и ограничивается назывной функцией, указывая на предметы, детали и действия, как бы попадающие в объектив в процессе движения камеры. Не случайно на лексическом уровне можно проследить обилие слов с семантикой зрительного восприятия – “on aperçoit” (замечаем), “on peut voir” (можно увидеть), “on ne voit pas” (не видно), “on distingue” (различаем), “être/demeurer invisible” (быть/оставаться невидимым) (Robbe-Grillet, 1981, с. 390-394). О том, что в тексте присутствует некая неантропоморфная инстанция вроде объектива камеры, можно судить по тому, как происходит перемена точки зрения (смена дальнего и крупного планов) – с одной стороны, ракурс точки зрения из зрительного зала довольно ограничен: “...la première chose que l’on aperçoit depuis la sale... est un personnage vu de dos assis à la table vivement éclairée” (Robbe-Grillet, 1981, с. 390). / «...первое, что мы замечаем из зала... это герой, сидящий за хорошо освещенным столом спиной к зрителю» (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – А. Г.), с другой – нарраторская позиция меняется настолько (при этом никакой герой не присутствует больше на сцене), что позволяет разглядеть детально бумаги на столе персонажа вплоть до знаков пунктуации в них: “Elles sont assez nombreuses et se recouvrent partiellement l’une l’autre. Les feuilles inférieures, dont les angles dépassent de tous les côtés d’une façon irrégulière, sont hachurées par les lignes serrées d’une écriture soigneuse. Celle du dessus, la seule à être visible tout entière, n’est encore écrite

qu'à moitié; elle se termine, au milieu d'une ligne, par une phrase interrompue, sans aucun signe de ponctuation après le dernier mot" (Robbe-Grillet, 1981, с. 392). / «Их довольно много и частично они перекрывают друг друга. Нижние листы, углы которых беспорядочно выглядывают со всех сторон, испещрены убогими строчками, выведенными красивым почерком. Верхний лист, единственный, который виден целиком, исписан лишь наполовину и заканчивается на середине строки прерванной фразой без какого-либо знака пунктуации».

А. А. Корниенко (2010) в своих работах обосновывает введение для описания нарратива категории камеры, которая «представляет собой выражение текстового понятия инстанции, организующей повествование, и соотносится с категорией движения в философском плане» (с. 157). Эта категория, по словам ученого, способна как сосуществовать с категорией рассказчика, так и заменять его полностью. В "Scène" нарратив в традиционном смысле заменен нарративом-показом. Однако нарратор не устраняется полностью, а как бы сливается, отождествляется с камерой или становится за объектив, приглашая читателя-зрителя занять ту же позицию наблюдения. Взгляд читателя в "Scène" перемещается вместе с камерой, превращая его в соавтора или соучастника происходящего: нарратор-камера как бы присоединяется к читателю и повествует, используя обобщающее значение безличного местоимения "on": "...la première chose que l'on voit...", "...les assez pour que l'on distingue...", "On ne voit pas..." (Robbe-Grillet, 1981, с. 390-394). / «...первое, что мы видим», «...достаточно для того, чтобы мы смогли различить», «...Мы не видим» и т.д. Такая точка зрения погружает читателя в повествование, заставляя идентифицировать себя с рассказчиком, занять его позицию видения. Для достижения того же эффекта дискурс нарратора характеризуется обилием лексики, выражающей неуверенность, как будто он сам точно не знает, что происходит, как и читатель, впервые открывший книгу: "...l'attitude du personnage laisse deviner..." (наводит на мысль), "...ancienne, probablement" (возможно) (Robbe-Grillet, 1981, с. 390-394). Таким образом, рассказчик в ходе повествования оставляет читателю поле для интерпретации, как в следующем примере, где характер стука в дверь может быть воспринят им по-разному: "On frappe à la porte, encore une fois, mais plus faiblement, comme une supplication dernière – ou comme sans espoir, ou bien avec un calme retrouvé, ou manque d'assurance, ou n'importe quoi" (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «Снова стучат в дверь, но более тихо, словно это последняя или безнадежная мольба, или обретенное, наконец, спокойствие, или неуверенность, или еще что-то».

Следует также отметить, что нарратор-камера – максимально объективный способ повествования. Категория камеры – не вездесущая инстанция. Она не способна проникать во внутренний мир персонажа, давать оценки и выводить суждения. Взгляд через камеру может передать происходящее только с доступных ей ракурсов и обозначает лишь объекты, попадающие в объектив. Так, в "Scène" камере, несмотря на все попытки, не удается разглядеть черты лица персонажа, находящегося все время действия спиной к зрительному залу, не удается также с уверенностью утверждать, что персонаж, находящийся на сцене, – мужчина. В отличие от классического (бальзаковского) повествования, повествование у А. Роба-Грийе практически лишено образности, создаваемой качественными прилагательными и эпитетами. Оно в грамматическом плане построено на использовании номинальных (noms de choses), вербальных (les verbes de mouvement au présent de l'indicatif) и адвербиальных форм (adverbes de lieu, de temps et de manière) лексики, которые сообщают о наличии того или иного объекта в пространстве, его положении относительно этого пространства и движениях, совершаемых этим объектом: "La tête, tournée vers la droite, est dressée: le regard a quitté les livres et la phrase interrompue. Il est dirigé vers le fond de la pièce, à l'endroit où de lourds rideaux de velours rouge masquent, du plafond jusqu'au sol, quelque large baie vitrée" (Robbe-Grillet, 1981, с. 390). / «Голова, обращенная вправо, поднята: взгляд перешел от книг и прерванной фразы вглубь комнаты на то место, где тяжелые велюровые шторы скрывают от потолка до пола некий широкий застекленный проём». Прилагательные представлены лексемами, обозначающими форму, цвет и размер. "Les plis des rideaux sont verticaux et réguliers, très rapprochés les uns des autres ménageant entre eux de profonds creux d'ombre..." (Robbe-Grillet, 1981, с. 390). / «Складки штор ложатся вертикально и равномерно, плотно одна к другой, образуя между собой глубокие темные впадины»; "Son regard levé décrit ainsi tout le mur... depuis les rideaux rouges de la fenêtre jusqu'au battant fermé d'une porte de taille ordinaire, sinon petite" (Robbe-Grillet, 1981, с. 390-391). / «Перевернутый взгляд скользит по всей стене... начиная от красных штор окна до закрытой створки обычного, если не маленького, размера двери». Отсутствие субъективных оценок, передаваемых качественными прилагательными и эпитетами, освобождает нарратив от авторского и нарраторского «давления извне», что, по мнению А. Роба-Грийе, способствует достижению эффекта максимальной доверительности в отношениях с читателем. Такая манера подачи материала обеспечивает максимальную открытость текста.

Нарратив Алена Роба-Грийе "Scène" – яркий пример открытого текста. Концепция литературной критики середины XX века о «смерти автора», утверждающая, что намерения автора и факты его биографии (политические взгляды, религия и т.д.) не должны иметь особого значения при интерпретации произведения, ярко представлена в "Scène". Согласно этой концепции, взгляды писателя на собственную работу не более и не менее достоверны, чем интерпретации любого его читателя. Вот что говорил сам А. Роб-Грийе (2005): «На меня давят со всех сторон: почему бы вам не говорить проще, доступнее для публики; отчего бы не сделать усилие для того, чтобы вас лучше понимали? И так далее. В любом случае, эти претензии абсурдны. <...> Сделать более понятным что? Если я ломаю себе голову над загадкой, которая представляется мне как отсутствие моей собственной значимой непрерывности, то как можно сделать из этого полный и цельный рассказ? Что мог бы я "просто" извлечь из такого парадоксального отношения к миру и своему существу, из отношения, где все двойственно, противоречиво и эфемерно?» (с. 23). Так, в "Scène" присутствие автора минимально, никак не обнаруживается. Безличный нарратор занимает точку зрения зрителя (читателя) и вместе с ним

следит за происходящим на сцене откуда-то извне. Текст открыт бесчисленному множеству интерпретаций, поскольку не отвечает ни на один из традиционных вопросов, задаваемых к нарративу: в нем отсутствуют резюме, ориентация, осложняющее событие, оценка, итог и кода. По сути, читатель не наблюдает трансформации сюжета, который традиционно рассматривается как концептуальный эквивалент нарративной логики и как результат понимания нарратива. Соглашаясь со многими структуралистами – Б. Х. Смит, М.-Л. Рианом, Б. Макхейлом, С. Чэтменом, отметим, что нулевая трансформация описываемого события (или серии событий) также образует историю при наличии остальных специфических характеристик нарратива. Нарратив не сводится ни к сюжету, ни к повествованию. Так, по словам Р. Барта (1989), специфика современного письма заключается в его многомерности, не обязательно обладающей глубиной. В подобном письме происходит постоянное возникновение и исчезновение смыслов, но никогда не постигается истинный. Не признавая за текстом наличие окончательного значения и отказываясь присвоить тексту автора, литература тем самым освобождает текст, размыкая его и обеспечивая свободное течение смысла, что полностью применимо к нарративу в “Scène”. Нарратив в “Scène” представляет собой сюжет с «нулевой трансформацией». Этот рассказ невозможно пересказать – на структурном уровне в нем отсутствует классическая схема повествования, основными элементами которой являются завязка, кульминация и развязка. Весь нарратив подобен экспозиции, в которой дается изначальное представление об объекте нарратива. Действия персонажа не складываются в события, персонаж никак не меняется в течение рассказа. Отсутствуют четко очерченные временные и пространственные рамки. Лишь с филигранной точностью перечисляемые нарратором детали обстановки и действий, совершаемых персонажем, позволяют читателю строить предположения относительно происходящего и угадывать причины тех или иных движений на сцене.

На языковом уровне открытость текста проявляется в выборе лексики, противопоставленной по значению или альтернативной по оттенкам значения, передающей сомнение нарратора в подборе точного слова и предоставляющей читателю поле для интерпретации: “De chaque côté sont empilés en désordre de gros livres, dont la forme et les dimensions sont celles de dictionnaires – de langues étrangères, *sans doute* – ancienne, *probablement*” (Robbe-Grillet, 1981, с. 390). / «Со всех сторон в беспорядке навалены книги, по форме и размерам напоминающие словари – иностранные, *без сомнения* – старинные, *вероятно*»; “Son regard levé décrit ainsi tout le mur... depuis les rideaux rouges de la fenêtre jusqu’au battant fermé d’une porte de taille *ordinaire*, sinon *petite*” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «Переведенный взгляд скользит по всей стене... начиная от *красных* штор окна до закрытой створки *обычного*, если не *маленького*, размера двери»; “Il reste ainsi de longues secondes – *comme* aux aguets” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «Он остается в таком положении долгое время – *как будто* подстерегая»; “...après une rotation de quatre-vingt-dix degrés *environ*, la tête occupe maintenant une position *symétrique* de celle du début par rapport à l’axe commun de la pièce...” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «...развернувшись *примерно* на девяносто градусов, голова приняла положение, симметричное по отношению к изначальному и оси, проходящей через комнату...»; “Le personnage présent en scène, cependant, était *de toute évidence* un homme: cheveux coupés courts, veste et pantalon” (Robbe-Grillet, 1981, с. 392). / «Герой на сцене, *по всей видимости*, – мужчина: короткие волосы, пиджак, брюки». Приводимые примеры сопоставления альтернативной по значению лексики и лексических единиц с семантикой «неуверенности» в одном контексте отсылают к идее множественности интерпретаций взгляда на один и тот же объект, что предоставляет читателю возможность выбрать свою точку зрения. Таким образом, мы наблюдаем отсутствие давления автора на читательское восприятие, разгерметизацию смысловой составляющей нарратива.

Свобода для интерпретации возникает и в случае с описанием главного героя повествования, вернее, с его отсутствием. Персонаж лишен имени. Это всего лишь “*le personnage présent en scène... de toute évidence un homme*” (Robbe-Grillet, 1981, с. 392). / «*герой* на сцене... по всей видимости, мужчина»; “les traits du visage demeurent *invisibles*” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «черты его лица *неразличимы*». При описании персонажа отсутствуют качественные прилагательные и эпитеты, он характеризуется исключительно со стороны нахождения в пространстве и действий, получающих детальное описание вплоть до сообщения градуса угла поворота головы “En effet, après une rotation de quatre-vingt-dix degrés *environ*, la tête occupe maintenant une *position symétrique* de celle du début, par rapport à l’axe commun de la pièce...” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «...развернувшись *примерно* на девяносто градусов, голова приняла положение, симметричное по отношению к изначальному и оси, проходящей через комнату...». Никакого описания внутреннего состояния души персонажа также нет. Читатель вновь волен интерпретировать по-своему, что происходит в душе героя и что движет им при совершении тех или иных движений. По некоторым деталям читатель может судить лишь о нарастании напряжения и состоянии ожидания, в котором пребывает персонаж: “On dirait qu’il cherche à entendre quelque chose, qui se passerait de l’autre côté du panneau” (Robbe-Grillet, 1981, с. 393). / «Можно подумать, что он силится услышать что-то, что происходит с другой стороны ограждающей стенки». Состояние ожидания угадывается читателем по тому факту, что персонаж постоянно обращен спиной к зрителю и лицом к двери, из-за которой доносится стук и шум шагов. Однако герой поначалу, кажется, намеренно на них не реагирует. Как только стук прекращается, он силится вновь его услышать и все остальное время повествования пребывает в напряженном ожидании: “Brusquement le personnage relève la tête en direction de la porte et s’immobilise, le cou tendu. Il reste ainsi de longues secondes – *comme* aux aguets” (Robbe-Grillet, 1981, с. 391). / «Внезапно герой снова поднимает голову к двери и замирает, вытянув шею. Он остается в таком положении долгое время, словно подстерегая»; “Le personnage se met debout... se met en marche à pas muets vers les rideaux

de velours. Il en écarte légèrement le bord extérieur, du côté droit et regarde au-dehors dans la direction de la porte (vers la gauche)” (Robbe-Grillet, 1981, с. 392). / «Герой встает... начинает тихо подходить к велюровым шторам. Он осторожно отодвигает внешний край с правой стороны и смотрит наружу в направлении двери (налево)».

На грамматическом уровне открытость текста передана обилием форм глаголов в *conditionnel présent* в стилистическом употреблении, передающем неуверенность в достоверности сообщаемой информации. Пренебрежение к качественным прилагательным в описании персонажа и пространства также снимает всякие претензии автора повествования навязать читателю-зрителю свое видение.

Заключение

В процессе анализа удалось выявить лингвистические приемы передачи прагматики данного нарратива на структурном, лексическом и грамматическом уровне. В результате исследования мы приходим к следующим выводам: прагматическая установка современного художественного нарратива тесным образом связана с постмодернистским представлением о тексте как о конструкторе, обладающем открытой структурой, создаваемом в процессе текстопроизводства с опорой на активную интерпретационную деятельность/сотворчество читателя. Современный нарратив в значительной мере ориентирован на зрительное восприятие, так как не содержит готовых смыслов, а лишь фиксирует взгляд читателя на объектах, активизирующих его интерпретационную деятельность. Благодаря приему показа через кинокамеру, заимствованному литературой из техники кинематографа, читатель получает максимально объективную картину происходящего, что соответствует бартовской концепции «смерти автора», то есть устранения из текста субъективного авторского видения. В статье мы отмечаем также тенденцию производства современного художественного нарратива с опорой на прецедентные тексты. В широком смысле слова, несомненно, любой нарратив является интертекстом. Однако не всегда с достаточной мерой очевидности в процессе анализа удается установить в нем интертекстуальные связи. Произведение “Scène” Алена Роб-Грийе – яркий пример современного художественного нарратива, который характеризуется сотворчеством нарратора и читателя, кинематографичностью, отсутствием сюжета как такового, самоустранением автора, открытостью текста бесчисленному множеству интерпретаций.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более детальном изучении специфических черт современного нарратива и систематизации средств их вербализации.

Источники | References

1. Андреева В. А. Текстовые и дискурсивные параметры литературного нарратива: на материале современной немецкоязычной прозы: дисс. ... д. филол. н. СПб., 2009.
2. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5.
4. Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005. № 1 (2).
5. Гапон Л. А. Текст как телесный объект (творчество Алена Роб-Грийе) // Вестник Омского университета. 1997. № 4.
6. Евстигнеева Н. В., Оберемко О. А. Модели анализа нарратива // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. № 4.
7. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.): дисс. ... д. филол. н. М., 2015.
8. Корниенко А. А. Современная французская новелла в поисках новых форм. Пятигорск: ПГЛУ, 2000.
9. Корниенко А. А. Средства выражения категории камеры во французском художественном тексте // Университетские чтения - 2010: мат. науч.-метод. чтений Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 2010.
10. Мартыанова И. А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011.
11. Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. Изд-е 2-е. М.: Языки славянской культуры, 2010.
12. Потебня А. А. Мысль и язык. К.: СИНТО, 1993.
13. Роб-Грийе А. За новый роман // Роб-Грийе А. Романески. М.: Ладомир, 2005.
14. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18).
15. Чотчаева М. Ю., Сосновский, В. Т. Постмодернизм в культуре и литературе современности // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 «Филология и искусствоведение». 2017. № 2 (197).
16. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
17. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955.
18. Эко У. Имя розы. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 1997.
19. Adam J.-M. La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours. P., 2005.
20. Labov W. Language in the Inner City. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
21. Labov W., Waletzky J. Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience // Journal of Narrative & Life History. 1997. Vol. 7 (1-4).

22. Laszlo J. The Science of Stories: An Introduction to Narrative Psychology. N. Y.: Routledge, 2008.

23. Robbe-Grillet A. Scène // Современная французская новелла XX века: сборник / сост. Т. Балашова, В. Балашов. М.: Прогресс, 1981.

Информация об авторах | Author information

RU

Глазкова Анастасия Викторовна¹, к. филол. н.

Чабыкина Дарья Станиславовна²

^{1,2} Астраханский государственный университет имени В. Н. Татищева

EN

Glazkova Anastasiia Victorovna¹, PhD

Chabykina Daria Stanislavovna²

^{1,2} Astrakhan State University named after V. N. Tatishchev

¹ anastasiak@mail.ru, ² blue.flowers@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.07.2022; опубликовано (published): 31.08.2022.

Ключевые слова (keywords): нарратив; постмодернизм; кинематографичность текста; открытость текста; сотрудничество с читателем; narrative; postmodernism; cinematic nature of the text; openness of the text; cooperation with the reader.