

**КИРА АЛЕКСЕЕВНА
АНДРЕЕВА** —

профессор кафедры английского языка
факультета романо-германской
филологии ТГУ,
доктор филологических наук

УДК 802. 0-73

**ТЕКСТОВАЯ ГРАММАТИКА
КАК МАТРИЦА
ВОЗМОЖНОГО МИРА
И ФОРМА КОГНИТИВНОЙ ИГРЫ
(на материале литературного рассказа)**

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье литературный рассказ рассматривается как фрагмент воображаемого Возможного Мира и как форма когнитивной игры, реализуемой на уровне текстовой грамматики и обусловленной авторским выбором определенной нарративной стратегии.

The present paper investigates the literary story as a fragment of the imaginary Possible World and as a form of cognitive play which is realized on the level of text grammar determined by the author's choice of a certain narrative strategy.

Вербальная форма литературного текста является конечным результатом сложной работы сознания и воображения по созданию "вселенной нарратива". В литературной семантике одной из моделей, объясняющих этот процесс, является модель Возможных Миров. В соответствии с подходом М.-Л. Райэн, который мы принимаем за основу, центр воображаемого мира как бы смещается в нашем сознании от центра реального физического мира; вокруг воображаемого мира создаются различные Возможные Миры автора, основных действующих лиц, которые пересекаются и имеют общие сегменты (то, что признается всеми как реальность): "вторичная моделирующая система", по Ю. М. Лотману. Модель представлена в виде схемы № 1.

Правомерность подобного подхода подтверждается многочисленными данными в области психолингвистики и психологии художественного творчества [2], которые говорят о "реальности" Возможного Мира, который иногда становится более реальным для сознания, чем сама действительность.

Весьма перспективно для исследователя и другое направление литературной семантики, рассматривающее литературный текст как когнитивную игру. Такая трактовка также имеет свою историю, и не только в лингвистике. Так, еще Л. Н. Толстой писал: "... игра человека — симфония, картина, поэма, роман. Это одно искусство — искусство и играть и придумывать новые игры... Это дело хорошее, полезное и ценное, потому что увеличивает радости человека" [3]. Ю. М. Лотман рассматривал литературный текст как "текст многократно закодированный": он включается в разные системы от-

ношений, которые существуют одновременно, сосуществуют, как бы "мерцают", создавая игровой эффект и возможность "насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста" [4]. Возможные "коды" литературного текста обозначаются как игры в исследовании Э. Кржановской-Клуцевской. Она, в частности, выделяет в прозе 1) игру воображения и создания иных возможных или невозможных миров; 2) игру приглашения читателю войти в альтернативную гипотетическую реальность; 3) игру имитации реальности (мимесис); 4) игру эмпатии; 5) игру дистанцирования от мира вымысла художественной литературы; 6) игру с различными перспективами; 7) игру с кодом языка (overcoding: использование различных стилистических средств и приемов); 8) игру софистики, обмана; 9) игру интертекстуальности; 10) игру метатекста. Этот список объявляется открытым [5]. Данная классификация представляет значительный интерес, так как эксплицирует используемые авторами различные коды, которые вызывают игру смыслов.

Схема 1

Модель Возможного Мира со смещенным центром, сост. М.-Л. Райэн



М. Л. Райэн полагает, что рассмотрение текста как игры и как Возможного Мира находится в разных плоскостях, перечисляет ряд существенных отличий между ними. Так, позиция деятельностного подхода к тексту как Возможному Миру связывается с мысленным вхождением в него (пространственным, временным, эмоциональным), в то время как текст как игра есть интерактивный процесс, связанный с конструированием, пермутацией, трансформацией, исследованием поверхности [6]. Мы считаем, что после ментального представления "вселенной нарратива" важнейшей игрой является мысленное конструирование содержания текста (что составляет лишь часть воображаемой "вселенной"): перекодировка его по особым правилам в рамках законов данного жанра и в соответствии с исходным замыслом в логическую и затем вербальную форму.

Одной из систем, транспонирующих фрагмент Возможного Мира с определенным коммуникативным заданием в вербальный текст, является грамматика, и в первую очередь текстовая грамматика. В системе существуют различные способы передачи различных значений. Такими матрицами текстовой грамматики являются логические и лингвистические универсалии, "клеточки словесно-эпического искусства" (термин М. П. Брандес): описание, повествование и рассуждение. Эти формы соотносятся с глубинным уровнем отражения мира нашим сознанием: "восприятие действительности



в ее пространственных связях характерно для описания, восприятие действительности в ее временных связях характерно для рассуждения" [7]. Как полагает О. И. Москальская, "речевые формы задаются внутренней программой высказывания во внутренней речи и отражают ситуативно и деятельностно обусловленные способы представления наших мыслей о действительности и сложившиеся стереотипы межличностных отношений в процессе коммуникации и тем самым относятся к уровню семантики" [8]. Именно эти речевые стандарты мышления, реализуемые в виде композиционно-речевых форм (функционально-семантических типов), и образуют матрицы Возможного Мира и одновременно текстовой грамматики повествовательной прозы. Данные типы могут стоять изолированно, преобладать или же сочетаться определенным образом в тексте, т. е. автор как раз и осуществляет эту важнейшую игру *конструирования содержания*, а затем и самого текста, кодируя смысл с помощью этих "сигналов концепта" (термин В. А. Кухаренко). Мы считаем, что важнейшим универсальным принципом, действующим при создании литературного текста, является принцип текстовой доминанты, детерминирующей выбор "сигнала концепта" [9].

При проведении анализа текстового строения литературного рассказа на материале английской, американской и русской прозы XX века мы руководствовались изложенными выше теоретическими установками. Мы учитываем также данные проведенного И. Р. Гальпериным анализа рассказов Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, свидетельствующие о том, что "есть некая модель, матрица чередования видов контекстно-вариативного членения, обусловленная в известной степени и членением объемно-прагматического плана" [10]. В нашем исследовании мы намечаем текстовую типологию литературного рассказа на основе текстовой грамматики. Всего мы выделяем 8 типов. Среди них *три типа рассказов с повествовательной грамматической доминантой*: 1) канонический нарратив, 2) формальный нарратив, 3) рассказ-повествование в литературе абсурда; *четыре типа рассказа с описательной грамматической доминантой*: 4) статическое описание; 5) динамическое описание; 6) рассказ с импрессивной описательной грамматической доминантой; 7) описание — "поток сознания" в литературе абсурда и *один тип* (8) литературного рассказа с *текстовой грамматической доминантой рассуждения*. Этот список является открытым [8].

Представленный теоретический подход может быть проиллюстрирован на примере первой группы рассказов.

Литературный рассказ с повествовательной грамматической доминантой. Канонический нарратив (рассказ-новелла). Именно подобный случай дает нарратологам основания называть *всякий рассказ* нарративом. Поскольку в данном типе преобладают повествовательные фрагменты, составляющие текстовую грамматическую доминанту, представляется целесообразным вначале определить *инвариант повествования* как особого типа текста. В принципе, в стилистике и лингвистике текста этот инвариант намечен, хотя его описание не всегда дается с достаточной степенью строгости: в разных определениях называются разные признаки.

Рассказ с повествовательной доминантой может состоять из одного или нескольких сверхфразовых единств (СФЕ) — эпизодов. Каждый повествовательный эпизод — из одного или ряда предложений, чаще всего с акциональными глаголами, которые выражают обычно последовательные действия в прошедшем. Динамику, развитие составляют "повествовательные шаги"

(нарративная канва, сшивающая текст в единое целое). В морфологическом плане в английском языке глаголы чаще всего стоят в форме Past Indefinite, иногда изредка используется Present Indefinite, так называемое historic present. В русском языке, по данным Е. А. Иванчиковой, структурную основу повествовательных отрезков речи могут составлять разные комбинации видо-временных форм глагольных сказуемых с прошедшим совершенным, прошедшим несовершенным, настоящим историческим с участием временных лексических или союзных средств. В английском языке повествовательные сегменты также соединяются различными видами синтаксической связи: как соположением, бессоюзно, так и при помощи сочинительных союзов. Основной тип логической связи в данном случае — конъюнкция.

Специфика использования повествования в целом рассказе-новелле заключается в том, что оно может не просто составлять отдельный сегмент, контекст рассказа, но его полную суперструктуру, которая включает шесть компонентов, представляющих, по данным Т. А. ван Дейка, также и когнитивные аспекты рассказа. Данный инвариант реализуется в чистом виде в том типе рассказа, который получил название новеллы ("неслыханное происшествие") и который повествует о событиях сказочных, фантастических, необычных, отклоняющихся от нормы: странных, страшных, смешных, т. е. выражающих самые различные эмоциональные состояния; ядро рассказа составляют всегда категории *Осложнение — Решение*, которые могут повторяться несколько раз. Данный тип подробно анализируется в монографии на материале рассказа М. Спарк "Озарение мисс Пинкертон", рассказа В. Шукшина "Бык", рассказа С. Рашди "Волосок пророка" и Э. Тэннант "Филомела". Во всех этих рассказах совершенно четко проявляется повествовательная грамматическая доминанта. Они также состоят из ряда повествовательных СФЕ — эпизодов, являющихся "нарративными шагами" в развитии действия. Основу нарративной канвы составляют в большинстве своем акциональные глаголы в Past Indefinite. Суперструктура также канонична, ее ядро составляют категории *Осложнение—Решение*. Существенно отметить также то, что при реализации ядерных категорий *Осложнение—Решение* действие как бы сгущается, развивается прогрессивно; и повествовательная грамматическая доминанта, выражаемая как более типичной формой Past Indefinite, так и в отдельных случаях настоящим историческим historic present, в совокупности с лексическими средствами, служит не только для выражения коммуникативно-информативной, но и эмоциональной экспрессивной функции, при этом передается импрессивность, создается состояние напряжения, ожидания, затем следует *Решение* (разрядка), т. е. создается так называемый фокус фасцинации.

Рассказ типа новеллы — самый древний вид рассказа, пришедший к нам из глубины веков. У его истоков стоят устный рассказ, басня, сказка, анекдот. В настоящее время тип рассказа о необычном происшествии находит свое выражение в современном фантастическом рассказе, романтической новелле, притчах, в рассказах литературы ужаса, в комических миниатюрах, сказках.

Анализ приведенных в данном разделе рассказов подтверждает наблюдение И. Р. Гальперина, сделанное им на материале русских рассказов, о том, что убыстрение повествования влечет за собой уменьшение описательного контекста. Когда же налицо чисто описательный контекст, повествование приостанавливается. Следует отметить, что частотность и использование литературного рассказа описанного выше типа (канонического нарратива или же рассказа-новеллы) в настоящее время снижается. Многие авторы



считают подобную технику слишком простой и пользуются более сложными технологиями из арсенала современной поэтики. Кроме того, по мнению И. Р. Гальперина, подобное однообразное построение, т. е. использование лишь повествовательного контекста, делает текст протокольным.

Что касается возможных вариаций внутри данного типа, то здесь можно отметить следующие случаи.

1) По внешней форме и внутреннему строению канонический нарратив (рассказ-новелла) может быть как простым, т. е. состоящим всего из одного повествовательного эпизода (что встречается в литературном рассказе крайне редко), так и сложным, состоящим из целого ряда повествовательных эпизодов, а также одновершинным (т. е. состоящим из одного ядра, включающего две функции *Осложнение—Развязку*) и многовершинным (с несколькими ядрами).

2) С точки зрения полноты суперструктуры рассказы данного типа делятся на рассказы с *полной суперструктурой*, где представлены все основные функции, по ван Дейку, и рассказы с *редуцированной суперструктурой*, т. е. случаи, где какие-то функции отсутствуют. Так, например, из 34 английских рассказов, представленных в Антологии Брэдбери, в 13 (т. е. в 39%) отсутствует начальное описание — *Ориентация*. Некоторые рассказы начинаются с диалога или же с повествования. К подобным случаям относятся, например, рассказы М. Эмис "Разрешите сосчитать сколько раз", Дж. Рис "Лотос", К. Эмис "Враг врага моего", А. Уилсон "Скорее друг, чем постоялец", У. Тревор "Встреча в зрелом возрасте".

3) Так называемые "антинарративы". С. Чэтмен относит к подобным рассказам достаточно редкие случаи, когда *Осложнение* в нарративе предшествует не одному *Решению* (которые соединяются логически причинно-следственной связью), но ведет к нескольким различным возможным *Решениям*. Среди рассказов Антологии к этому типу относятся два.

4) Случай со *встроенными* в основной нарратив *нарративами* различной формы: вербальной (рассказ в рассказе как, например, в "Волоске пророка" С. Рашди), в виде описания табличек с надписями ("Странное утешение" М. Лоури), в виде описания картин гобелена ("Филомела" Тэннант).

5) Среди рассказов, наряду с "чистым", включающим только повествовательные эпизоды нарративом, более часто встречаются рассказы, сочетающие повествовательную нарративную канву с описаниями, рассуждениями, прямой речью, т. е. все типы, составляющие анатомию современного романа и рассказа, здесь также прослеживаются некоторые закономерности. Так, если в рассказах авторов старшего поколения описания более объемны (Боуэн "Загадочная Кор"), то в более современных их размер явно сокращается.

Формальный нарратив. Тип рассказа, рассматриваемый в настоящем разделе, формально очень близко подходит к типу, описанному выше. Материалом для анализа послужил рассказ М. Спарк "Дом известного поэта", помещенный в "Антологии современных английских рассказов" под редакцией М. Брэдбери. Рассказ повествует о событиях военного времени. Его формальная структура соответствует каноническому рассказу: здесь несколько повествовательных эпизодов с включенными описаниями. Повествовательные эпизоды, состоят большей частью из нескольких предложений с акциональными глаголами, стоящими в Past Indefinite и выражающими действия в прошедшем, продвигающими информационный ряд вперед. Рассказ, в целом, точно так же характеризует *повествовательная грамматическая доминанта*. В чем заключается отличие? Дело в том, что повествовательная грамматическая доминанта в данном случае характеризует лишь форму рассказа. Суперструктура рассказа видоизменена: *Осложнение* и *Решение* (их



всего два), выражающие эмоционально-экспрессивную информацию, находятся не в самих формальных повествовательных шагах. Эти "сигналы концепта", описанные выше, как бы спрятаны и лежат в первом случае в *Описаниях*, а во втором — во встроеном повествовании: сводке военных событий и в последующем рассуждении автора. Это уже компоненты поэтики, результаты своеобразной игры повествовательной структуры. Действительно, сами по себе события основного повествовательного ряда малозначительны и вряд ли составили бы событие рассказа.

Рассказы данного типа могут выступать в различных вариациях. Так, при формальном повествовательном ряде *Осложнение* и *Развязка* могут реализоваться в разных типах текста: в прямой речи героев, в описаниях, рассуждениях.

К рассказам с формальным нарративом можно отнести рассказы И. Шоу "Возвращение в Канзас Сити", Гр. Свифта "Сераглио", Р. Трэмейн "Моя жена — белоэмигрантка из России" и др.

Рассказ — повествование в литературе абсурда. Случаи, рассматриваемые в настоящем разделе, достаточно редки и поэтому вряд ли могут характеризовать текстовую грамматику рассказа в целом. Тем не менее представляется интересным анализировать их как отклонение от нормы. Один из примеров — "психонарратив" литературы потока сознания, литературы абсурда. Это сон героя из произведения Джеймса Джойса "Поминки по Финнегану" (текст отрывка и подробный разбор представлены в нашей диссертации).

Джеймс Джойс является величайшим экспериментатором, описавшим поток сознания как бодрствующего, так и засыпающего человека и даже сознание человека в состоянии клинической смерти. Техника потока сознания трудна как для автора, так и для читающего. В потоке сознания соединяются реальное и вымышленное, логическое и иррациональное. Процесс восприятия сильно затрудняют вымышленные несуществующие слова. Грамматический текстовый анализ, безусловно, затруднен отсутствием абзацного членения, необычными словами и глагольными формами. Тем не менее общий грамматический смысл постигается достаточно хорошо. Текст удивительно напоминает известное предложение Л. Щербы "Глокая куздра штеко будланула бокра и куздрячит бокренка". Грамматические формы достаточно прозрачны. Кроме того, просматривается достаточно четкая суперструктура, такая же, как и в обычном нарративе. По типу этот отрывок относится к чистым нарративам. Причем инвариант повествования представлен здесь как на уровне отдельных эпизодов — происшествий (хотя они и не выделены графически в абзацы), так и на макроуровне. Каждый из трех повествовательных эпизодов состоит из ряда предложений, включающих, как правило, акциональные глаголы в Past Indefinite, выражающие прогрессивные действия, развитие, динамику и составляющие *повествовательную грамматическую доминанту*. Основная логическая связь — конъюнкция; синтаксическая связь — сочинение, выражаемое обычными синтаксическими средствами: как бессоюзно, так и союзами. Кроме того, здесь имеются все компоненты суперструктуры, что еще облегчает интерпретацию отрывка; в частности, во всех эпизодах есть *ядро Осложнение—Решение*.

Другие типы текстовой грамматики русских, английских и американских рассказов подробно анализируются нами в монографии.

Таким образом, литературный рассказ с позиций его текстовой грамматики действительно являет собой не только фрагмент воображаемого Возможного Мира, но и форму когнитивной игры, обусловленную авторским выбором определенной нарративной стратегии.



ЛИТЕРАТУРА

1. Ryan M. -L. The text as world versus the text as game: On the theoretical implications of possible worlds semantics for literary studies // Second International Conference of the International Association of Literary Semantics. 1. -4. September, 1997. University of Freiburg, Germany (в печати).
2. Парандовский. Алхимия слова. М.: Правда, 1990. С. 117, 242.
3. Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 20: Дневники. 1895-1910. М.: Худ. лит-ра, 1965. С. 45.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 78, 87, 89.
5. Chrzanowska-Kluczewska E. Language Games in Narrative Fiction // Studies in English and American Literature and Language. Krakow: Jagiellowian University, 1995. С. 255-270.
6. Ryan M. -L. The text as world versus the text as game: On the theoretical implications of possible worlds semantics for literary studies // Second International Conference of the International Association of Literary Semantics. 1. -4. September, 1997. University of Freiburg, Germany (в печати).
7. Андреева К. А. Функционально-семантические типы текста: Учебное пособие. Тюмень: Изд-во ТГУ, 1989. 98 с.
8. Об этом подробно: Андреева К. А. Грамматика и поэтика нарратива: Монография. Тюмень: Изд-во ТГУ, 1996. 192 с.
9. Приводится по тому же источнику, что и 7.
10. Ryan M. -L. The text as world versus the text as game: On the theoretical implications of possible worlds semantics for literary studies // Second International Conference of the International Association of Literary Semantics. 1. -4. September, 1997. University of Freiburg, Germany (в печати).

ЛЮБОВЬ НИКОЛАЕВНА

БАЛАГАНИНА —

доцент кафедры немецкой филологии
факультета

романо-германской филологии ТГУ,
кандидат филологических наук

УДК 803.0-5

**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ
ВОЗМОЖНОСТИ
ПРАНТЕТИЧЕСКИХ
КОНСТРУКЦИЙ**

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются прантетические конструкции в рамках текстового анализа новеллы С. Цвейга "24 часа из жизни женщины" и определяются в сопоставлении с контекстом их информативный план и функциональная значимость в тексте.

The article dwells on the problem of the parenthetical construction functioning in the system of the text analysis. St. Zweig's "24 hours in a woman's life" gives rich material for defining comparative qualities of the contextual informative strata and functional meaning in this text.

В последнее время при анализе синтаксиса немецкого языка среди тенденций в развитии общей структуры предложения называют тенденцию к