

ПРОСПЕКЦИЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ТЕМПОРАЛЬНОГО АСПЕКТА ВООБРАЖАЕМЫХ МИРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Концептуализация мира индивидуальным и коллективным сознанием привлекала и привлекает внимание представителей самых разных наук – от философов и логиков до нейролингвистов и лингвокогнитологов [9; 11; 16; 20, 94-95].

“Концепт – явление того же порядка, что и понятие” [21, 43]. Как компонент ментального мира человека, он референциально соотносится с окружающим и представляет собой динамический феномен, подверженный изменениям не только во времени и пространстве, но и в разных ментальных мирах. Ментальный мир индивида, или его “индивидуальное когнитивное пространство” [10,84] отражает не только существующий мир вещей и абстракций, но и включает миры возможные (см. обзор в [14]), т. е. “возможное состояние дел или возможный ход событий. <...> Мы можем сказать, что установление того, что воспринимает *a*, означает установление всех возможных миров, совместимых с восприятием *a*. <...> В нормативных ситуациях восприятие является информационным [выделено автором] процессом. Следовательно, все, что имеется (в принципе) в восприятии, <...> является характеристикой информации, а это равнозначно характеристике множества миров, совместимых с тем, что воспринято” [17, 40-41].

Возможные миры представляют собой открытое множество и обладают собственными законами истинности/ложности. Разрабатывая теорию возможных (альтернативных, вероятных, воображаемых) миров, логики, философы и лингвисты обычно называют её основоположником Г. Лейбница, который на заре XVIII века, в иных выражениях, изложил плодотворную идею разграничения общего для всех “Универсума”, и “миров” – индивидуальных сознаний [см. напр. 21, 78-79; 7, 79; 3, 147].

Применительно к художественному тексту, можно говорить об определённой иерархической структуре альтернативных (воображаемых) миров. Действительно, каждый компонент цепочки художественной коммуникации – автор/ текст/ читатель – вносит в неё собственный вклад: производитель и получатель текста

подходят к последнему с уже имеющейся у каждого из них собственной картиной мира; текст же отражает конгломерат индивидуальных персональных миров рассказчика и персонажей, организуемых авторской точкой зрения. Последнюю, в пределах теории возможных миров, можно рассматривать как одно из проявлений индивидуально – авторского восприятия и отражения окружающего.

Указанная теория объясняет эволюцию литературного процесса и отдельной творческой личности, с одной стороны, и потенциальную необозримую интерпретаций литературного произведения, с другой. И, безусловно, способствует пониманию многоголосия – “полифонии художественного текста” [1], которая и создаётся “мирами” своих персонажей, реципиентов и автора.

Художественный текст, выступающий как неразрывное единство формы и содержания [2], не является монолитом, и многочисленные исследования отдельных его аспектов – тому свидетельство. Помимо “горизонтального” подхода к анализу текста (по ярусам его языковой структуры), широко используется вертикальный подход – по композиционно-речевым формам [4] и типам изложения [12]. Сюда же следует отнести анализ возможных миров персонажей (и автора), составляющих в своей совокупности художественное пространство произведения.

Необходимым и обязательным элементом структуры последнего является темпоральный.

В свете теории возможных миров темпоральная организация текста приобретает особый интерес.

Отличность времени от прочих форм состояния материи, его неразрывная связь с пространством, бесконечность и необратимость [19, 968] выступали и выступают как предмет повышенного интереса мыслителей и художников.

Время как форма существования и движения материи независима от человеческого восприятия, познания, переживания. Время поддаётся измерению, изучению, но не влиянию со стороны человека. В литературоведении, поэтике, лингвистике текста, стилистике время рассматривают как форму бытия идеального мира эстетической действительности, как временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума, и обозначаемый как “время художественное” [15].

Последнее – неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия [12], результат индивидуально-авторского преломления “Универсума” и темпоральная составляющая создаваемого автором “возможного” мира произведения. В мире каждого произведения создаётся свой образ времени и пространства. Благодаря тому, что время художественного текста читатель воспринимает через происходящие в нём события, избираемые автором архитектура и композиция произведения разрешают нарушить “направленность ветвления временной структуры только к будущему и создать для каждой ситуации множество альтернатив в смысле семантики возможных миров” [18, 9].

“Возможный мир создаётся средствами языка” [13, 21], следовательно, все его составляющие, в том числе и его темпоральная структура также представлены вербально. Действительно, выражение времени в языке сконцентрировано в функционально семантическом поле темпоральности, которое представлено средствами грамматическими (система времён); лексическими (лексемы типа “вчера”, “завтра”); синтаксическими (сложноподчинёнными предложениями времени).

Все они обеспечивают репертуар, из которого осуществляется индивидуальный выбор материала и способ строительства темпоральной сетки одного из возможных миров, представленных в определённом художественном тексте.

Время возможных миров художественного произведения развивается по собственным законам: в нём возможно движение прогрессивное, регрессивное, повторное, параллельное (на нескольких уровнях), экстрафабульное (выходящее за временные рамки повествования). Рассуждая о расщеплении образа автора в романе М. Пруста “В поисках утраченного времени”, Ю. С. Степанов, в частности, отмечает множественность существования представления времени в воображаемом мире произведения: “это и повествование о различных и вместе с тем сосуществующих пластах времени: настоящего, настоящего мгновением раньше, настоящего чуть более отдалённого, прошедшего близкого, прошедшего отдалённого, наконец, прошедшего, утраченного навсегда” [13, 30]. Подобное “расслаивающееся время” обнаруживается в темпоральной структуре большинства художественной прозы XX века. Писатель, выстраивая свой возможный мир, вы-

нужден постоянно решать конфликт между строгой линейной последовательностью развёртывания речи, с одной стороны, и моментностью событий, дистанцированных в пространстве и разновременностью событий, связанных пространственно и каузально, с другой. И в каждом отдельном создаваемом автором мире эта проблема решается по-своему. Причём неповторимость художественных возможных миров вообще и их темпорального аспекта в частности, заключается не в уникальности набора используемых средств, а в специфике сочетания последних.

Действительно, в номенклатуру способов выражения движения времени в художественном тексте, обычно включаются такие индикаторы темпоральных переключений: 1. Грамматические – т. е. система глагольных времён, с помощью которых можно построить хронологическую последовательность действий; 2. Лексические – т. е. а) глаголы ментальной деятельности (вспомнил, подумал, мечтал...) б) дейктики (тогда, потом, как было сказано выше...) в) числительные, наречия и даты (через два года, 5 лет назад, в 1945 году) г) имена собственные (преимущественно антропонимы и топонимы); 3. Графические – текстовые отбивки, звёздочки, смена шрифта; 4. Пунктуационные – многоточия, тире.

Вышеперечисленные способы представления движения времени в тексте были предметом исследования многих лингвистов (Д. С. Лихачёв, М. М. Бахтин, Ю. О. Берман, З. Я. Тураева и др.). Некоторые изучены в большей степени, другие – в меньшей. Так, например, о системе видо-временных форм глагола, так же, как и о лексических способах выражения художественного времени, написано много работ, защищён ряд диссертаций (Т. М. Голосова, М. Н. Левченко, О. Н. Алисеенко, С. Р. Бабушко, С. В. Белова и др.). Анализируя диссертации последнего десятилетия можно сделать вывод, что основное внимание уделяется семантическому полю времени, прежде всего, существительным и наречиям, а также предложным конструкциям, обладающим темпоральными характеристиками.

Подробное освещение проблемы дихотомии художественного и реального времени, противопоставления их свойств находим в монографиях Т. М. Голосовой [5; 6], предваривших её докторскую диссертацию “Темпоральная структура художественного текста”.

ту” (2002), в которой проводится исследование соотношения объективного времени на материале русской и украинской прозы.

Обсуждая степень разработанности темпорального аспекта художественного текста, следует подчеркнуть, что основные результаты здесь достигнуты в описании номенклатуры темпоральных индикаторов и характеристики их отдельных групп и уровней. При этом, однако, композиционный уровень текстовой структуры и потенциал представления времени возможного мира через организацию сюжета либо не рассматривается вообще, либо эпизодически упоминается в связи с текстовыми категориями проспекции и ретроспекции.

Последние были введены в научный обиход в конце 70-х годов XX века и определялись следующим образом: *ретроспекция* – грамматическая категория текста, объединяющая формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации; своеобразный перерыв континуума повествования для того, чтобы актуализировать ранее изложенное и придать содержательно-фактуальной информации какую-то часть содержательно-концептуальной [4, 106]. *Проспекция* – грамматическая категория текста, объединяющая различные формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чём речь будет идти в последующих частях текста. Подобно ретроспекции проспекция – один из приёмов повествования, который даёт читателю возможность яснее представить себе связь и обусловленность событий и эпизодов. Зная, что произойдёт в дальнейшем, он глубже проникает в содержательно-концептуальную информацию, поскольку настоящее предстаёт перед ним в несколько ином плане [4, 112]. Как видно из приведённых определений текстовые категории ретроспекции и проспекции базируются на сломе основного сюжетного времени и переключении последнего из сюжетного настоящего соответственно в прошлое и будущее.

Проспекция и ретроспекция имеют место и вне художественного пространства литературного произведения. Мысленное возвращение к прошлым событиям и гипотетическое “забегание вперёд” характерны для мыслительной деятельности человека, в ментальном мире которого ретроспекция осуществляется в виде воспоминаний, а проспекция – в форме будущего времени и сослагательного наклонения.

Однако возможность реверсии и акселерации времени в ментальном мире реально существующего человека принципиально отличается от свободы движения времени в воображаемых мирах текстов. Прежде всего потому, что между первым и вторыми существует гиперо-гипонимические отношения: все возможные миры всех произведений автора вторичны, ибо являются порождением его ментального мира. А также потому, что ментальный мир человека разворачивается по мере поступательного развития объективного времени, и знание неизбежности индивидуального финала не обеспечивает знания ещё не прожитых этапов на пути к нему. Этот вид открыт для будущего³. Иное – воображаемый мир произведения. При том, что существование и характер персонажа подчиняются внутренней логике его развития⁴, создающий его автор знает события его жизни наперёд, и возможный мир произведения разворачивается перед читателем как *пересказ, переживание* того, что ещё не известно читателю, но с самого начала уже известно автору. Читатель погружается в мир “Джэйн Эйр”, или “Ребекки”, или “Великого Гетсби” и живёт в хронотопе, установленном автором, который свободно перемещает звенья временной цепи, т. к. заранее знает каждое из них.

Именно это “знание наперёд” обеспечивает возможность текстовой проспекции и разнообразных способов переключения сюжетного времени в будущее – *flashforwards*. Знаменитая фраза М. Булгакова “*Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила. Так что заседание не состоится*” (22, 282) – пример подобного предвосхищения события. Только обладая знанием будущего, можно сказать: *something she would remember all her life* (25, 135). Это о девочке, увидевшей убийство. А вот о мальчике, соприкоснувшемся со сложным клубком взрослых взаимоотношений: *Life fell on him with savagery; you couldn't blame him if he never faced it again in sixty years <...>; he hadn't any more courage left for ever <...>; these*

³ Отсюда – неизбывный интерес всех эпох и всех народов к прорицателям, предположительно наделённым способностью увидеть ещё не прожитое будущее.

⁴ Широко известны заявления авторов о «самовольном» поведении их героев. Например, Ильф и Петров, рассказывая о создании «Двенадцати стульев», признавались, что Остап Бендер задумывался как второстепенный персонаж, но по мере развития сюжета он «стал выпирать из приготовленных для него рамок. Скоро мы не могли уже с ним сладить. К концу романа мы часто обращались с ним, как с живым человеком, и часто сердились на него за нахальство, с которым он пролезал почти в каждую главу» [цит. по 8]. Широко известна реплика Пушкина из письма Жуковскому «Какую штуку выкинула со мной Татьяна – взяла и вышла замуж!»

people were strangers and would always now be strangers (24,427-430). И ещё об одном выросшем мальчике: *I am indebted to the circus for many happy hours and for my meeting, which was to prove so important in my life* (23; 96). Связь того, что было и что уже прожито, с тем, что ещё предстоит испытать, не дана индивидууму в объективном времени, но возможна в субъективном времени воображаемого творимого мира, этапы развёртывания которого известны автору заранее: *The twins looked up at her. Not together (but almost), two frightened voices whispered, "Save Ammu". In the years to come they would replay this scene in their heads. As children. As teenagers. As adults.* (26, 318)

Рассказчик и герой "Последнего вздоха мавра" Мораиш Зогайби многократно одёргивает сам себя: *But I mustn't run ahead of my story. For the present it is necessary only to reveal ...* (27, 107); *But my ending up must not be told before my starting out* (113); *Abraham Zogoiby, as we shall see, had other uses for temple dancers* (124); *More will be said later of the feared Muslim gang-boss* (152); *But I am getting ahead of myself* (151) и т. д. Его мир уже закрыт и время этого мира известно ему полностью, финал ожидается только читателем, герой его уже прожил.

Если обратиться ко всем случаям проспекции, *flashforwards*, в том числе приведённым выше, мы не обнаружим единой грамматической модели представления будущего времени возможного мира, ибо авторы используют весь спектр грамматических времён всех залоговых форм. Нет и стабильных лексических индикаторов слома сюжетного настоящего и перехода в будущее, хотя здесь можно предварительно отметить некоторую тенденцию к генерализации (*always, never, all one's life*) и использованию пространственно-временных наречий типа *later, ahead*. Архитектонически и композиционно будущее в темпоральной структуре возможного мира художественного произведения также не выделяется сколько-нибудь последовательно и выражается отрезками текста очень разной длины и степени синтаксической и смысловой самостоятельности – от части придаточного предложения до абзаца. Иными словами, *flashforwards* не представлены набором определённых моделей, реализуемых на разных уровнях строения текста, они варьируются в зависимости от индивидуальных особенностей последнего (содержание, жанр, авторский стиль) и в количественном отношении уступают второму

члену категориальной дихотомии – ретроспекции (*flashbacks*), или реверсивному движению времени в создаваемом возможном мире художественного произведения, о чём речь пойдёт в отдельном исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
- 2 Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: АН СССР, 1963. – 255 с.
- 3 Гаева О. В. Особливості художньої комунікації з погляду концепції можливих світів // Вісник Київського лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2001. – Том 4. – № 1. – С.147-152.
- 4 Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования – М.: Наука, 1981, – 139 с.
- 5 Голосова Т. М. Категориальная доминанта времени. – Киев: Просвіта, 1997. – 143 с.
- 6 Голосова Т. М. Темпоральна система макроструктури художнього тексту (посібник з функціональної граматики). Черкаси, 1998. – 119 с.
- 7 Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози. – Київ: КНЛУ, 2002. – 292 с.
- 8 Каракина Е. По следам Юго-Запада. Главы из книги // Одесса: Ор самеах, 2000. – № 191. – С. 3-5
- 9 Қобрина Н. А. Когнитивная лингвистика: Истоки становления и перспективы развития // Когнитивная семантика. Материалы 2-ой международной школы-семинара. Т. II. – Тамбов: ТГУ, 2000. – С.170-175.
- 10 Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). – М.: Диалог – МГУ, 1998. – 352 с.
- 11 Кубрякова Е. С. Размышления о судьбах когнитивной лингвистики на рубеже веков // Вопросы филологии. – М., 2001. – № 7. – С. 28-34.
- 12 Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Изд. 3-е. – Одесса: Латстар, 2002. – 288 с.
- 13 Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-ое. – М.: Академ. Проект, 2001. – С. 5-42.

- 14 Степанов Ю. С. Пространства и миры – “новый”, “воображаемый”, “ментальный” и прочие // *Философия языка: в границах и без границ.* – Харьков: ОКО. – 1994. – С.3-18.
- 15 Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое. Время художественное. М.: Просвещение, 1979. – 219 с.
- 16 Фрумкина Р. М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога // *Научно-техническая информация.* – Серия 2. Информационные процессы и системы. – М., 1992. – № 3. – С. 1-8.
- 17 Хинтикка Я. Информация, причинность и логика восприятия // *Вопросы философии.* – 1975. – № 6. – С. 38-50.
- 18 Хинтикка Я. Ситуации, возможные миры и установки // *Знаковые системы в социальных и когнитивных процессах.* Новосибирск: Наука, 1990. – С. 3-12

СЛОВАРИ

- 19 Большой энциклопедический словарь. Изд. 2-ое. – М.: “Большая Российская энциклопедия”, 2002. – 1456 с.
- 20 Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: МГУ, 1997. – 243 с.
- 21 Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 2-ое – М.: Академ. проект, 2001. – 990 с.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

- 22 Булгаков М. Б. Мастер и Маргарита // *Романы.* – Киев: Молодь, 1989. – С. 272-668.
- 23 Grass, G. *The Tin Drum.* – London: Everyman’s Library, 1993. – 551 p.
- 24 Greene, Gr. *The Basement Room* // *Modern English Short Stories.* – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963. – P. 411-436.
- 25 Oates, Joyce Carol. *Upon the Sweeping Flood.* – Fawcett Crest Books, 1972. – 224 p.
- 26 Roy, Arundhati. *The God of Small Things.* – London: Flamingo, 1997. – 339 p.
- 27 Rushdie, Salman. *The Moor’s Last Sigh.* – London: Vintage, 1996. – 434 p.