

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Bakalářská práce

Anton Romanenko

Изображение нереального в творчестве братьев Стругацких

Zobrazení nereálného ve tvorbě bratrů Strugackých

The portrayal of the unreal in the Strugatsky brothers' novels

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Hana Kosáková, Ph.D.

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Haně Kosakové, Ph.D. za cenné rady, trpělivost a poznámky, které mi pomohli lépe pochopit a zpracovat mé původní myšlenky. Také bych chtěl poděkovat své přítelkyni Dianě Bagaturia, která vždy četla a komentovala jednotlivé části této práce. Děkuji.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 03. července 2018

.....

Anton Romanenko

Klíčová slova:

Ruská literatura, 20 století, bratři Strugačtí, kognitivní lingvistika, fantastická literatura, vědeckofantastická literatura, literární teorie

Key words:

Russian literature, 20th century, science fiction, Strugatsky brothers, cognitive linguistics, literary theory

Ключевые слова:

Русская литература, XX век, фантастическая литература, научная фантастика, братья Стругацкие, когнитивная лингвистика, литературная теория

Abstrakt

Tato bakalářská práce se snaží popsat způsoby, pomocí kterých bratři Strugačtí zobrazují "nereálné" (tj. takové jevy, které jsou nadpřirozené a neexistují v současném světě) ve své knize "Les" (Улитка на склоне). Cílem práce je zjistit, jaké lingvistické prostředky a postupy používají bratři Strugačtí pro vytvoření obrazů nereálného. Tato práce se opírá o teoretický postupy kognitivní lingvistiky. Tento směr lingvistického bádání klade důraz na vzájemnou propojenost zkušenosti existence mluvčího v času a prostoru a jeho lingvistického chování. Fantastické jevy avšak neexistují v současném světě, jsou představitelné jenom v jazyce. Proto je zajímavá otázka, jak bratři Strugačtí popisují fantastické jevy a jaký epistemologický význam takové popisy mohou mít.

Abstract

This bachelor thesis seeks to describe the ways in which the Strugatsky brothers depict the unreal (that is the supernatural, non-existent phenomena) in their 1968 novel *Snail on the Slope* (Улитка на склоне). The primary purpose of the thesis is to find out what linguistic means and devices are used to create an image of the unreal. The thesis is based on the theoretical framework of cognitive linguistics. This field of linguistic research puts an emphasis on an idea that the speaker's experience of being in space and time is interconnected with one's linguistic behavior. It is characteristic of language, however, that it can depict the unreal and describe what does not exist in the empirical reality. From that perspective, the questions of how the Strugatsky brothers portray the unreal non-existent phenomena and what epistemological meaning such portrayal may have appears to be of particular importance.

Аннотация

В настоящей работе изучены способы, при помощи которых Аркадий и Борис Стругацкие описывают "нереальные" (т.е. фантастические и не существующие в действительности) явления в романе "Улитка на склоне" (1968). Цель исследования – выяснить, какие лингвистические средства и приемы Стругацкие используют для создания образа нереальных явлений. Работа выполнена с теоретических позиций когнитивной лингвистики. Это направление лингвистической мысли подчеркивает взаимосвязь опыта пребывания во времени и пространстве говорящего и его лингвистического поведения. В этом смысле роман Стругацких интересен тем, что он описывает явления, которые не существуют в действительности, но представимы в языковом выражении. Следовательно, особой значимостью обладает вопрос, как Стругацкие описывают нереальное и каким эпистемологическим значением обладают подобные описания.

Содержание

Введение	7
1. Теоретические обоснования настоящей работы	12
1.1. Предмет и метод когнитивной лингвистики	12
1.2. Когнитивные методы в литературоведении	15
1.3. Возможные миры и вымышленные миры	17
1.4. Транс-реальная идентичность	19
1.5. Научно-фантастическая литература как вымышленный мир	20
1.6. Два уровня анализа текста	24
2. Анализ произведения	26
2.1. Вступительные замечания	26
2.2. Оппозиция Лес – Город	27
2.3. Лес – Категоризация	30
2.4. Лес – Воплощение	36
2.5. Город – Теория Дейктического сдвига	41
Заключение	52
Список использованной литературы	57

Введение

В настоящей работе анализируется описание нереального в романе братьев Аркадия и Бориса Стругацких “Улитка на склоне” (1968). Исследование будет выполнено с теоретических позиций когнитивной лингвистики. Главный вопрос, на который стремится ответить работа: при помощи каких языковых средств и литературных приемов братья Стругацкие создают образ нереального? А также: какое эпистемологическое значение имеет это описание?

Выбор произведения “Улитка на склоне” обусловлен тем фактом, что в этом романе нереальное имеет особый статус. Об этом подробнее будет сказано в первой части работы, в которой представлена классификация нереального в литературе. Сама по себе проблематика нереального интересна тем, что человек способен понимать описание явлений, не существующих в реальности, в языке. В этом смысле особый интерес представляет вопрос того, какие лингвистические средства используются для создания образа нереального.

В первой главе работы описаны теоретические положения, на которых основывается настоящее исследование. Описывается предмет и метод когнитивной лингвистики, а также понятия, на которые опирается данная работа. В частности, особое внимание уделено понятию “воплощения”, которое подразумевает, что положение человека в пространстве и времени, его опыт перемещения в этих физических измерениях влияют на его языковое поведение.

Также в первой главе описывается понятие “возможных миров” и “вымышленных миров”. Понятие вымышленного мира происходит из парадокса, что события, описываемые в художественной литературе, воспринимаются как правдивые, несмотря на то что эти события есть вымысел и с логической точки зрения не являются правдой. Чешско-канадский литературовед Любомир Долежел объясняет это тем, что

литературное произведение является собой вымышленный мир, а значит утверждения, сделанные в рамках этого вымышленного мира, обладают семантикой и критерием правдивости.

В свою очередь, когнитивно-лингвистическое литературоведение утверждает, что, когда человек читает литературное произведение, его мозг активирует те же когнитивные механизмы, что задействованы при прочих процессах взаимодействия с реальностью. Таким образом, можно говорить, что опыт, получаемый человеком в вымышленном мире, до известной степени пересекается с опытом, который он получает в реальном мире. Знание, получаемое на пересечении двух миров, выражается в том, что Питер Стоквелл называет транс-реальной идентичность (*trans-world identity*). Именно эта способность позволяет читателю перемещаться одновременно в двух мирах – вымышленном мире литературного произведения и реальности.

Анализ романа Стругацких “Улитка на склоне” как вымышленного мира осложняется тем, что это произведение (как и творчество Стругацких в целом) подпадает под категорию научной фантастики. В настоящей работе приводится определение этого понятия, а также описывается, как теория вымышленных миров осмысляет явление научной фантастики. Говоря коротко, в рамках теории вымышленных миров научно-фантастическое повествование рассматривается как специфический модус описания нереального. Исследовательница Нэнси Трейл различает несколько модусов нереального, но отмечает, что все они происходят из фундаментальной дихотомии естественного и неестественного. Классификация Нэнси Трейл позволяет рассматривать нереальное в “Улитке на склоне” как аномалию, которая становится частью вымышленного мира и встраивается в его логику. Сам по себе вымышленный мир романа представлен как “реалистический” (в том смысле, что его

описание предполагает аутентичность этого мира, его вероятность и достоверность), хотя нереальное является часть этого типа реализма.

Во второй части работы изучены три примера того, как в “Улитке на склоне” описано нереальное. При изучении описания нереального принята во внимание структура романа. Он разделен на две противопоставленные друг другу части: городскую и лесную. Также имеется в виду тот факт, что источником повествования в романе являются два типа рассказчика – экстра- и гетеро-диегетического вида.

В пространстве Леса описание нереального изучено с точки зрения лингвистической категоризации. Категоризация – это процесс, который причисляет то или иное явление или предмет в ту или иную группу предметов или явлений. Теории категоризации, используемые в классической лингвистике, основываются на предположении, что в какую-либо категорию можно включить все предметы, соответствующие определенному набору формальных характеристик. Между тем когнитивно-лингвистический подход утверждает, что отношения между предметами, включенными в какую-либо категорию, часто бывают ассиметричны. Поэтому в когнитивной лингвистике существует так называемый прототипический подход, согласно которому включение предмета в категорию зависит от того, насколько его характеристики соответствуют прототипу категории – то есть такому предмету, который является наиболее универсальным и “полноценным” представителем данной категории. В случае категории “нереальные явления” прототипом является не какое-либо конкретное явление или предмет, но абстрактное понятие неестественного. Именно поэтому зачисление предмета в категорию нереального зависит от того, насколько совокупность многих, разнообразных семантических черт этого явления соответствует представлению об абстрактном понятии неестественного. Рассказчик в “Улитке на склоне” конструирует многоуровневый образ, состоящий из комплексного

набора семантических черт, единство которых позволяет причислить этот образ к категории нереального.

Больше всего описание нереального приходится на лесную часть “Улитки на склоне”. Персонажи, помещенные в пространство Леса перенимают на себя черты внешней среды, в которой они находятся. На лингвистическом уровне это проявляется в том, что их языковое поведение (их речь) начинает быть схожей с категориями, при помощи которых рассказчик описывает внешнее пространство Леса. Одно из утверждений когнитивной лингвистики заключается в том, что язык – это инструмент, при помощи которого человек концептуализирует когнитивный опыт, полученный им во внешнем мире. Соответствие между речью лесных протагонистов и описанием внешней среды Леса иллюстрирует эту идею.

Заключительный анализ изображения нереального касается структурного уровня романа. Изначально в городской части романа нереальное практически не встречается. Само по себе городское пространство описано как максимально реалистическое. И тем не менее постепенно складывается впечатление, что городское пространство включается в модус фантастического. Это связано с тем, что в городской части систематически нарушается система дейктических центров. Понятие дейктического центра описано в коллективной монографии (Duchan, Bruder and Hewitt, 1990) и подразумевает систему дейктических маркеров, которые формируют пространственно-временные рамки литературного произведения. Стабильное систематическое обоснование и выстраивание таких дейктических рамок обеспечивает легкое вхождение читателя в вымышленный мир текста. В свою очередь, отсутствие или дискредитация таких маркеров нарушает структуру пространства-времени вымышленного мира. Городская часть “Улитки на склоне” проявляет черты нереального именно из-за разрушения системы дейктических центров.

Данный анализ позволяет понять, при помощи каких лингвистических средств Стругацкие строят описание нереального в “Улитке на склоне”. В заключительной части работы будет проведена попытка истолковать роман как целое, а также провести аналогию между содержанием романа и историческим контекстом, в котором он возник. Будет проведена попытка ответить на вопрос о том, какое эпистемологическое значение могло иметь описание нереального для читателей-современников.

1. Теоретические обоснования настоящей работы

1.1. Предмет и методы когнитивной лингвистики

Когнитивная лингвистика – это направление лингвистической мысли, основывающееся на предположении, что языковые категории определяются положением человека в пространстве и времени. Одно из ключевых понятий когнитивной лингвистики – понятие тела. В когнитивных исследованиях язык осмысливается как структура, включенная в мозг, то есть определенная биологически. Это обстоятельство считается ключевым в формировании языковых категорий. Способ мышления когнитивного лингвиста можно проиллюстрировать на примере следующей цитаты из книги Джорджа Лакоффа, “Философия во плоти” (*Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought*). Лакофф — один из пионеров когнитивной лингвистики. Обсуждая понятие категоризации (то, как языковая система разделяет предметы мира на лингвистические категории), он пишет:

The first and most important thing to realize about categorization is that it is an inescapable consequence of our biological makeup. We are neural beings. Our brains each have 100 billion neurons and 100 trillion synaptic connections. It is common in the brain for information to be passed from one dense ensemble of neurons to another via a relatively sparse set of connections.¹

Этот абзац иллюстрирует принципы, на которых основываются когнитивные исследования языка. Языковое явление ставится в зависимость от биологической данности. Человеческое сознание, которое отвечает за функцию языка, описывается как воплощенное (*embodied*), то есть заданное физической категорией, телом. Можно сказать, что такой метод мышления несколько отстывает от традиции структуралистской лингвистики, которая во многом исходит из утверждения Фердинанда де Соссюра, что лингвистический знак – это произвольная, арбитрарная

¹George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* (New York: Basic books: 1999) 20.

единица. Структуралистский способ мышления склонен интерпретировать язык как систему знаков, замкнутую в себе. При этом часто языковой анализ сводится к исследованию явлений, мотивированных факторами, существующими внутри этой системы. Когнитивная лингвистика, напротив, исходит из предположения, что формальные лингвистические явления, такие как словообразование, мотивированы не только грамматическими факторами, но и законами, свойственными и для других видов когнитивной деятельности (такие как способность думать, перемещаться, заниматься философией, жестикулировать и т.д.). Иными словами, когнитивная лингвистика отрицает идею, что язык – это система, замкнутая в себе и функционирующая по собственным законам.² В когнитивной лингвистике язык и его категории определены положением человека в пространстве и времени, а также его физическим опытом перемещения, то есть изменениями его положения в пространстве и времени. Язык, таким образом, – это явление по определению контекстуально зависимое.

Когнитивные исследования включают в себя самые различные сферы научной деятельности.³ Среди них точные исследования мозга, психологические исследования, антропология, социальные науки и собственно лингвистические исследования. Как пишут Дирк Гираертс и Хаберт Кайкенс:

Crucially, there is no single, uniform doctrine according to which these research topics are pursued by Cognitive Linguistics. In this sense, Cognitive Linguistics is a flexible framework rather than a single theory of language.⁴

² Vyvyan Evans and Melanie Green, *Cognitive Linguistics: An Introduction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006) 40-41.

³ Принято считать, что направление когнитивной лингвистики зародилось вместе с публикацией книги Джорджа Лакоффа “Метафоры, которыми мы живем” (1980). В этой книге Лакофф разработал понятие концептуальной метафоры. Его основной тезис заключался в том, что метафора не просто языковой прием, но когнитивное явление, лежащее в основе самих законов языка. В 1987 году Рональд Лангакер опубликовал книгу “Основания когнитивной грамматики,” в которой, основываясь на теории Лакоффа, предложил когнитивную модель грамматического описания. В настоящий момент все традиционные разделы языкознания (такие как фонетика, лексикология, и.т.д) осмыслены в рамках когнитивной лингвистики. Тем не менее по большинству вопросов по-прежнему существуют расхождения.

⁴Dirk Geeraerts, “Introduction to cognitive Linguistics,” *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, ed. Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens (Oxford, New York: Oxford University Press, 2007) 4.

Подобный характер когнитивной лингвистики подчеркивают и русскоязычные исследователи. З.Д. Попова и И.А. Стернин, ссылаясь на определение В.З. Демьянкова и Е.С. Кубряковой, отмечают, что “когнитивная лингвистика изучает язык как когнитивный механизм, играющий роль в кодировании и трансформировании информации.”⁵ Ключевой элемент в этом определении – это то, что под языком понимается некий процесс, при помощи которого информация из внешнего мира обрабатывается мозгом таким образом, что в конечном счете эта информация может принять форму языкового выражения. Именно этот “процесс” перевоплощения внешнего знания о мире, полученного в опыте, в языковое выражение (то есть совокупность когнитивных механизмов, выраженных в языковых структурах) изучает когнитивная лингвистика.

В настоящей работе положения когнитивной лингвистики понимаются именно как образец (framework) мышления о языке. Идеи и терминология, разработанные исследователями (см. далее), будут использованы для анализа литературы. Настоящая работа в этом смысле стремится показать, что некоторые термины когнитивной лингвистики можно включить в терминологический аппарат литературной теории. Для исследования ключевым является тот факт, что когнитивная лингвистика по-новому осмысляет взаимозависимость языка и мира. Поскольку в когнитивной лингвистике язык представляет собой систему, определенную биологической данностью человека, то познание реальности обеспечивается не в последнюю очередь через призму языкового воплощения:

...language does not directly reflect the world. Rather, it reflects our unique human construal of the world: our world-view as it appears to us through the lens of our embodiment.⁶

⁵ З.Д. Попова, И.А. Стернин, *Когнитивная лингвистика* (Москва: АСТ Восток-Запад, 2010) 7.

⁶ Evans, Green 48.

Понятие контекста, важное для каждой литературной теории, приобретает новый смысл. Контекст становится не историческим или социальным, а пространственно-временным или природным, телесным.

1.2. Когнитивные методы в литературоведении

За последние годы увеличилось число публикаций, в которых методы когнитивной лингвистики применяются к анализу литературных произведений. Говоря о многообразии методов в подобных исследованиях, ведущий специалист по когнитивному литературоведению в России Денис Ахапкин так заканчивает свой обзор публикаций по когнитивным методам в анализе художественных текстов:

Во-первых, чрезвычайно сложно свести все представленные работы к одному направлению, учитывая их широкий разброс: от традиционного лингвостилистического подхода до истории литературных жанров. Во-вторых, практически все [авторы] так или иначе отталкиваются от постструктурализма, либо эксплицитно, вступая с ним в прямую конфронтацию..., либо имплицитно, постулируя принципиально несовместимые принципы исследования... Наконец, в-третьих, для всех авторов характерна не просто декларация «когнитивного подхода», а попытка учесть широкий междисциплинарный контекст когнитивной науки.⁷

О «междисциплинарном» характере когнитивных исследований Ахапкин говорит и в более новой статье. В ней он отмечает, что основной чертой когнитивного литературоведения является попытка установить «связи между естественными и гуманитарными науками в области изучения литературного текста.»⁸ Таким образом, когнитивное литературоведение основывается на тех же принципах, что и когнитивная лингвистика. Когнитивное литературоведение стремится обосновать и объяснить языковые и (в случае литературного текста) художественно-языковые явления с

⁷ Денис Ахапкин, «Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов», *Новое Литературное Обозрение*, №114 (2/2012) 132.

⁸ Денис Ахапкин, «Когнитивное литературоведение: от порядка к хаосу и обратно», *Новое Литературное Обозрение*, №143 (1/2017) 345.

помощью междисциплинарного синтеза точных наук о человеке и литературной теории.

Автор хрестоматийного учебника по когнитивной поэтике Питер Стоквэлл в своей книге “Когнитивная Поэтика” (*Cognitive Poetics*) говорит именно об этой многогранности когнитивного литературоведения:

The foundations of cognitive poetics obviously lie most directly in cognitive linguistics and cognitive psychology, together forming a large part of the field of cognitive science. We need to understand the basic premise that behind these innovative disciplines all forms of expression and forms of conscious perception are bound, more closely than was previously realized, in our biological circumstances. Most simply, we think in the forms that we do and we say things in the ways that we do because we are all roughly human-sized containers of air and liquid with our main receptors at the top of our bodies. Our minds are ‘embodied’ not just literally but also figuratively, finally clearing away the mind–body distinction of much philosophy most famously expressed by Descartes.⁹

В этом определении методов и целей когнитивного литературоведения Стоквелл еще раз подчеркивает связь между языком и биологическим основанием человека – телом.

В этом заключается именно тот междисциплинарный характер когнитивного литературоведения, о котором говорит Ахапкин и который играет ключевую роль для настоящей работы.

Как уже отмечалось, настоящее исследование стремится осмыслить проблематику изображения нереального у братьев Стругацких. Главный вопрос, на который работа постарается ответить: за счет каких языковых приемов Стругацкие создают образ нереального, а также какое “знание” такой образ может дать читателю. Сама постановка этого вопроса обусловлена специфическим положением литературы в познавательном мире. Художественный текст – это вымысел, фикция, однако некоторые тексты кажутся читателю более “реальными”. В свою очередь, другие тексты и жанры кажутся “нереалистичными”, но тем не менее познаваемыми.

⁹ Peter Stockwell, *Cognitive Poetics, An Introduction* (London: Routledge, 2002) 4.

Как следует из вышесказанного, один из главных вопросов когнитивной лингвистики: как происходит познание (cognition). Если допустить, что языковые категории определены биологически, то каким образом это может сказываться на лингвистических приемах, при помощи которых Стругацкие описывают нереальное?

1.3. Возможные миры и вымышленные миры

Прежде всего необходимо обратиться к теории возможных миров, а также сказать, как эта теория осмысляется в когнитивной лингвистике. Возможные миры – логическое понятие. Оно возникло из парадокса, что высказывания, описывающие несуществующие события или явления, обладают критерием правдивости. Это можно проиллюстрировать на следующем примере: есть утверждение, что в романе Льва Толстого “Война и мир” Пьер Безухов женился на Наташе Ростовской. Строго говоря, это высказывание ложно, так как Пьер Безухов никогда не существовал в действительности. Тем не менее мы знаем, а вернее мы чувствуем точно, что оно правдиво. Этот парадокс разрешается предположением, что существует множество возможных миров, в каждом из которых есть своя область референций. Таким образом, высказывание о том, что Пьер Безухов из романа Толстого женился на Наташе Ростовской, правдиво в рамках мира “Войны и Мира”. Роман “Война и Мир” при этом является системой, космосом, созданным Львом Толстым, и в рамках этого космоса утверждение “Пьер Безухов женился на Наташе Ростовской” – правда. Чешско-канадский исследователь Любомир Долежел в своей книге *Heterocosmica: Fikce a Možné Světy* говорит, что каждый возможный мир обладает своей семантикой и именно это придает утверждениям, сделанным в рамках какого-либо мира, “вес” правдивости:

Náš aktuální svět je obklopen nekonečným jiných možných světů. Univerzum diskursu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-

aktualizované světy. A tak je logický i filozofický legitimní mluvit o možných jednotlivinách – osobách, vlastnostech, událostech, stavech věci apod.¹⁰

Как видно из этой цитаты, Любомир Долежел говорит о “дискурсивной вселенной” (univerzum diskursu). Этим самым он подчеркивает тот факт, что семантика возможных миров разворачивается в языке, в языковых явлениях. Литература являет собой специфический вид возможного мира. Долежел называет такой мир вымышленным миром (fikční svět).

Согласно теории Долежела, вымышленный мир являет собой единицу, созданную человеком. Такой мир основывается на вымышленном тексте. Литературное произведение, записанное на материальном носителе (бумаге), создает само для себя область референций, и этим самым обеспечивает правдивость своих высказываний.¹¹ Вымышленный мир – космос, повернутый внутрь себя. Высказывания, озвученные внутри такого космоса, обеспечивают сами себя. Их правдивость можно определить только в рамках вымышленного текста, в котором они существуют. Но, как пишет Долежел, от этого они не становятся менее реальными:

Konstatování, že fikční texty mají zvláštní status s ohledem na pravdivostní podmínky, neznamená, že jsou méně skutečné než zobrazující texty vědy, zurnalistiky nebo každodenní konverzace. Fikční texty jsou složeny skutečnými autory (vypravěči, spisovateli), kteří využívají zdrojů skutečného lidského jazyka, a jsou určeny skutečným čtenářům. Nazývají se fikční na funkčním základě, protože slouží jako medium pro tvorbu, zachování a sdělování fikčních světů. Jsou to pokladnice fikčnosti ve světě skutečnosti, pokladnice, kde výtvoři spisovatelské představivosti jsou neustále k dispozici vnímavým čtenářům. (Doležel 2003, 41)

Из этого определения следует, что вымышленные миры не являются менее “реальными”, чем миры, основанные на “точных” видах дискурса, таких как журналистика и естественные науки, зона референция которых, как считается,

¹⁰ Lubomír Doležel, *Heterocosmica: fikce a možné světy*, [z anglického originálu] přeložil autor (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003) 27.

¹¹ Doležel 39.

находится в сфере фактов, в сфере действительности. Причиной этому служит то обстоятельство, что события и факты, описанные в литературном произведении, обладают семантикой, то есть “весом” значения, критерием правды.

1.4. Транс-реальная идентичность

Рассуждения, приведенные выше, построены на предположении, что ткань возможного, несуществующего, вымышленного мира создается из языкового материала. Когнитивное литературоведение принимает это положение и связывает его с биологическо-физической базой человеческого существования: для постижения и познания вымышленного мира человек использует те же когнитивные механизмы, что и для постижения реального мира. Этот тезис, если не уравнивает предметный мир и вымышленный мир между собой (это было бы чересчур претенциозно), то во всяком случае позволяет сделать вывод, что опыт изучения вымышленного мира (опыт чтения и интерпретации) обладает таким же познавательным потенциалом, что и опыт изучения мира действительности. Питер Стоквэлл описывает этот процесс, говоря, что для познания мира действительности и для познания вымышленного мира (в его терминологии – дискурсивный мир / *discourse world*) задействованы одни и те же когнитивные механизмы:

By extension, a discourse world is the imaginary world which is conjured up by a reading of a text, and which is used to understand and keep track of events and elements in that world. It is a principle of cognitive poetics that the same cognitive mechanisms apply to literary reading as to all other interaction, and so we can understand a discourse world as the mediating domain for reality as well as projected fictions. In order to be able to do this, we must be able to negotiate **trans-world identity**¹² – that is, we must have a mapping facility between worlds.¹³

¹² Выделение мое – AP

¹³ Stockwell 92.

Единство когнитивных механизмов, используемых для познания вымышленного мира, существующего в языке, и действительного мира, существующего в опыте, – это то, что связывает мир языка художественного произведения и мир действительности. Питер Стоквэлл называет эту связь **trans-world identity**, в настоящей работе это понятие переводится как “транс-реальная идентичность” (в данном случае термин “реальность” представляется более мне приемлемым, чем термин “мир”, использованный в понятии “вымышленный мир”). Само понятие транс-реальной идентичности осмысляется как способность человека “перемещаться” по вымышленному и действительному миру, осознавая границы между этими двумя мирами и принимая опыт в них. Транс-реальная идентичность – это личность человека, которая создается на пересечении мира литературы и мира действительности.

1.5. Научно-фантастическая литература как вымышленный мир

Необходимо сказать, как в теории вымышленных миров интерпретируется жанр научной фантастики. Постановка этого вопроса проблематична, поскольку в некотором смысле вся литература фантастична в той или иной мере. Тем не менее собственно фантастика определяется как “разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира».”¹⁴ При этом для фантастики как жанра характерен “...свой фантастический тип образности <...> откровенное нарушение реальных логических связей и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта.”¹⁵ Причины, по которым читатель отличает фантастический вымышленный мир от нефантастического

¹⁴ В.С. Муравьев, “Фантастика,” *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н.Николютина и колл. авт (Москва: Интелвак, 2001) 1120.

¹⁵ Муравьев 1120.

вымышленного мира, исследовательница Нэнси Трейл видит в том, что фантастический вымышленный мир построен на явной оппозиции парадигм естественного и неестественного (přirozené a nadpřirozené).¹⁶ Под естественным Трейл понимает то, что может существовать в мире действительности, в мире опыта; под неестественным – то, что в мире действительности невозможно. При этом Трейл различает пять “модусов”, которые описывают, каким образом естественное и неестественное соотносятся в вымышленном мире произведения. Так, например, в **дизъюнктивном модусе** (disjunktivní modus) естественное и неестественное соотносятся как два сосуществующих фактических мира, основанных на своих законах; примером такого модуса является рассказ Николая Гоголя “Вий”.¹⁷ Подвидом дизъюнктивного модуса является **фантазийный модус** (fantazijní modus), в котором области естественного нет вовсе, а все пространство вымышленного мира занимает сплошная область неестественного; пример такого вымышленного мира является книга Джонатана Свифта “Путешествие Гулливера”.¹⁸ Существует также **неоднозначный модус** (nejednoznačný modus), в котором естественное сложно отделить от неестественного. В таком модусе фантастичность какого-либо явления ставится под сомнение. Нельзя точно определить фантастично ли повествование, поскольку описываемые события преподносятся так, как если бы они были возможны. Примером такого модуса является рассказ Генри Джеймса “Поворот винта.”¹⁹ Последние два модуса в классификации Трейл – **натурализация неестественного** (naturalizace nadpřirozeného) и **паранормальный модус** (paranormální modus). В первой модели неестественное объясняется через естественное. Как пишет Трейл, в таком модусе встреча с

¹⁶ Nancy Traillová, *Možné světy fantastiky: vznik paranormální fikce*, [z anglického originálu] přeložil Lubomír Doležel (Praha: Academia, 2011) 21.

¹⁷ Traillová 24.

¹⁸ Traillová 25.

¹⁹ Traillová 26.

фантастическими героями (как, например, вампир или инопланетянин) может объясняться галлюцинацией или употреблением психотропных средств.²⁰ Напротив, в паранормальном модусе фантастические явления не “отрицаются” прагматическим объяснением. Они существуют как единичные, отдельные факты, включенные в мир естественного, где они уживаются наряду с обычными вещами. В такой модели, как отмечает Трейл, фантастическое осмысляется как неестественное, но в то же время оно принципиально не отделяется от естественного.²¹

Настоящая работа исходит из того, что одно произведение фантастической литературы никогда не соответствует только какой-либо одной модели из классификации Трейл. Но если попытаться определить, к какому модусу наиболее близок роман братьев Стругацких “Улитка на склоне”, то следовало бы сказать, что, скорее всего, это что-то среднее между **натурализацией неестественного** и описанием **паранормального**. Вымышленный мир “Улитки на склоне” принимает “реализм” мира действительности как данность, а нереальное в нем – это, скорее, исключение, чем правило. Неестественное включено в роман частично и изображено так, как если бы оно являлось результатом какого-то неизвестного “необычного” действия или факта (это может быть, например, какой-либо неудачный научный эксперимент). Но, оказавшись в этом мире, неестественное подчиняется его законам, хоть и сохраняет свою своеобразную природу.

Здесь стоит сказать еще об одном осложнении. Романы Стругацких часто осмысляются не просто как фантастика, но как научная фантастика. Этот жанр уже давно позиционирует себя как самостоятельный. Существуют различные попытки сформулировать его определение. Классификацию таких попыток по осмыслению

²⁰ Traillová 30.

²¹ Traillová 30-31.

научной фантастики приводит И.В. Головачева в статье “Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов.” Головачева отмечает, что большинство теорий научной фантастики группировались вокруг двух тезисов. Первый – это то, что научная фантастика, основываясь на научных системах и учитывая физические законы мира действительности, модулирует некоторые не существующие, но гипотетически возможные ситуации, на которые она проецирует знание, доступное науке. Головачева ссылается на книгу Джеймса Ганна “Альтернативные миры” (*Alternative Worlds*), в которой “[он] писал, что научная фантастика предьявляет картины чуждого, иного, и экстраполирует последствия событий и явлений, еще не данных нам в опыте.”²² Второй тезис важный для теории научной фантастики принадлежит Дарко Сувину, который назвал научную фантастику “литературой когнитивного остранения.” Головачева описывает его теорию научной фантастики, которую он определяет как “литературный жанр, необходимым и достаточным условием которого является одновременное присутствие остранения и познания, а главным формальным приемом — изображение придуманного мира, альтернативного среде, окружающей автора.”²³ Иными словами, научно-фантастическая литература описывает такие ситуации, которые не существуют фактически, но могут быть представлены как гипотетически возможные в пространстве языка. Такие ситуации и явления обладают познавательным потенциалом, то есть они могут быть познаны и поняты читателем за счет его когнитивных способностей.

В заключении своей статьи Головачева формулирует собственное определение этого жанра, которое комбинирует элементы предыдущих тезисов: “Научная фантастика — это литература когнитивного остранения, которая рационально репрезентирует познаваемый мир, являющийся иным по отношению к миру,

²² И.В. Головачева, “Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов,” *Вестник СПбГУ. Сер.9. 2013. Вып.2:* 21

²³ Головачева 22-24.

окружающему автору, и экстраполирует на новую реальность радикальные изменения, проистекающие из научно-технического прогресса или регресса.”²⁴

На основании всего вышесказанного можно сформулировать положения, которые будут использоваться при анализе “Улитки на склоне”. Роман Стругацких осмысливается в настоящей работе как произведение научной фантастики, которое создает вымышленный мир, содержащий элементы фантастического (неестественного) но который при этом основывается на парадигме естественного. В таком вымышленном мире неестественное осмысливается как нереальное, но в то же время оно встраивается в структуру этого мира. В свою очередь, “Улитка на склоне” изначально являет собой естественный мир, а фантастическое и неестественное в нем выступает как результат некоторой аномалии, сущность которой не до конца понятна читателю и героям произведения. Осмысление этих фантастических элементов в языке и их языковая репрезентация и составляют интерес настоящей работы.

1.6. Два уровня анализа текста

Прежде чем перейти непосредственно к анализу “Улитки на склоне” следует сказать, что прочтение романа Стругацких можно осуществить на двух уровнях.

Первый уровень предполагает анализ фактов и явлений, разворачивающихся внутри вымышленного мира “Улитки на склоне”. Все, что можно сказать на таком уровне, будет касаться только событий, происходящих внутри “Улитки на склоне”. Иными словами, понятия и термины когнитивного литературоведения будут использованы для постижения механизмов романа Стругацких. На этом уровне опыт героев и их языковое поведение будут проанализированы как факты, существующие в вымышленном мире произведения. Тем не менее любые выводы, которые можно будет

²⁴ Головачева 26.

сделать на первом уровне анализа, будут актуальны только по отношению к закрытой системе вымышленного мира “Улитки на склоне”.

Второй уровень предполагает анализ литературного произведения в его отношении ко внешнему миру, в котором оно существует. Этот тип анализа представляет большой интерес, но он также более сложен. На таком уровне анализа можно попытаться ответить на вопрос, как прочтение “Улитки на склоне” сказывается на читателе. Выше уже говорилось, что читатель использует одни и те же когнитивные механизмы для постижения вымышленного мира и мира действительности. Из этого следует по крайней мере два вопроса: каким образом читатель может представить что-то, чего не существует в действительности? И какое “знание” может передать читателю описание нереального, то есть неестественного, представленного в вымышленном мире? Очевидно, что выводы, полученные на этом уровне анализа, по определению универсальны, то есть их можно применить к любому вымышленному миру, а не только к вымышленному миру научно-фантастического произведения. В этом смысле выбор произведения научно-фантастического жанра обусловлен тем, что научная фантастика, функционируя в рамках правдоподобного мира, способна представить наиболее радикальное описание несуществующего и неестественного. Иными словами, научная фантастика описывает нереальное, которое можно представить и которое можно познать.

С одной стороны, понятия когнитивной лингвистики можно применить по отношению к героям внутри вымышленного мира “Улитки на склоне”. Например, можно будет рассмотреть, как их речь соотносится с получаемым им опытом. С другой стороны, с помощью когнитивного анализа можно изучить отношения вымышленного мира текста с миром действительности.

2. Анализ произведения

2.1. Вступительные замечания

Во второй части своей работы я буду оперировать избранными идеями, разработанными в рамках когнитивной лингвистики. Я посмотрю на то, как происходит описание нереального с точки зрения понятия лингвистической категоризации, учитывая то понимание этого лингвистического процесса, которое сложилось в когнитивной лингвистике; также я попытаюсь показать, как роман “Улитка на склоне” иллюстрирует центральную идею когнитивной лингвистики – идею о том, что опыт человека перемещения в пространстве и времени сказывается на его лингвистическом поведении; наконец, я попытаюсь ответить на вопрос, за счет чего некоторые части романа, хотя в них не происходит ничего такого, что можно было бы причислить к модусу нереального, тем не менее интуитивно кажутся нам нереальными или фантастическими. Чтобы ответить на этот вопрос, я попытаюсь проанализировать некоторые части романа с помощью теории дейктического сдвига, разработанной когнитивной нарратологией.

Прежде всего стоит сделать несколько общих замечаний о структуре романа “Улитка на склоне”, на материале которого будут обсуждаться вышеупомянутые вопросы. С самого начала в романе прослеживается фундаментальная дихотомия. Мир романа разделен на два пространства: пространство Леса и пространство Города (Управления). В каждом из этих пространств есть свой главный герой. Описание пространства Леса и пространства Города различаются. Условно говоря, Лес выражает иррациональность, отсутствие логических связей и закономерностей, фантазмагоричность; в свою очередь, Город являет собой идеи логики, структурированности, упорядоченности.

Рассказчика в романе Стругацких можно охарактеризовать как всезнающего (omniscient).²⁵ Он обладает полной информацией о своих героях, об их внутренних чувствах и мыслях. Однако порой он “уступает” свой голос героям, и тогда уже они становятся главным источником повествования. Исходя из этого, анализ произведения можно условно разделить на следующие оппозиционные пары: 1. Пространство Города – пространство Леса 2. Речь рассказчика – речь героев. Пользуясь терминологией, можно сказать, что это разделение соответствует интра- и экстра-дигетическим типам повествования.²⁶ На **интрадигетическом** уровне повествования рассказчик полностью помещен в вымышленный мир произведения и сам является действующим лицом. В свою очередь, **экстрадигетический** рассказчик – это такой рассказчик, который не участвует в действии, а как бы парит над ним. Экстрадигетический рассказчик также является частью вымышленного мира, однако, он не вступает в связи со своими персонажами, но лишь наблюдает происходящее со стороны.

2.2. Оппозиция Лес – Город

Повествование “Улитки на склоне” открывается описанием Леса. С самого начала это описание имеет подчеркнuto “физиологический” аспект. Лес как пространство текста передается через череду “осязательных” тропов:

С этой высоты лес был как пышная пятнистая пена; как огромная, на весь мир, рыхлая губка; как животное, которое затаилось когда-то в ожидании, а потом заснуло и проросло грубым мхом. Как бесформенная маска, скрывающая лицо, которое никто никогда не видел.²⁷

²⁵ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (London, New York: Routledge, 2009) 37.

²⁶ Эти термины были введены в научный дискурс нарратологом Жераром Женетт, но Моника Флюдерник, на мой взгляд, представляет наиболее полный анализ этих терминов в той форме, в какой они устоялись в современной нарратологии (Fludernik, 2009)

²⁷ Братья Стругацкие, *Улитка на Склоне* (Москва: АСТ, 2016) 5. Все дальнейший ссылки на текст романа будут использованы согласно этому изданию и будут включены в скобки в тексте работы.

Несмотря на то, что пространство Леса появляется раньше пространства Города, Стругацкие фокусируют²⁸ Лес через сознание и восприятие именно городского протагониста – исследователя по имени Перец. Сам Перец на протяжении всего романа стремится попасть в Лес, но у него это получится лишь однажды. Его неспособность достичь Леса обозначается с самого начала: рассказчик подчеркивает невозможность *физического* проникновения Перца в Лес: “Перец сбросил сандалии и сел, свесив босые ноги в пропасть. Ему показалось, что пятки сразу стали влажными, словно он в самом деле погрузил их в теплый лиловый туман, скопившийся под утесом.”(6) Лес лишь слегка касается Перца, его тело не помещено в Лес. Сам Перец – порождение Города. В свою очередь, Город с самого начала описывается совершенно иначе нежели Лес:

Они прошли мимо десятиквартирных коттеджей с тюлевыми занавесками на окнах, миновали гараж, крытый гофрированным железом, пересекли спортивную площадку, где на столбах одиноко висела дырявая баскетбольная сетка <...> вдоль длинного забора, за которым скрежетали двигатели, они шли все быстрее, потому что времени оставалось мало. (стр. 11)

Этот отрывок противопоставляется описанию Леса прежде всего наличием точных деталей. Если Лес представлен как однородная, не детализированная масса (“губка”), то в Городе присутствует цифровая детализация: “десятиэтажный дом, одиноко висела сетка”. Наличие таких “числовых” элементов создает и подчеркивает тот факт, что Город – это среда, построенная и упорядоченная человеком. Подобная языковая точность отсутствует в описании Леса. Более того, Город позиционируется как пространство, “сдерживающее” иррациональное пространство Леса:

Лес отсюда не был виден, но лес был. Он был всегда, хотя увидеть его можно было только с обрыва. В любом другом месте Управления его всегда что-нибудь заслоняло. Его заслоняли кремовые здания механических мастерских и четырехэтажный гараж для личных автомобилей <...> Его заслоняли скотные дворы подсобного хозяйства

²⁸ Термин фокализация (focalization) ввел Жерар Женетт. Он означает прием, при помощи которого рассказчик визуализирует происходящее через призму зрения героя. Подробнее об этом см. Fludernik (2009).

<...> Его заслонял парк с клумбами и павильонами <...> Его заслоняли коттеджи с верандами, увитыми плющом, <...> А отсюда...лес не был виден из-за высокой кирпичной ограды, пока еще недостроенной, но уже очень высокой, которая возводилась вокруг плоского одноэтажного здания группы Инженерного проникновения. (стр. 20)

Иррациональность Леса заслонена постройками, возведенными человеком, – символами рациональности человеческой деятельности. Это фундаментальное разделение пространств Леса и Города проводится на лингвистическом уровне через весь роман. Разница в пространстве Леса и Города влияет не только на характер нереальных явлений, развертывающихся в этих пространствах, но также и на методы, с помощью которых эти явления описываются. Иными словами, специфика описания нереального в романе зависит от того, в каком пространстве (городском или лесном) происходит действие. Если в Лесу нереальное развертывается в полную меру и предстает перед вниманием читателя как объект, образ, зрелище, то в Городе нереальное, скорее, подспудно проступает через внешне обманчивую логичность и рациональность городской среды. Соответственно, в анализе нереального в Лесу логичнее обратить внимание на собственно описательные лингвистические средства – прилагательные и существительные, которыми рассказчик называет нереальное явление; в свою очередь в Городе стоит посмотреть на то, как подрывается сама структура повествования, как описание пространства и времени лишаются структурированного описания и постепенно включается в модус фантастического, а положение протагониста в пространстве и времени “расшатывается” и теряет опору. Для этого нужно будет обратиться к изучению дейктических маркеров, “программирующих” пространство вымышленного мира.

2.3. Лес – Категоризация

Как уже отмечалось в первой части работы, фантастическая литература описывает предметы и явления, которые не существуют в известной человеку реальности, но гипотетически возможны. В зависимости от типа фантастического модуса, описание таких явлений могут происходить либо из научных теорий, либо из субъективной фантазии автора. Как бы там ни было, природа этих явлений базируется на лингвистическом описании. Исходя из этого возникает вопрос: как назвать предмет или описать процесс, которые не существуют? Как описать нереальное?

Этот вопрос можно перефразировать: к какой языковой и предметной категории отнести нереальное явление? Как категоризировать нереальное на языковом уровне?

Понятие категоризации – одно из центральных в классической и когнитивной лингвистике. В своей хрестоматийной книге “Огонь, женщины и опасные вещи” (*Women, Fire, and Dangerous Things*) Джордж Лакофф пишет, что:

...any time we either produce or understand any utterance of any reasonable length, we are employing dozens if not hundreds of categories: categories of speech sounds, of words, of phrases and clauses, as well as conceptual categories. Without the ability to categorize, we could not function at all, either in the physical world or in our social and intellectual lives.²⁹

Классический подход к категоризации основывается на предположении о том, что некая сущность или явление обладает определенным количеством формальных признаков, по которым это явление можно причислить к какой-либо категории. Из этого следует: “An entity represents a category member by virtue of fulfilling a set of necessary and jointly sufficient conditions for category membership.”³⁰ Согласно этому взгляду, например, в категорию *стулья* попадают все предметы которые соответствуют следующим

²⁹ George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987) 6.

³⁰ Evans and Green 251.

формальным признакам: 1) приспособление для сидения 2) предмет мебели 3) предмет, обладающий четырьмя ножками.

Когнитивная лингвистика оспаривает такой подход и утверждает, что явление категоризации эффективнее анализировать не с точки зрения формальных признаков, а с точки зрения **прототипа** явления. Понятие прототипа в когнитивной лингвистике определяется следующим образом: “[Prototype is] a relatively abstract mental representation that assembles the key attributes or features that best represent instances of a given category.”³¹ Один из авторов, вдохновивших создание теории прототипов, когнитивный психолог Элеанора Рош, обосновывает необходимость переосмысления категоризации следующим образом:

...much work in philosophy, psychology, linguistics, and anthropology assumes that categories are logical bounded entities, membership in which is defined by an item’s possession of a simple set of criterial features, in which all instances possessing the criterial attributes have a full and equal degree of membership. In contrast, it has recently been argued...that some natural categories are analog and must be represented logically in a manner which reflects their analog structure.³²

Действительно, некоторые категории обладают “размытыми” границами.³³ К примеру, категория *птицы* включает в себя *воробья* и *жаворонка*, но можно ли отнести к птицам *пингвина*? Именно из-за этого в рамках когнитивной лингвистики возникло новое понимание категоризации. Основу когнитивного подхода к категоризации можно описать следующими положениями:

a. Prototypical categories exhibit degrees of typicality; not every member is equally representative for a category. b. Prototypical categories are blurred at the edges. c. Prototypical categories cannot be defined by means of a single set of criterial (necessary and sufficient) attributes. d. Prototypical categories exhibit a family resemblance structure, or more generally, their semantic structure takes the form of a radial set of clustered and overlapping readings.³⁴

³¹ Evans and Green 249.

³² Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, “Polysemy, Prototypes, and Radical Categories,” *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* ed. Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens (New York: Oxford University Press, 2007) 145.

³³ Evans and Green 254.

³⁴ Lewandowska-Tomaszczyk 145.

Из этого следует, что причисление какого-либо предмета к той или иной категории возможно, только если определить множественные семантические черты этого явления. При таком подходе смещается фокус категоризации. Категоризируемый предмет перестает осмысляться как однозначный представитель какой-либо группы; такой предмет определяется как более или менее приближенный к какому-либо прототипу: “Instead of a single description consisting of individually necessary and jointly sufficient features, the definition takes the form of a cluster of partial descriptions.”³⁵

Такое понимание категоризации позволяет понять, как в “Улитке на склоне” происходит описание нереального. Впервые нереальное явление появляется в главе 6. В ней городской персонаж Перец попадает в Лес, где становится свидетелем странной сцены. Вот как выглядит этот центральный эпизод:

И тогда Перец увидел и сразу забыл о людях. Это появилось, как скрытое изображение на фотобумаге, как фигурка на детской загадочной картинке «Куда спрятался зайчик?» – и, однажды разглядев это, больше невозможно было потерять из виду. Оно было совсем рядом, оно начиналось в десятке шагов от колес вездехода и от тропинки. Перец судорожно глотнул.

Живой столб поднимался к кронам деревьев, сноп тончайших прозрачных нитей, липких, блестящих, извивающихся и напряженных, сноп, пронизывающий плотную листву и уходящий еще выше, в облака. И он зарождался в клоаке, в жирной клокочущей клоаке, заполненной протоплазмой – живой, активной, пухнувшей пузырями примитивной плоти, хлопотливо организующей и тут же разлагающей себя, изливающей продукты разложения на плоские берега, плюющей клейкой пеной... И сразу же, словно включились невидимые звукофильтры, из хрюканья мотоцикла выделился голос клоаки: клокотание, плеск, всхлипывания, бульканье, протяжные болотные стоны; и надвинулась тяжелая стена запахов: сырого сочащегося мяса, сукровицы, свежей желчи, сыворотки, горячего клейстера – и только тогда Перец заметил, что у Риты и Квентина на груди висят кислородные маски, и увидел, как Стоян, брезгливо кривясь, поднимает к лицу намордник респиратора, но сам он не стал надевать респиратор, он словно надеялся, что хотя бы запахи расскажут ему то, чего не рассказали ни глаза, ни уши... (стр. 124-125)

³⁵ Lewandowska-Tomaszczyk 146.

Эта сцена являет собой развернутый образ, описывающий фантастическое явление. Фактически все это описание является постепенной категоризацией образа, постепенным зачислением его в категорию, которую можно назвать “фантастическое”. Большую часть понимания в описании образа обеспечивают глагольные формы. В приведенном выше отрывке глаголы формируют “трехмерность” изображения, они определяют среду существования образа, то есть глаголы формируют координаты нереального явления. При этом если в начале сцены употребляются экзистенциальные глаголы, обозначающие появление этого нереального процесса, но не уточняющие его положение в пространстве (*появилось, начиналось*), то по мере постепенного раскрытия образа глагольные формы начинают описывать направление движения образа, обретение им “тела”, его постепенную “материализацию” в мире (*поднимался, наполненный, кривясь, висят* и т. д.).

“Содержание” образа обеспечивается за счет ряда существительных и прилагательных. При этом подобно тому, как глагольный ряд начинается с общих, размытых экзистенциальных глаголов, так и ряд существительных открывается неопределенными местоимениями, не обладающими специфической референцией (*это, оно*) и заканчивается точными, конкретными существительными, детализирующими образ.

Эта постепенная детализация образа и есть процесс категоризации описываемого нереального явления. Однако поскольку сама по себе категория “фантастическое” обладает размытыми границами, то в некотором смысле прототипом фантастического может выступать любое явление, осмысляемое как неестественное (то есть нечто, что не есть естественное). Прототипом неестественного выступает не какое-либо определенное слово и не какое-либо определенное явление, но некая абстрактная категория. Будет ли причислено некое явление к этой категории или нет, зависит от

того, насколько описание нереального явления соответствует представлению о неестественном.

Именно постепенным “включением” описываемого образа в категорию неестественного (нереального) занимается рассказчик. Он постепенно выделяет в описываемом образе черты, которые составляют его семантическую структуру и которые впоследствии позволяют категоризировать это явление как нереальное. В конечном счете эта конstellляция частичных описаний “раскрывает” природу фантастического образа и делает его доступным для понимания. Рассказчик, как из кирпичей, строит “здание” образа. Это “здание” не существует в реальности, но оно кодируется лингвистически.

Такое конструирование фантастического образа формально воплощается в чередовании существительных и прилагательных. Можно выделить следующие конститутивные существительные: *стон, нити, клоака, пузыри, плоть, продукты разложения, пена, плеск, всхлипывание, бульканье, стоны, стена запахов, мясо, сукровица, желчь, сыворотка, клейстер*. Аналогичным образом, можно выделить следующие конститутивные прилагательные: *тончайший, прозрачный, липкий, блестящих, живой, активный, пухнувший, примитивный, клейкий, протяжный, болотный, сырой, сочащийся, свежий, горячий*. Два этих лексических ряда наслаиваются друг на друга, формируя семантику фантастического образа. В конечном счете можно сказать, что этот образ обладает следующими (не исчерпывающими себя) характеристиками: это а) что-то живое; б) что-то естественное; и в то же время в) что-то неестественное; а также г) что-то отталкивающее и противное (противное если не с точки зрения читателя, то во всяком случае с точки зрения протагониста Переца).

После того, как за фантастическим образом закрепляется ряд значений, этот образ начинает существовать как явление, определенное и категоризованное в

вымышленном мире романа. Образ занимает четкое место в структуре романа и в воображении читателя. После этого такое фантастическое явление может существовать не только как объект описания, но и как субъект действия, который уже сам по себе достаточно автономен, чтобы изменять действительность вокруг себя. Действительно, фантастический образ начинает функционировать как источник новых фантастических явлений. В этот же момент за этим фантастическим образом окончательно закрепляется имя, наиболее точно выражающее его многоуровневую семантику. Это имя – слово *клоака*:

Клоака щенилась. На ее плоские берега нетерпеливыми судорожными толчками один за другим стали извергаться обрубки белесого, зыбко вздрагивающего теста, они беспомощно и слепо катились по земле, потом замирали, сплющивались, вытягивали осторожные ложноножки и вдруг начинали двигаться осмысленно – еще суетливо, еще тычась, но уже в одном направлении, все в одном определенном направлении, разбредаясь и сталкиваясь, но все в одном направлении, по одному радиусу от матки, в заросли, прочь, одной текучей белесой колонной, как исполинские мешковатые слизнеподобные муравьи... (стр. 126)

Этот абзац описывает некое нереальное фантастическое действие. Сущность этого действия можно понять только за счет метафор: *клоака щенилась* и *разбредались слизнеподобные муравьи*. Эти метафоры говорят о том, что фантастический образ, описанный выше и названный здесь *клоакой*, начинает порождать живые организмы. Но это фантастический процесс можно понять только потому, что он основывается на уже категоризированном явлении. Сами по себе метафоры *щенилась* и *разбредались слизнеподобные муравьи* невозможно понять, если не иметь в виду фантастический образ, который ранее был причислен к категории нереального как явление, обладающее чертами живого, растущего и отталкивающего.

Таким образом, можно говорить о том, что описание нереального выстраивается постепенно. Сначала происходит категоризация нереального явления. Фантастическому явлению приписываются многочисленные семантические черты,

которые определяют прототип явления, то есть понятие, наиболее соответствующее его сущности, – здесь это слово *клоака*. После того, как категоризация явления произошла, это явление уже само по себе начинает функционировать как субъект вымышленного мира. Тогда оно начинает изменять действительность вокруг себя.

2.4. Лес – Воплощение

В предыдущей части было показано, как рассказчик на экстрадиегетическом уровне описывает нереальное. В этой части я попытаюсь использовать понятие воплощения для анализа происходящего на интрадиегетическом уровне.

Как уже отмечалось, одна из центральных идей когнитивной лингвистики – это предположение о том, что физическое пространство, в котором существует человек, связано с его лингвистическим поведением. Когнитивная лингвистика исходит из того, что язык – лишь функция, дающая выражение когнитивным процессам, протекающим в мозге. Эти процессы, в свою очередь, формируются при взаимодействии с внешней средой. Как отмечают Виван Эванс и Мелани Грин:

...meaning construction is seen as a complex process that takes place at a conceptual level. Words and grammatical constructions are merely partial and impoverished prompts upon which highly complex cognitive processes work giving rise to rich and detailed conceptualization.”³⁶

Между описанием внешней среды Леса и речью³⁷ протагонистов существует аналогия. Можно видеть, как в описании пространства Леса “формируются” когнитивные процессы, которые впоследствии отражаются в речи протагонистов. Между лингвистическим описанием внешней среды и лингвистическим поведением протагониста существует связь. Впервые такую связь можно наблюдать в главе 2,

³⁶ Evans and Green 568.

³⁷ Фердинанд де Соссюр разделял языковую систему на *Langue* и *Parole*. В русской традиции этим терминам соответствуют понятия язык и речь. Первое является абстрактной системой знаков, а второе — единичным проявлением этой системы. В данной работе каждый отдельный фрагмент речи протагонистов будет рассматриваться как *parole* – речь.

описывающей лесного протагониста, бывшего городского жителя, исследователя Леса по имени Кандид. По сюжету романа, Кандид попал в Лес случайно – в результате авиакатастрофы. С тех пор он живет в Лесу и постоянно стремится вернуться назад в Город, но у него это не выходит. В повествовании Кандид появляется без каких-либо объяснений. Рассказчик описывает, как он просыпается в хижине в Лесу:

Он открыл глаза и уставился в низкий, покрытый известковыми натеками потолок. По потолку шли рабочие муравьи. Они двигались двумя ровными колоннами, слева направо нагруженные, справа налево порожняком. Месяц назад было наоборот: справа налево – с грибницей, слева направо – порожняком. И через месяц будет наоборот, если им не укажут делать что-нибудь другое. (стр. 30)

На визуальном уровне этот отрывок концентрируется на странном, не поддающемся логике движении муравьев по потолку. При этом у глаголов движения изменяется направление: “Они двигались двумя ровными колоннами, слева направо... Месяц назад было наоборот.” Автор “Введения в когнитивную грамматику” В. Лангакер отмечает, что глагол – языковая единица, которая выражает два фундаментальных когнитивных процесса: постижение взаимоотношений между предметами и “проецирование” (tracking) этих отношений во времени:

In the most elemental terms, apprehending a relationship is a matter of conceptualizing multiple entities as part of the same mental experience. They must somehow be brought together within a single processing “window” (whether through memory, imagination, or direct observation). There must further be some mental operation that involves them both and thereby establishes a connection between them.³⁸

Сразу после описания внешней среды, в которой находится Кандид, в повествовании сменяется рассказчик. Им становится сам Кандид. В этот же момент схожесть речи Кандида и описания внешней среды становится очевидной:

Месяц назад я тоже просыпался и думал, что послезавтра уйду, и никуда мы не ушли, и еще когда-то задолго до этого, я просыпался и думал, что послезавтра мы наконец уходим, и мы, конечно, не ушли, но

³⁸ Ronald W. Langacker, *Cognitive Grammar: An Introduction* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2008) 104.

если мы не уйдем послезавтра, я уйду один. Конечно, так я уже тоже думал когда-то, но теперь-то уж я обязательно уйду. Хорошо бы уйти прямо сейчас, ни с кем не разговаривая, никого не упрасывая, но так можно сделать только с ясной головой, не сейчас. А хорошо бы решить раз и навсегда: как только я проснусь с ясной головой, я тотчас же встаю, выхожу на улицу и иду в лес, и никому не даю заговорить со мной, это очень важно – никому не дать заговорить себя, занудить голову, особенно вот эти места над глазами, до звона в ушах, до тошноты, до мути в мозгу и костях... (стр.31)

Сходство между языком Кандида и описанием окружающей среды заключается в том, что и в описании внешнего мира, и в речи Кандида отсутствует связность. Подобно тому, как вектор движения “колонны муравьев” в описании внешней среды не определен, так и глаголы движения в речи Кандида обозначают действие, направление которого неясно и постоянно меняется. Фактическое повторение глагола “идти” и его словоформ происходит впустую. Глаголы не имеют определенный вектор, они как бы заключены в модальности невозможного, также как заключена в этой модальности неосуществимого сама действительно, в которой пребывает Кандид. Это же наблюдается и в движении муравьев на потолке: их перемещение не подчиняется логике, оно повторяется и качественно не изменяется: “слева направо, справа налево”. В некотором смысле речь Кандида является своеобразной метонимией внешней среды: подобно тому, как окружающая среда не упорядочена и лишена логических связей, так и речь Кандида разрозненна и “разбита” на не связанные между собой элементы.

Эффект разрозненности, разбитости, несогласованности речи Кандида проявляется не только в том, как он использует глагольные формы, но также и в том, как он использует *существительные*. Один из наиболее ярких примеров взаимосвязи между употреблением существительных в описании внешней среды и речи Кандида имеется в главе 8. Кандид предпринял попытку покинуть Лес и вернуться в Город, но у него это не вышло. Он буквально погряз в среде Леса. Вот как описывается один из эпизодов побега Кандида:

На холме и вокруг холма происходило что-то странное, какие-то грандиозные приливы и отливы. Из леса с густым басовым гудением вдруг вырывались **исполинские стаи мух**, устремлялись к вершине холма и скрывались в тумане. Склоны оживали **колоннами муравьев и пауков**, из кустарников **выливались сотни слизней-амеб**, гигантские **рои пчел и ос, тучи многоцветных жуков**³⁹ уверенно проносились под дождем. Поднимался шум, как от бури. (стр. 168)

В выделенных словосочетаниях конкретные существительные во множественном числе (*мухи, муравьи, пауки, пчелы, осы, жуки*) вводятся через собирательные: *стаи, колонны, сотни, тучи*. Лангакер отмечает, что языковое разделение на конкретные и абстрактные существительные соответствует разделению на единичные предметы и субстанцию: “A count noun profiles a thing construed as being discretely bounded in some fashion, whereas a mass noun referent is amorphous and not inherently limited.”⁴⁰ Выбор между собирательным существительным и конкретным существительным во множественном числе зависит от того, какой аспект изображаемой сущности хочет подчеркнуть рассказчик. Так, множественное число конкретного существительного подчеркивает совокупность единичных предметов, в то время как собирательные существительные подавляют их индивидуализацию ради обозначения гомогенности и массовости. С этой точки зрения, пример, приведенный выше, являет собой парадоксальную картину: конкретные существительные в множественном числе “нивелированы” собирательными существительными. Конкретность зрения уступает место общности взгляда.

В этот момент в книге речь Кандида снова становится источником повествования. И если внешняя среда описана как сплошная масса, нивелирующая всякую детализацию, то речь Кандида являет собой обратный процесс – попытку вычленивать конкретику из общности, попытку выделить из размытой однородной

³⁹ Выделение мое – АР.

⁴⁰ Langacker 131.

реальности конкретные элементы, видимые детали. На грамматическом уровне это выражается в том, что абстрактные существительные постепенно заменяются конкретными:

Надо по порядку. Я же ищу источник разумной деятельности... Неверно, опять неверно. Меня совсем не интересует **разумная деятельность**⁴¹. Я просто ищу кого-нибудь, чтобы мне помогли вернуться домой. Чтобы мне помогли преодолеть тысячу километров леса. Чтобы мне хотя бы сказали, в какую сторону идти... <...> Да. Думать мне нельзя, думать мне противопоказано, и именно сейчас, когда я должен думать интенсивнее, чем когда-либо. <...> Но я же ушел! И я здесь! Теперь я пойду в Город. Что бы это ни было – Город. У меня весь мозг зарос лесом. Я ничего не понимаю... Вспомнил. Я шел в Город, чтобы мне объяснили про все: про **Одержание, про мертвяков, Великое Разрыхление Почвы, озера с утопленниками...** Оказывается, все это обман, всё опять переврали, никому нельзя верить... Я надеялся, что в Городе мне объяснят, как добраться до своих, ведь старец все время говорил: Город знает все. (стр. 170-171)

В начале этого отрывка Кандид использует словосочетание “разумная деятельность”. Однако впоследствии он заменяет это общее понятие на слова с конкретными референтами: “*Одержание, про мертвяков, Великое Разрыхление Почвы, озера с утопленниками...*” Кандид стремится понять все эти явления и поочередно называет их, подразумевая под этим постижение, “разумную деятельность”. Иными словами, он выделяет конкретное из общего, то есть выявляет совокупность индивидуального из размытого и неопределенного.

Постоянное стремление Кандида к языковой точности связано также с тем, что персонажи романа не обладают таким же уровнем осведомленности о происходящем, как рассказчик. Протагонисты знают очень мало о среде, в которой они существуют. В этом смысле существование Кандида в Лесе (также, как и существования Переца в Городе) – это неустанная попытка дать вещам их имена. Для Кандида это тем более сложно, так как он полностью погружен в не детализированное и размытое

⁴¹ Выделение моё – AP

пространство Леса. Из-за этого черты Леса переносятся на самого Кандида. Это же отмечает и рассказчик: “Может быть, это сказывается весь дремотный, даже не первобытный, а попросту растительный образ жизни, который он ведет...” (стр. 84) Речь Кандида отражает эту “растительность” лесного существования, хотя Кандид и стремится преодолеть свою замкнутость в Лесе.

Приведенный выше анализ показывает, что между языковым поведением Кандида и формируемым рассказчиком описанием внешней среды существует связь. Речь Кандида выражает те концептуальные категории, которые заложены в описание пространства Леса. Это прежде всего иррациональность, неопределенность, отсутствие логических связей, а также размытость и неясность референций. Такое заключение иллюстрирует идею “воплощения”, используемую в когнитивной лингвистике, однако не доказывает ее, поскольку речь идет о вымышленном мире. Ни Кандид ни Лес не существуют в действительности. Именно поэтому здесь можно говорить, скорее, о литературном приеме “воплощения” – ситуации в вымышленном мире, когда языковое поведение протагониста уподобляется языковым структурам, заложенным в формируемое рассказчиком описание действительности. Это в свою очередь, указывает не то, что в вышеприведенных отрывках фигура рассказчика и протагониста сближаются, достигая предельного объединения в моменты, когда протагонист становится повествователем. Такая ситуация была описана в теории дейктического сдвига. О ней речь пойдет ниже.

2.5. Город – Теория дейктического сдвига

Пространство Города на экстрадиегетическом уровне не выявляет столь радикальные черты нереального, как пространство Леса. За весь роман в Городе происходит всего несколько событий, которые можно отнести к модусу нереального.

Тем не менее само по себе пространство Города нельзя назвать “стабильным”, в том смысле, что в описании городского пространства, так же, как и в описании Леса, присутствует иррациональный субверсивный элемент. Этот элемент настолько очевиден, что Городскую часть романа нередко сравнивают с поэтикой абсурда в романах Франца Кафки⁴². Но в чем заключается этот иррациональный элемент?

Этот вопрос можно переформулировать: как Стругацкие добиваются того, что в описании городской части читатель на интуитивном уровне улавливает нестабильность и нереальность повествования (при том, что Город позиционируется как пространство логики, противопоставленное хаосу Леса)?

На этот вопрос можно попытаться ответить с помощью теории дейктического сдвига. Лингвистическое понятие дейксис “служит для актуализации компонентов ситуации речи и компонентов денотативного содержания высказывания.”⁴³ Иными словами, дейксис – это такие языковые средства, которые указывают на положение говорящего в пространстве и времени. Лексическим выражением дейксиса является, например, личные местоимения, как *я* или *ты*.

В когнитивной нарратологии теория дейктического сдвига, разработанная коллективом авторов (Duchan, Bruder and Hewitt, 1990), утверждает, что дейктические маркеры позволяют создать повествовательное “окно”, через которое читатель имеет доступ к вымышленному миру литературного произведения.⁴⁴ Читатель занимает

⁴² Культуролог Борис Парамонов сравнил с кафкианской поэтикой сцену, когда в Городе из Управления сбежала пишущая машинка, и ее нужно было поймать с закрытыми глазами, потому что сотрудниками управления запрещалось видеть ее. Очевидно почва для сравнения заключается в нарушении логических цепей, объединяющих роман Стругацких и произведения Кафки. Борис Парамонов, Александр Генис, беседа “История чтения: к 50-летию «Улитки на склоне»,” *Радио Свобода*, 14 марта 2016 <<https://www.svoboda.org/a/27609767.html>> 25.05.2018

⁴³ Виноградов В. А., “Дейксис”, *Лингвистический энциклопедический словарь* (Москва: Советская энциклопедия, 1990) 128.

⁴⁴ Важным аспектом этой теории является то, что формирование дейктического центра (дейктического окна) невозможно без широкого контекста вымышленного мира. Дейктический центр должен существовать в рамках точно заданных координат – вымышленного мира литературного произведения. Такими координатами в “Улитке на склоне” являются пространства Леса и Города.

когнитивную позицию в вымышленном мире и с этой позиции наблюдает за происходящим. Такая позиция и называется дейктическим центром:

when one reads a narrative as it is meant to be read, he or she is often required to take a cognitive stance within the world of the narrative. A location within the world of the narrative serves as the center from which the sentences are to be interpreted. In particular, deictic terms such as *here* and *now* refer to this conceptual location. It is thus the deictic center. DST is a theory that states that the deictic center often shifts from the environmental situation in which the text is encountered, to a locus within a mental model representing the world of the discourse.⁴⁵

В рамках теории дейктического сдвига дейктический маркер понимается шире, нежели в классической лингвистике. Дейксис может выражаться не только через личные и указательные местоимения и наречия (*здесь, там, ты, я*), но также и через любые другие лингвистические средства, которые указывают на положение референта в пространстве-времени. Как пишет Мари Галбрайт:

Deixis is a psychological term for those aspects of meaning associated with self-world orientation. Language is a language universal that orients the use of language with respect to a particular time, place, and person. <...> Deixis is not limited to a few selected words such as *I, you, and this*. It is also <...> the function that connects all language use to situations.⁴⁶

Таким образом, дейктическими маркерами могут выступать различные языковые средства, в зависимости от ситуации.

Совокупность дейктических маркеров, использованных в описании отдельных эпизодов и – на более широком уровне – целого романа формируют дейктический центр. Он имеет четыре компонента: КОГДА, КТО, ЧТО и ГДЕ. Именно эти четыре дейктические категории формируют пространственные, темпоральные и личностные координаты, которые создают наиболее полную форму дейктического центра, то есть

⁴⁵ Erwin M. Segal, "Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory," *Deixis in Narrative: A Cognitive Science perspective*, ed. Duchan J. F., Bruder G. A. and Hewitt L. E. (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990) 15.

⁴⁶ Mary Galbraith, "Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative," *Deixis in Narrative: A Cognitive Science perspective*, ed. Duchan J. F., Bruder G. A. and Hewitt L. E. (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990) 21.

ту точку зрения, с которой читатель наблюдает за событиями, происходящими в вымышленном мире произведения.⁴⁷

Повествование не ограничивается лишь одним дейктическим центром. Напротив, развитие сюжета заключается в постепенном чередовании дейктических центров, каждый из которых являет совокупность маркеров, фокусирующих тот или иной аспект повествования (то есть тот или иной компонент дейктического центра). Как отмечает Денис Ахапкин: “мир литературного текста состоит из ряда дейктических полей, включающих в себя набор языковых единиц и выражений, которые нацелены на актуализацию читательского внимания путем включения определенных когнитивных механизмов и процессов.”⁴⁸

Из этого следует, что реализация дейктического центра является частью повествовательной стратегии. Дейктические маркеры могут либо способствовать “укоренению” читателя в вымышленном мире произведения, либо, наоборот, дейктическая стратегия может быть направлена на систематическое “подрывание” читательского положения в мире литературного произведения.

В “Улитке на склоне” Стругацкие используют субверсивную стратегию. В городской части романа рассказчик постоянно осуществляет ряд “переключений” между дейктическими центрами. Эти переключения происходят на интро- и экстра-диегетических пластах повествования и касаются, во-первых, положения городского протагониста в пространстве: Перец постоянно перемещается по Городу, и его движение не упорядочено и хаотично. Во-вторых, дейктические сдвиги касаются голоса повествователя. В определенные моменты рассказчиком становится сам Перец, то есть

⁴⁷ David A. Zubin, David E. Hewitt, “The Deictic Center: A Theory of Deixis in Narrative,” *Deixis in Narrative: A Cognitive Science perspective*, ed. Duchan J. F., Bruder G. A. and Hewitt L. E. (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990) 129.

⁴⁸ Денис Ахапкин, “Когнитивная поэтика и проблема дейксиса в художественном тексте,” *Когнитивные исследования. Сборник научных трудов*. Вып. 5. (Москва: Институт психологии РАН, 2012) 252-263.

дейктический сдвиг происходит на уровне повествователя. Экстрадиегетический повествователь становится интрадиегетическим. (То же самое можно наблюдать и в лесных главах, но там этот прием служит для другой цели.) В результате, строение дейктического центра, который определяет широту и глубину читательского взгляда на вымышленный мир, теряет стабильность. Как следствие внешне логичное пространство внутреннего мира изобличает свое внутреннее иррациональное устройство.

Пример такого постепенного разрывания дейктических связей можно встретить в главе 5, когда городской протагонист Перец приходит на прием к директору Города:

Перец явился в приемную директора точно в десять часов утра. В приемной уже была очередь, человек двадцать. Переца поставили четвертым. Он сел в кресло между Беатрисой Вах, сотрудницей группы Помощи местному населению, и сумрачным сотрудником группы Инженерного проникновения. Сумрачного сотрудника, судя по опознавательному жетону на груди и по надписи на белой картонной маске, следовало называть Брандскугелем. Приемная была окрашена в бледно-розовый цвет, на одной стене висела табличка: «НЕ КУРИТЬ, НЕ СОРИТЬ, НЕ ШУМЕТЬ», <...> Розовые шторы на окнах были глухо задернуты, под потолком сияла гигантская люстра. Кроме входной двери, на которой было написано «ВЫХОД», в приемной имелась еще одна дверь, огромная, обитая желтой кожей, с надписью «ВЫХОДА НЕТ». (стр. 97)

В этом отрывке определены три компонента дейктического центра (КТО, ГДЕ, КОГДА, кроме ЧТО). Дейктический компонент КОГДА выражается через фразу *точно в десять часов утра*. Темпоральный дейксис служит для установления временной рамки, по отношению к которой остальные события повествования рассматриваются как прошедшие или последующие.⁴⁹ Так, например, в следующем предложении “В приемной *уже* была очередь, человек двадцать” *уже* является дейктическим маркером, который “углубляет” временные рамки описываемой сцены. Иными словами, *уже* по отношению к маркеру *десять часов утра* выражает прошедшее время. Компонентом

⁴⁹ Zubin and Hewitt 135.

КТО является сам Перец. Согласно Зубин и Хэвитт⁵⁰, фигуру Перца в данном отрывке можно определить как фокусирующего КТО (*focalizing who*), то есть персонажа, с точки зрения которого описываются события. Дейктический компонент ГДЕ в этом отрывке выражается через такие маркеры, как *приемная директора*, а также через детали, которые описывают приемную: *розовые шторы, кресло*, и т.д. Как пишут Зубин и Хэвитт: “The WHERE is deictically centered in an origin from which spatial references in the text are interpreted.”⁵¹

Возможно, в качестве своеобразного выражения компонента ГДЕ можно было бы также обозначить указания на стенах приемной (“НЕ КУРИТЬ, НЕ СОРИТЬ, НЕ ШУМЕТЬ”). Дейктический компонент ГДЕ связан с понятием *пути*. Он формирует те дорожки, по которым герой перемещается по вымышленному миру: “this is necessary in order to create the illusion of a spatial universe in which the fictional participants can travel, just as we navigate in the real world.”⁵² В этом смысле, предписания “НЕ КУРИТЬ, НЕ СОРИТЬ, НЕ ШУМЕТЬ” являются дейктическими маркерами ГДЕ постольку, поскольку они задают границы возможного перемещения протагониста. Их ограничивающее свойство выражается через инфинитивную форму, которая помещает возможность перемещения героя в своеобразную пространственную модальность. Тем не менее, эти указания нельзя воспринимать как полноценные дейктические маркеры, потому что они – глаголы. Они не указывают на положение протагониста в пространстве, но лишь определяют возможные пути его перемещения. Иными словами, они выражают не дейксис как таковой, но лишь дейктическую модальность.

Однако именно эти пути перемещения играют ключевую роль в разрушении дейктического центра. Это связано с тем, что перемещения Перца по вымышленному

⁵⁰ Zubin and Hewitt 134.

⁵¹ Zubin and Hewitt 135.

⁵² Zubin and Hewitt 137.

миру не приводят к качественному изменению его позиции в пространстве. Попав в кабинет к директору, Перец переходит в другую комнату, которая является собой точную копию первой комнаты, в которой он сидел в начале главы:

Он [директор] распахнул перед Перцем низенькую дверцу в глубине своего голого кабинета и сделал приглашающий жест рукой. Перец кашлянул, сдержанно кивнул ему и, нагнувшись, пролез в следующее помещение...

Комната, в которую он попал, была точной копией приемной, и даже секретарша была точной копией первой секретарши <...> В креслах совершенно так же сидели бледные посетители с журналами и газетами. Был тут и профессор Какаду, тяжело страдающий от нервной почесушки, и Беатриса Вах с коричневой папкой на коленях. Правда, все прочие посетители были незнакомы, а под копией картины «Подвиг лесопроходца Селивана» равномерно вспыхивала и гасла строгая надпись: «ТИХО!» Поэтому здесь никто не разговаривал. Перец осторожно опустился на краешек кресла. (стр. 106)

Дейктический центр в этой сцене почти полностью соответствует дейктическому центру сцены, приведенной выше. Новый кабинет, в который попадает Перец, аналогичен предыдущему. Переходя из одной комнаты в другую, Перец фактически остается на месте. Характерно, однако, что в описании этого отрывка возникает местоименное наречие *здесь*. Оно осуществляет дейктический сдвиг, который происходит не горизонтально, но вертикально и отображает погружение Перца в глубь пространства вымышленного мира. Переходя из одной комнаты в другую, Перец оказывается в той же комнате, но она начинает обозначаться с помощью слова *здесь*. Иными словами, его переход из одной комнаты в другую означает не его переход из одной точки плоскости в другую, но как бы его погружение вглубь пространства вымышленного мира.

Использование местоименного наречия *здесь* также связано с другим дейктическим сдвигом – перемещением повествователя с экстрадиегетического уровня

на интрадиегетический. Перед тем, как войти в кабинет к начальнику управления Перец ненадолго становится повествователем:

Что же я ему скажу? – подумал Перец. Скажу, что я филолог и не могу быть полезен Управлению, отпустите меня, я уеду и больше никогда не вернусь, честное слово. А зачем же вы приехали сюда? Я всегда очень интересовался лесом, но ведь в лес меня не пускают. И вообще, я попал сюда совершенно случайно, ведь я филолог. Филологам, литераторам, философам нечего делать в Управлении. Так что правильно меня не пускают, я это сознаю, я с этим согласен... Не могу я быть ни в Управлении, откуда испражняются на лес, ни в лесу, где отлавливают детей машинами. Мне бы отсюда уехать и заняться чем-нибудь попроще. Я знаю, меня здесь любят, но меня любят, как ребенок любит свои игрушки. Я здесь для забавы, я здесь не могу никого научить тому, что я знаю... (стр. 100)

В этом отрывке дейктический сдвиг также происходит в компоненте дейктического центра ГДЕ. *Здесь* и *туда* начинают выражать субъективную оценку Переца, но не “объективное” описание повествователя. В результате меняется и широта дейктического “окна” (точки зрения). Дейктический сдвиг происходит внутрь, в глубину вымышленного мира.

Однако этот момент повествовательного сдвига длится очень недолго. После того, как Перец все-таки выходит из кабинета директора, он пытается найти выход из здания Управления. К этому времени в повествовании дейктический центр уже настолько “расшатан”, что компонент ГДЕ распадается на множество неопределенных возможных реализаций, а сам Перец теряет контроль над путями своего перемещения:

Твердые руки направили Переца к надписи «ВЫХОД». За дверью оказался обширный многоугольный зал, в который выходило множество дверей, и Перец заметался, раскрывая их одну за другой. (стр. 107)

Здесь *многоугольный зал* является дейктическим маркером, а *множество дверей* означает возможные пути, по которым может пойти Перец. (ведь именно дверь являлась дейктическим маркером в приведенном выше отрывке, где директор из одной комнаты перевел Переца в другую). Такое нарушение дейктического компонента ГДЕ приводит

к тому, что пространство вымышленного мира теряет целостность и связность, а расстояния между различными точками пространства становятся условны:

Снова раздался скрип ключа. Перец чуть не ослеп от яркого света, и тут его вытолкнули. Еще не раскрывая глаз, он скатился по каким-то ступеням и только тогда понял, что находится во внутреннем дворе Управления. (стр. 110)

Дейктическим маркером здесь являются *какие-то ступени*. Характерно, что это единственный маркер в отрывке. Если в предыдущих сценах рассказчик всегда описывал пространство в его трехмерной завершенности (комната, помещение), то здесь *какие-то ступени* как бы висят в пустоте, и вокруг них нет ничего. Это единственный дейктический маркер, который приводит к следующей пространственной точке – *внутреннему двору управления*. Дейктический центр смещается. Пространство свертывается и лишается определенных контуров.

Одно из наиболее радикальных дейктических смещений происходит в конце романа, когда Перец вдруг сам становится директором Города. Формально этот сдвиг происходит в тот момент, когда Перцу, неожиданно ставшему директором Города, нужно подписать “Проект директивы о привнесении порядка”, который он находит в своем новом кабинете. Этот документ является в прямом смысле “чужой речью”, которую Перец должен принять как свою собственную. В этом документе, в частности, говорится:

...наряду с достигнутыми достижениями вредоносное действие Второго закона термодинамики, а также закона больших чисел все еще продолжает иметь место, несколько снижая общие высокие показатели. Нашей ближайшей задачей становится теперь упразднение случайностей, производящих хаос, нарушающих единый ритм и вызывающих снижение темпов. (стр. 234)

Здесь происходит сдвиг дейктического компонента КТО. Местоимение *нашей* подразумевает некоторую массу людей, под которую подминается идентичность

Переца. Увидев текст, Перец недоумевает, он пытается понять, что все этого значит. Его новая секретарша объясняет ему:

Существует административная работа, на которой стоит все. Работа эта возникла не сегодня и не вчера, вектор уходит своим основанием далеко вглубь времен. До сегодняшнего дня он овеществлен в существующих приказах и директивах. Но он уходит и глубоко в будущее, и там он пока еще только ждет своего овеществления. Это подобно прокладке шоссе по трассированному участку. Там, где кончается асфальт, и спиной к готовому участку стоит нивелировщик и смотрит в теодолит. Этот нивелировщик – ты. Воображаемая линия, идущая вдоль оптической оси теодолита, есть неовеществленный административный вектор, который из всех людей видишь только ты и который именно тебе надлежит овеществлять. (стр. 237)

Секретарша утверждает дейктический сдвиг компонента КТО, когда она говорит Перецу: *Этот нивелировщик – ты*. В этот момент происходит сдвиг его идентичности. Иными словами, та картина мира, которая до сих пор преподносилась читателю через точку зрения Переца, по сути, радикально изменяется. С этим, возможно, связано и ощущение трагедии, которое остается от того, что Перец стал главой управления. Логически повышение по службе означает прибавление влияния и силы, а потому должно расцениваться как что-то хорошее. Однако, сам Перец этому нисколько не рад, напротив он озадачен и грустен. Это связано с тем, что в описании городской среды происходит еще один дейктический сдвиг. Изменяется сама личность Переца.

Повествование во всей городской части построено на череде дейктических сдвигов: к ним относятся в первую очередь пространственный сдвиг, повествовательный сдвиг и личностный сдвиг, происходящий в конце романа и изменяющий идентичность протагониста городской части. Надо полагать, именно эта система дейктических сдвигов выражается в том, что пространство Города, хотя оно и преподносится внешне, как логичное и “реалистичное”, на самом деле является глубоко нестабильным. Именно это и объединяет роман с поэтикой Франца Кафки, тексты

которого тоже построены на фигуре неожиданного иррационального фатального дейктического сдвига, или “превращения”.

Заключение

В начале своей работы я задался двумя вопросами: как Стругацкие описывают нереальное и какое знание это описание сообщает читателю?

Отвечая на первый вопрос, я стремился проанализировать, как нереальное изображается в тех частях романа, которые посвящены пространству Леса, и в частях, посвященных пространству Города. Выбранные для обсуждения примеры далеко не исчерпывают все сцены романа, которые можно включить в модус нереального, однако проанализированные эпизоды выявляют универсальные механизмы описания нереального, которые задействованы и в остальных подобных сценах в романе.⁵³

Суммируя проведенный анализ, можно сказать, что в “Улитке на склоне” описание нереального конструируется за счет “материала” реального. Фантастическое или паранормальное является как бы тенью обыденного. Так, например, сцена описания нереального в Лесу, когда рассказчик называет нереальное явление *клоакой*, возможно только благодаря объединению семантических черт, которые в отдельности не представляют собой ничего сверхъестественного, но в совокупности формируют образ нереального. Рассказчик создает семантическую цепочку, являющую собой единство несоединимого. Это единство являет собой “здание” образа, в котором совокупность различных семантических черт формирует лингвистический прототип. Именно этот прототип и выражается словом *клоака*, которое в рамках вымышленного мира “Улитки на склоне” означает не то же самое, что это слово обозначает в нормальном узусе. Это слово использовано метафорически. Данное обстоятельство, в частности, показывает,

⁵³ Так, например, я намеренно не уделял внимание тому, как рассказчик использует слово “мертвяк” для обозначения паранормального явления – живых мертвецов. Я не описывал этот случай, поскольку в некотором смысле он являет собой вариант проблемы категоризации. Слово “мертвяк” относится к категории паранормального (нереального) за счет противопоставления слову “мертвец”. Интересно, что оба слова имеют одинаковое значение. Однако “мертвяк” считается разговорным вариантом. Судя по всему, именно низкий уровень фреквенции повлиял на то, что слово “мертвяк” было выбрано для обозначения нереального явления.

что причисление явления к какой-либо языковой категории зависит от контекста, в котором это явление описывается.

Контекст, в котором разворачиваются нереальные явления, важен еще и потому, что между описанием внешней среды и речью персонажей, помещенных в эту среду, существует взаимосвязь. Так, лесной протагонист Кандид в своем языковом поведении выражает концептуальные категории, заложенные рассказчиком в описание внешней среды Леса. Это производит эффект своеобразного сращивания протагониста и пространства вымышленного мира. Языковое поведение Кандида становится метонимическим выражением паранормальной лесной среды, в которую он помещен. Его речь начинает существовать согласно тем же законам, по которым описана внешняя среда. Это парадоксальным образом сближает фигуру рассказчика, находящуюся на экстрадиегетическом уровне, и персонажа, помещенного внутрь повествования.

Сдвиг между экстра- и гетеро-диегетическими пластами повествования используется в романе как литературный прием и получает полноценное воплощение в части, посвященной Городу. Городское пространство отличается от лесного тем, что внешне оно описано как “реалистичное”, то есть не содержащее элементов нереального. Однако впоследствии эта установка меняется, и в описании городского пространства начинает проступать скрытая иррациональность. Используя введенную в первой главе терминологию, можно сказать, что городское пространство постепенно переходит из модуса не-фантастичного в модус фантастичного. Одна из стратегий, используемых Стругацкими для включения текста в фантастический модус это нарушение дейктического центра. И сам городской протагонист Перец, и городской рассказчик дейктически нестабильны. В городской части пространственно-временные связи не только систематически нарушаются хаотичными, скачкообразными смещениями протагониста в вымышленном мире, но также в романе систематически происходит

переключение между гетеро- и экстра-диегетическим типом повествователя. Нестабильность дейктических связей превращает вымышленный мир городской части из реалистического в фантастический. При этом описание городской части не выглядит фантастичным, если смотреть на городские сцены в отдельности. Фантастичное или нереальное проступает в момент, когда рассказчик пытается установить связь между различными моментами городского повествования. У него не получается сделать это, так как пространственно-временной континуум вымышленного мира нарушен. Отсюда проистекает эффект нереального.

Приведенные выше выводы касаются романа как самостоятельной герметической системы. Но как ответить на второй вопрос, заданный вначале: какое знание описание нереального сообщает читателю? Как вымышленный мир романа соотносится с реальным миром, в котором он написан? Попытки ответить на этот вопрос могут привести к спекулятивным утверждениям. И все же наиболее интересным мне кажется такое направление мысли, которое бы объяснило смысл нереального, описанного в “Улитке на склоне”, как попытку концептуализировать опыт жизни в СССР. С этой точки зрения, вымышленный мир романа Стругацких можно интерпретировать как текстологическое пространство, фиксирующее опыт нахождения в реальности советской культуры. Подобную мысль высказывает Алексей Юрчак, обсуждая понятие *Зоны*, появляющееся в романе⁵⁴ Стругацких “Пикник на обочине”:

Зона Стругацких является изображением не столько конкретных территорий внутри СССР, сколько воображаемого пространства, которое не имело конкретного местоположения и не было отгорожено от “нормальной” советской реальности, а, напротив, являлось ее неотъемлемой частью. *Зона* была как бы дополнительным измерением всего “нормального” советского пространства. Это воображаемое пространство имело парадоксальный статус – находясь повсюду, оно не проявлялось как некий изолированный объект, поскольку само по себе, в изоляции от советской реальности, существовать не могло. *Зона*

⁵⁴ Образ *Зоны*, возникший в “Пикнике на обочине” (1971-1972) представляется типологически схожим с образом *Леса* как отделенного фантастического пространства.

Стругацких была именно таким воображаемым пространством – реальным и необъективированным одновременно.⁵⁵

Мне кажется очень важным, что Юрчак здесь говорит о принципиальной невидимости пространства, описываемого Стругацкими. Как уже не раз отмечалось, когнитивная лингвистика исходит из предположения, что язык придает форму когнитивным категориям, формируемым в сознании. Возможно, “Улитка на склоне” является именно таким языковым выражением невидимого когнитивного опыта пребывания в советской культуре. Конечно, в некотором смысле любое произведение, написанное в СССР, несет на себе следы внешней среды, в которой данное произведение возникло. Тем не менее мне кажется, что именно описание фантастического в романах Стругацких справляется с задачей постижения советской действительности наиболее радикальным образом. В этом смысле особым аллегорическим значением обладает нестабильность дейктических связей, пронизывающая всю “Улитку на склоне” и в особенности городскую часть. Сам по себе Город можно расценивать как аллегорическое изображение советской официальной культуры. Аналогичным образом Лес можно расценивать как оборотную сторону Города – неофициальную советскую жизнь, болотный мир быта, в котором человек тонет с головой (нечто подобное Иосиф Бродский описал в стихотворении “Не выходи из комнаты”). Используя когнитивно-лингвистический анализ, данная работа стремилась показать, как именно Стругацкие описали этот советский мир. При этом мне кажется, что важность когнитивно-лингвистического подхода заключается в том, что он выявил особый эпистемологический статус романа Стругацких. Мне кажется, недостаточно просто сказать, что улитка на склоне – это аналогия на советское (в это заключается “классическая” модель интерпретации романа). Когнитивно-лингвистический подход детализирует смысл описания нереального и указывает на то,

⁵⁵ Алексей Юрчак, *Это было навсегда, пока не кончилось* (Москва: Новое литературное обозрение, 2017) 316.

что вымышленный мир “Улитки на склоне” стремится в сложной языковой форме концептуализировать сами основания существования человека в советской культуре – положение его в физическо-социальном пространстве и во времени.

Список использованной Литературы

Литература на русском языке:

1. Источники

Стругацкие, Аркадий и Борис. *Улитка на склоне*. Москва: АСТ, 2016.

2. Книги

Попова, З.Д. и Стернин, И.А. *Когнитивная лингвистика*. Москва: АСТ Восток-Запад, 2010.

Юрчак, Алексей. *Это было навсегда, пока не кончилось*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.

3. Статьи

Ахапкин, Денис. “Когнитивное литературоведение: от порядка к хаосу и обратно.” *Новое Литературное Обозрение* №143 (1/2017): 345.

Ахапкин, Денис. “Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов.” *Новое Литературное Обозрение* №114 (2/2012): 132.

Ахапкин, Денис. “Когнитивная поэтика и проблема дейксиса в художественном тексте.” *Когнитивные исследования. Сборник научных трудов*. Вып. 5. Москва: Институт психологии РАН, 2012. С. 252-263.

Головачева, И.В. “Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов.” *Вестник СПбГУ*. Сер.9. 2013. Вып.2: 21.

Литература на чешском языке:

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. [z anglického originálu] přeložil autor. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.

Traillová, Nancy. *Možné světy fantastiky: vznik paranormální fikce*. [z anglického originálu] přeložil Lubomír Doležel. Praha: Academia, 2011.

Литература на английском языке:

Duchan J. F., Bruder G. A., Hewitt L. E. et. al., eds. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1990.

Evans, Vyvyan and Green, Melanie. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London, New York: Routledge, 2009.

Geeraerts, Dirk, Hubert Cuyckens et. al., eds. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2007.

Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

Lakoff, George and Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind & its Challenge to Western Thought*. New York: Basic books, 1999.

Langacker, Ronald W. *Cognitive Grammar: An Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics, An Introduction*. London: Routledge, 2002.

Справочная литература:

Виноградов, В. А. "Дейксис". *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990.

Муравьев, В.С. "Фантастика." *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. под ред. А.Н. Николютина и колл. Авт. Москва: Интелвак, 2001.

Онлайн-источники:

Парамонов, Борис и Генис, Александр. Беседа "История чтения: к 50-летию «Улитки на склоне»." *Радио Свобода*. 14 марта 2016. <<https://www.svoboda.org/a/27609767.html>> 25.05.2018