



Л.В. Татару

КОГНИТИВНАЯ ЛОГИКА НАРРАТИВА

Основной задачей данной статьи является ознакомление читателей с новейшими достижениями западной когнитологии, в частности, с фундаментальной монографией Дэвида Германа «Логика истории».

Ключевые слова: когнитив, нарратив, нарратология, когнитология, Д. Герман.

Новый интерес российских филологов к нарративу возник вследствие начавшегося в 90-е годы на Западе когнитивного разворота гуманитарного знания. Зарубежные исследователи активно используют идеи В. Проппа, В. Шкловского, Ю. Тынянова, Г. Гуковского, Л. Выготского, М. Бахтина, В. Волюшинова, В. Виноградова, Ю. Лотмана, Б. Успенского и других замечательных русских классиков, двигаясь по пути сближения теории нарратива с лингвистикой и науками когнитивного цикла. У наших ученых есть немало серьезных достижений¹, но все же лингвистическая теория нарратива находится в России пока на стадии становления.

Задача данной статьи – очертить круг ее актуальных проблем, требующих нового осмысления в связи с достижениями когнитологии. Поскольку круг этот сложно охватить в рамках одной статьи, мы воспользуемся фундаментальной монографией американского нарратолога Дэвида Германа «Логика истории»², которая является отличным ориентиром в когнитивных измерениях нарратологии и которая, кстати, отдает должное роли, которую сыграли в ее становлении знаменитые русские филологи.

Д. Герман тщательно обозначает свою позицию также по отношению к «классической нарратологии» Р. Барта, А. Греймаса и Ж. Женетта, с одной стороны, и к «постклассической нарратологии» М.-Л. Райан, Ю. Марголина, Л. Долежела и других современных исследователей – с другой. Зарубежные критики

отмечают, что «неумолимость, с которой Герман применяет понятия когнитивной лингвистики и социолингвистики, отличает его работу от большинства других нарратологических исследований»³. Книга уже стала научным бестселлером на Западе, но еще не переведена на русский язык, поэтому дополнительная цель нашей статьи – представить ее ключевые положения читателям. Вместе с тем, мы предпринимаем попытку вступления с автором «Логики истории» в диалог – Д. Герман не рассматривает функции ритма в структурировании «мира истории», а они во многом объясняют характер взаимодействия нарратива и языка.

Классическому термину «повествовательный текст» (story), означающему оппозицию планов содержания и выражения, Дэвид Герман предпочитает термин «мир истории» (storyworld), который «лучше отражает так называемую экологию интерпретации нарратива»: постигая смысл истории, читатели реконструируют не только порядок событий, но и их пространственно-временной контекст (окружающую среду), пропущенный через определенную перспективу [С. 13–14]. Смысл «экологической» интерпретации мира истории заключается не в линейной, а в интегрированной реконструкции «состояний, событий и действий», при которой заданная их последовательность воспринимается как *одна из возможностей* их развития. Нарратив рассматривается как особый когнитивный и коммуникативный стиль со своим набором структурных предпочтений и потому отличный от других стилей [С. 87].

В «Логике истории» две части – «Микродизайны нарратива» и «Макродизайны нарратива». Логика самой книги заключается в движении от самых мелких элементов повествования к самым обобщенным, и каждая последующая часть базируется на категориях, введенных ранее. Пять частей первой главы: 1) «Состояния, события и действия», 2) «Репрезентации действия», 3) «Скрипты, последовательности и истории», 4) «Роли и отношения участников», 5) «Диалоги и стили». Во второй главе – четыре части: 6) «Темпоральности», 7) «Пространствонизация» (Spatialization), 8) «Перспективы» и 9) «Контекстуальное прикреплёние» (Contextual anchoring).

В первой части структурированные особым образом события рассматриваются как *модель решения проблемы*, которая проверяется на текстах разных жанров: эпосе (Одиссея, Беовульф), психологических романах, ужастиках (ghost stories) и новостных сообщениях. Нарративный жанр понимается как

Л.В. Татару

набор «ранговых предпочтений» для представления событий и типов их семантической кодификации [С. 35]. Согласно жанровой типологии Д. Германа в психологических романах эти предпочтения выстраиваются следующим образом: «Состояния > действия > результаты (accomplishments) > достижения (achievements)», а в рассказах о привидениях – так: «Действия > состояния > результаты > достижения» [С. 37]. Автор трактует понятия «событие, состояние и действие» с помощью семантических и грамматических глагольных категорий как «конструктивные элементы пропозициональных фреймов» [С. 43]. Завершается первая часть мыслью о том, что нарративная перспектива выводит текст за рамки грамматических моделей анализа, в том числе трансформационных, на более глобальный, дискурсивный уровень. Задачей его может стать установление «рангов предпочтений» для определения *пропорций* состояний, событий и действий в разных типах повествовательных и неповествовательных текстов [С. 50].

Во втором параграфе Д. Герман рассматривает «репрезентации действия» как «атомарные нарративы» – серии предложений, содержащие начало, середину и конец, причинные отношения между которыми управляются общим законом когнитивной логики [С. 54]. Объяснение когнитивных процессов, задействованных в репрезентациях нарративных действий, автор дает в следующем параграфе, где определяется разница между скриптами (стереотипными последовательностями событий) и нарративами. Скрипты «прикрепляются» к нарративному окружению, контексту, в котором участники стремятся выполнить ориентированные на достижение цели планы [С. 90]. Степень нарративности соответствует степени соответствия определенной истории свойствам «всех историй», это сочетание «ожидания и его нарушения» или «каноничности и нарушения» [С. 91]. В реферируемой книге предпочтение отдается синхронному анализу, показывающему нарратив как свойство мышления, но отмечается важность учета и исторических изменений в использовании скриптов для установления жанровых норм [С. 110].

В четвертой части «Микродизайнов» анализируются когнитивные функции участников мира истории. Участники – термин, используемый по аналогии с традиционными «героями» или структуралистскими «актантами», но расширяющий их функции до «элементов или индивидуумов, вовлеченных в процессы, закодированные в нарративном дискурсе» [С. 115]. Обоснование этому автор находит в идеях семиотической и функциональной

лингвистики М.А.К. Хэллидэя. В частности, он распространяет функционально-семантический принцип ограничений, накладываемых на синтаксис значением, на жанровые ограничения, диктуемые рангами предпочтений.

Последний, пятый параграф «Микродизайнов» о диалоге и стиле посвящен анализу ментальных моделей, репрезентируемых речевыми актами участников, на примерах диалога Матта и Джута из «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса и романа американской писательницы Эдит Уортон «Дом радости» (1905). Типы повествования представляются как особые виды когнитивной деятельности, «посредством которой участники ментально моделируют разные способы коммуникативного поведения в мирах историй» [С. 172]. Анализ диалога из джойсовского романа, который считается «нечитабельным» и «антикоммуникативным», дается специально, чтобы подтвердить идею коммуникативной универсальности художественного, в том числе модернистского дискурса, как одной из форм социальной коммуникации вообще. В диалоге обнаруживается та же когезия, что определяет «презумпцию» интерпретации любого текста, как художественного, так и нехудожественного, а это значит, что он метакоммуникативен по природе [С. 179–180]. Далее, рассуждая о стилистических сдвигах в нарративе, маркирующих роли его участников, автор отдает должное В.Н. Волошинову и М.М. Бахтину, которые первыми, задолго до открытий современной лингвистики, писали о диалогизме текста. Хотя М. Бахтин настаивал на разделении повседневной коммуникации и художественного дискурса, в результате чего он долго изучался как уникальный, далекий от широкого социального контекста, современная социолингвистика реализовалась именно в том виде, в котором ее предвидел наш знаменитый филолог [С. 194–195]. Анализируя речи участников «Дома радости», Д. Герман доказывает социальную природу их стилистической идентичности.

Вторая глава начинается с описания нарративных темпоральностей. Характеризуя категории длительности, частотности и порядка, описанные Ж. Женеттом, Д. Герман подчеркивает, что они помогают воспринимать определенные части мира истории как более заметные. Тот же эффект дают другие приемы представления времени событий: повторяемость, компрессия или опущение, отсутствие хронологии. Автор добавляет к ним категорию «расплывчатой темпоральности» (*fuzzy temporality*), понимаемую как особая нарративная стратегия неопределенного представления порядка и частоты событий, благодаря которой

Л.В. Татару

читатель испытывает особые затруднения при реконструкции мира истории. Эта категория, в отличие от полной атемпоральности (ахронии), характеризует нарратив как *полихронный* – плюралистичный или нелинейный [С. 218–219]. Предметом анализа здесь становятся три произведения о Холокосте: роман Анны Зегерс «Исход», фильм Эйтома Эгояна «Это сладкое будущее» и роман Д.М. Томаса «Белый отель». Первые два произведения основаны на травме прошлого, продолжающей формировать настоящее, которое, в свою очередь, формирует прошлое. В отличие от письменного текста, где задействованы лингвистические способы кодирования полихронии (косвенные наклонения глагола, специфичная лексика и т. п.), полихрония киноповествования формируется в основном за счет монтажа образов и звуков. Такое «когнитивное предпочтение» бросает еще более жесткий вызов интерпретатору, поскольку некоторые эпизоды вообще выпадают из временной линии повествования, а надстраиваются над ней, образуя отдельные слоты Причин и Следствий, размывая сам мир истории и тем самым, намекая на невозможность получения исчерпывающего знания о нем [С. 244–245]. Самым радикальным случаем моделирования неопределенной темпоральности является магический нарратив «Белого отеля», в котором видимой логики вообще нет. Главная категория «магической» темпоральной неопределенности – исторический паралепсис, то есть нарушение онтологии самой истории (history). Это радикальная версия теории Фрейда о «паралепсисе памяти» как свойстве структуры бессознательного. Если у Зегерс и Эгояна полихрония используется в целях предостережения об опасности выискивания обозримого порядка в цепи причин и следствий в повествовании, Д. Томас делает это, чтобы сказать, что сама история не поддается структурированию по прототипам нарративных схем «затем», «потому что», «это – то» и так далее. Вывод: полихрония как концептуальная основа новых временных логик истории требует разработки новых моделей интерпретации, выходящих за классические структурные схемы временного порядка повествования [С. 260–261].

В седьмой части автор рассматривает роль пространства в структурировании нарратива, опираясь на подходы русских формалистов, Ролана Барта и Алгидраса-Жюльена Греймаса к этой проблеме. Лейтмотив рассуждений самого Дэвида Германа образует понятие «нарративных доменов» (narrative domains – областей, сфер), с помощью которого нарративы трактуются как «системы вербальных и визуальных опор, закрепленных в

ментальных моделях, имеющих специфическую пространственную структуру» [С. 264]. Герман рассматривает шесть ключевых понятий, используемых в современных работах по проблеме взаимосвязи пространства и языка, и показывает их релевантность для теории нарратива: дейктический сдвиг, различение «фигура – фон», понятия «областей, ориентиров и путей», различение «топологические (внутренние) – проективные (относительно наблюдателя) локализации», дейктические функции глаголов движения (располагающиеся в семантическом континууме между полюсами «приходить» и «уходить»), и различение систем пространственной когниции «что – где» [С. 270–271]. Дейктические сдвиги и различение «фигура – фон», например, лежат в самом основании процесса повествования и реконструкции его мира. Они образуют «когнитивные карты» мира истории, фокусируя внимание воспринимающего на перцептивной и эмоционально-мыслительной деятельности его участников, тем самым, выстраивая параллельные траектории интерпретации взаимосвязанных модулей нарративной структуры – перцептивного, эмотивного и тематического/концептуального. Перцептуальное различение провоцирует идентификацию эмоций и эмпатии, что, в свою очередь, позволяет делать умозаключения о значимости того или иного участника или объекта в данном отрывке или в целом тексте. При таком подходе текст перестает быть линейной цепочкой синтаксических тема-рематических контекстов, а «иерархически структурированной коммуникативной, интерактивной и когнитивной средой, обеспечивающей системную взаимосвязь его пространственных модулей» [С. 277]. Завершающий данную часть анализ романа Флэнна О'Брайена «Третий полицейский» (1967), доказывая верность теории вторичной моделирующей системы Ю. Лотмана, подтверждает и значимость пространственной референции в конструировании нарративных доменов мира истории.

Восьмая часть, «Перспективы», представляет нарратив как «один из принципиальных способов построения и передачи проективных локализаций, прикрепленных к определенной перспективе относительно мира истории» [С. 301]. Перспектива связана с фокализацией – способом структурирования перцептивных фреймов, посредством которых представляются участники, ситуации и события, благодаря чему мы интерпретируем их не иначе, чем как результаты преломления через специфическую точку зрения и прикрепления к определенному набору контекстуальных координат. Даже перспектива «всезнающего»

(авториального по Штанцелю) реалистического повествователя вписана в такие базовые когнитивные параметры, как «видение (восприятие)», «действие» и «рассказывание». К формальным признакам фокализации Д. Герман относит местоимения, артикли, глаголы восприятия и мыслительной деятельности, временные формы и наклонения глаголов, оценочную лексику и синтаксически маркированные формы. Их функциональный анализ близок по характеру к аргументации, используемой нашими известными теоретиками интерпретации текста И.В. Арнольд и В.А. Кухаренко, которых автор не упоминает. Языковые маркеры границ фокализации рассматриваем и мы, но дифференцируем их по отдельным языковым уровням текста – пространственному, темпоральному, дискурсивно-речевому и модальному, – из которых складывается текстовая категория точки зрения⁴. Л.А. Ноздрина рассматривает те же языковые уровни с позиций грамматики текста и поэтики, выделяя еще один – референтный (дейктический), и характеризует их как пять «сеток текста». Сетка текста – синтагматическая категория, которая, «возникая в результате наложения функционально-семантического поля на конкретный текст, представляет собой, таким образом, поле в действии»⁵. Другой наш исследователь, В.Н. Мещеряков, аналогично трактует текстовую модальность одновременно как сегментную и суперсегментную, проективную категорию⁶. Новым у Д. Германа является пересмотр сложившихся типологий фокализаций и описание особого ее «гипотетического» типа. Американский нарратолог справедливо отмечает, что трехчленная типология Ж. Женетта, включающая внутреннюю, внешнюю и нулевую фокализацию, требует уточнения. Нулевая фокализация, по Женетту, это повествование «всезнающего» автора. Но оно, как показано выше, все же не является нулевым, а ограничено индивидуализирующей точкой зрения рассказчика. Другие нарративы включают внутреннюю фокализацию – фиксированную, переменную или множественную, изображающую работу сознания одного героя или нескольких. Граница между ними, как показал Ж. Женетт, а вслед за ним и многие другие исследователи, в том числе и российские, отнюдь не всегда бывает четкой⁷. В этом плане особый интерес как раз и представляет «гипотетическая фокализация» как имплицитная форма представления умозрительного фокализатора, не существующего в мире текста. Она предполагает «использование гипотезы, представляющей фрейм нарратора или героя, о том, что он мог бы увидеть или ощутить, при условии наличия некоего

лица, способного занять нужную перспективу по отношению к актуальной нарративной ситуации» [С. 303]. Отсутствие гипотетической (виртуальной) фокализации в классических типологиях, по мнению Д. Германа, не случайно – ее описание выходит за пределы возможностей классической нарратологии, сосредоточенной на задаче описания повествовательных форм, но не их значений, хуже поддающихся формализации. Гипотетическая фокализация – это способ представления *возможных миров*, или ментальных моделей, которые *могли бы* представить события истории как таковые. Факт ее наличия позволяет Д. Герману обрисовать более динамичный подход к категории фокализации – вместо различения дискретных моделей «внешняя – внутренняя фокализация», «персональное – неперсональное повествование», появляется континуальная модель шкалы, по которой распределен широкий диапазон стратегий выстраивания перспективы, кодирующих с разной степенью точности представления объектов, участников и событий в мире истории. Собственно же гипотетическая фокализация является «формальным маркером особой эпистемологической модальности, в которой <...> *выражаемый мир* противопоставляется или становится виртуальным по отношению к *миру текстовой референции*» [С. 310]. Д. Герман описывает две категории гипотетической фокализации – 1) прямую, эксплицитно указывающую на гипотетического свидетеля или наблюдателя (a counterfactual focalizer) и 2) косвенную, требующую от интерпретатора умозаключений о фокализирующей активности скрытого наблюдателя. Пример нарратива первого типа дан из начала «Падения дома Эшеров» Э.А. По («Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure...»). Языковые признаки фокализатора могут быть менее выражены, или нарратив может вообще его скрывать.

Следует сказать, что проблема гипотетической фокализации все же не выпадает из поля зрения других нарратологов. Так, немецкий теоретик нарратива Манфред Ян включает в свою типологию «скрытое фигуральное гетеродиегетическое повествование от 3-го лица с внутренней фокализацией»⁸. В «фигуральном нарративе» события репрезентируются через апелляцию к сознанию «скрытого фокализатора», что сказывается на плане фразеологии, имитирующей его концептуализацию. Тем самым происходит редукция нарратора, его опосредующая функция, и читательское восприятие непосредственно погружается во внутренний монолог. Не игнорируем фигуру

Л.В. Татару

гипотетического фокализатора и мы, квалифицируя его как «гетерогенного»⁹. Субъектом сознания, восприятия и говорения выступает «некто», ориентирующийся в «мире истории», но генерализующий его, а языковые способы его воплощения прямо или косвенно актуализируют личностную аксиологию самого автора. Гетерогенный тип повествования в текстах Дж. Джойса и В. Вулф репрезентируется интертекстуальными масками, скрывающими нарратора, или специфическими «авторскими отступлениями». Последние отличаются от классических «лирических отступлений», но между ними есть сходство: в обоих случаях дается обобщенное представление о хронотопической ситуации, автономное по отношению к ней, но порожденное ею, и в том, и в другом случае авторская модальность выражена в наиболее откровенной и глобальной форме. В этом заключается парадоксальность гетерогенного повествователя – формально находясь на дальней периферии текстового функционально-смыслового поля чужой речи, он актуализирует «свою», авторскую речь. Наши рассуждения совпадают с рассуждениями М.Я. Дымарского, который обнаруживает в прозе Набокова особую модель третьеличного повествования – субъектно-неориентированное (несобственно-авторская речь). Эта модель создает парадоксальный эффект осязаемого присутствия автора, притом, что Набоков «предусмотрел все и нигде себя-Автора не обнаружил»¹⁰. Основная функция гетерогенной фокализации – характерная для модернистской традиции универсализация дискурса, результатом которой является «коммуникативный сбой», возникающий при попытках реконструкции «мира истории» как автономной целостности и вовлекающий читателя в режим «непосредственной» коммуникации с автором.

Заключительная часть книги Д. Германа, «Контекстуальное прикрепление», посвящена анализу проблем референции. Главное различие касается двух моделей интерпретации нарратива – одна прикреплена к контексту мира истории, другая – к контексту реального мира, в котором находится читатель. Введенный Д. Германом термин «контекстуальное прикрепление» обозначает «процесс, посредством которого нарратив <...> вовлекает интерпретаторов в поиск аналогий между репрезентациями, содержащимися внутри этих двух классических моделей» [С. 331]. Два главных аспекта этого процесса – действительная референция и способ адресации. Учитывая уже утвердившиеся подходы Дж. Принса и Ж. Женетта к позициям восприятия нарратива (внутритекстовый/внетекстовый

читатель) и более поздние их уточнения (например, введенное У. С. Бутом понятие «подразумеваемого читателя», чья позиция сближается с позицией реального читателя), сам автор «Логики истории» сосредоточивается на персональном дейксисе, а именно – на процессе контекстуального прикрепления в нарративе от 2-го лица (*you-narration*) в романе Эдны О’Брайен «Языческое местечко» (1970). Этот роман выбран как типичный пример постмодернистской языковой игры, показывающей, что принятая в нарратологии двучленная типология возможных референтов *you* должна быть дополнена третьим типом референта, который объединяет обе эти модели. Д. Герман выделяет пять функциональных типов текстового *you*: 1) генерализованное *you*, 2) фиктивная референция (протагонист), 3) фикционализированная (горизонтальная) адресация участнику мира истории, 4) апострофная (вертикальная) адресация внетекстовой аудитории, 5) двойственно-дейктичное *you*. Широкий спектр дискурсивных функций местоимения 2-го лица не снимает границу между текстом и контекстом, как считают многие исследователи, а создает особую дискурсивную модель интерференции двух или более пространственно-временных фреймов [С. 345]. Все случаи использования *you* Д. Герман предлагает распределить по шкале, один конец которой ограничивает функции местоимения только референцией, другой – только адресацией, а промежуточный континуум в большей или меньшей степени смешивает эти функции (*double-deictic you*) [С. 350]. Эта градуальная модель дейктических сдвигов может быть распространена, по мнению Д. Германа, на анализ динамики контекстуального прикрепления в любом другом типе нарратива. В романе О’Брайен *you* функционирует как «дискурсивная частица», с помощью которой в замкнутом диегетическом мире осуществляется когезия между нарратором, фокализатором и адресатом (все они – одно и то же лицо). С другой стороны, внутри этой дискурсивной модели обнаруживаются различия между случаями адресации: нарратор-протагонист (деревенская девушка-ирландка) адресует свой нарратив самой себе, вступает в косвенный дискурс с отцом (горизонтальный адрес) и так далее. Помимо этого, *you* выполняет и свою первичную языковую функцию адресации к аудитории, к читателю. Она может быть выражена не явно, то есть не «вертикально», а «двойственно»: «Alone for the first time in the street, you were conscious of your appearance. Your coat was ridiculous compared with other people’s coats» – здесь *you* адресовано нарратором-протагонистом и себе, и любому чело-

веку, когда-либо попадавшему в сходную ситуацию «впервые в большом городе». «Двойной дейксис» смешивает границы между фиктивным протагонистом и актуальным читателем, маркируя «иллокутивно перегруженный» постмодернистский дискурс [С. 363]. Вывод: модернистские и постмодернистские тексты обладают «низкой нарративной вразумительностью» именно благодаря тому, что они разрушают процесс контекстуального прикрепления, затрудняя определение точной позиции их миров по отношению к позиции «здесь-и-сейчас».

Основательная опора на данные когнитивной, функциональной и социальной лингвистики подтверждает главный аргумент теории Д. Германа: язык представляет собой «интерфейс между нарратией и когницией» [С. 5]. Настаивая на принципиальной социальности когниции, Д. Герман рассматривает художественный нарратив как *разновидность когнитивной логики*, отличной от логики других речевых жанров степенью его соответствия «свойствам всех историй» и сочетаниями «каноничности и нарушения». Другим важнейшим метакоммуникативным, универсальным свойством нарратива является его проективный характер – фокализация, маркируя ограничения представляемых ментальных моделей, делает нарратив «прототипом всех видов выстраивания перспектив и версий» [С. 302]. Все описанные в книге микро- и макродизайны функционируют в нарративе как сегментные (линейные) и проективные (полевые) категории, но автор не опирается на еще одну универсальную языковую категорию, которая, как мы полагаем, закономерно управляет логикой выстраивания и постижения мира истории. Этой категорией является композиционный ритм текста.

Структурируя все уровни текста, речевой ритм обеспечивает регулярную репрезентацию его концептуально значимых смыслов. В каждом тексте всегда есть особая инвариантная норма повторов – метр, а ритм, идя наперекор метру, выступает как диалектика упорядоченности и неупорядоченности, как подтверждение ожидания повтора или его опровержение. Специфичная схема метрических ожиданий образует симметрию текста и выступает как средство корреляции между впечатлением, полученным в данный момент, и *проекцией его на будущее*, то есть организацией ожидания. Различные формы отклонения от нормы метрических ожиданий в тексте используются с целью актуализации значимых семантических признаков представляемых объектов и ситуаций. Они «разрушают» конвенциональные связи между знаком и значением, усложняя смысловые структуры текста,

тем самым, задерживая внимание реципиента и заставляя его активизировать интерпретационные стратегии. Таким образом, ритм создает когнитивную основу для активации в сознании воспринимающего значимых семантических компонентов, повторяемых в нарративных контекстах. Коммуникативная функция ритма заключается в том, что он задает программу восприятия фактов мира истории и проецирования их на актуальный мир, в котором находится читатель.

Схема метрических проекций начинает работать уже на начальном этапе вхождения в мир истории, позволяя читателю строить версии ее развития. Но окончательно эта схема складывается в сознании только при восприятии целого текста, когда микроритмы, ощутимые в линейном, динамичном чередовании единиц просодического, синтагматического, фразового, абзацного уровней складываются в макроритм композиции. Именно на уровне композиции становится понятной диалектика статичности и динамики, симметрии и асимметрии, метрики и ритмики нарративного текста. Именно эта диалектика управляет процессом восприятия нарративной перспективы как одной из возможностей выстраивания событий и фактов. Оптимальной единицей композиционного ритма является *точка зрения* – базовая единица коммуникативно-смысловой структуры текста, имеющая четыре плана выражения (см. выше анализ перспективы в «Логике истории»). Ее лингвистическая характеристика и ритмообразующие функции уже становились объектом описания¹¹, сейчас мы лишь укажем, что точка зрения трактуется сегодня шире, как единица любой формы коммуникации и необходимое условие когниции. Д. Герман опирается на понятие фокализации, введенное Ж. Женнетом для усовершенствования понятия точки зрения, но в другой своей работе пишет о значимости этой исходно нарратологической категории для экологической психологии, где точка зрения рассматривается как «возможность» (*affordance*) – ресурс приспособления живого организма к окружающему контексту: «использование возможности предполагает <...> взаимоотношения между восприятием и действием. Восприятие дает информацию к действию, а действие генерирует последствия которые информируют новое восприятие»¹². Являясь базовой единицей дискурса, точка зрения структурирует и текст как его результат, благодаря чему текст становится «источником излучения», формирующим в сознании реципиента его ментальную модель¹³.

Л.В. Татару

Завершив статью призывом Д. Германа к взаимовыгодному диалогу между теоретиками нарратива и лингвистами, который должен привести к созданию «универсальной нарратологии», опирающейся на «универсальную грамматику» [С. 370].

Примечания

- ¹ *Падучева Е.В.* Семантические исследования (Семантика вида и времени в русском языке; Семантика нарратива). М., 1996; *Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). СПб., 1999; *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001; *Губернская Т.В.* Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе (на материале прозы М.Ю. Лермонтова). СПб., 2002 и др.
- ² *Herman D.* Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Univ. of Nebraska Press, 2002. 478 с. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ³ *Goodwin J.* Cognitive storyworlds (Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative) // Style online. 2004. March, 22. Режим доступа: http://goliath.ecnnext.com/coms2/summary_0199-3918495_ITM.
- ⁴ *Татару Л.В.* Ритм и симметрия художественного текста // Ритм и стиль: ритмические универсалии художественного текста / Под ред. Л.В. Татару. Балашов, 1999. Вып. 1. С. 5–22.
- ⁵ *Ноздрин Л.А.* О категориальном статусе некоторых лингвистических явлений // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2001. № 2. С. 41.
- ⁶ *Мещеряков В.Н.* К вопросу о модальности текста // Филологические науки. 2001. № 4. С. 99–105.
- ⁷ *Падучева Е.В.* Указ. соч.; *Дымарский М.Я.* Указ. соч.
- ⁸ *Jahn M.* Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. University of Cologne, 2005 // Режим доступа: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm.N1.16>.
- ⁹ *Татару Л.В.* Точка зрения и композиционно-нарративная структура модернистского текста // Известия ВГПУ. Серия «Филологические науки», 2008. № 2(26). С. 94–98.
- ¹⁰ *Дымарский М.Я.* Указ. соч. С. 186.
- ¹¹ *Татару Л.В.* Указ. соч.; *Татару Л.В.* Композиционный ритм и когнитивная логика художественного текста (сборник Дж. Джойса «Дублинцы») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена (в печати).
- ¹² *Herman D.* Narratology as a cognitive science // Image [&] Narrative. Issue 1. Cognitive Narratology. Sept. 2000. Режим доступа: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>.
- ¹³ *Кубрякова Е.С.* О тексте и критериях его определения // Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics/kubryakova.01.htm>.