

Н. П. Перфильева

Линейность текста и ее «слом»: различные коммуникативные стратегии

В языкознании конца XX века появилась задача, которую сформулировал И.Р. Гальперин: «В тексте как результате речетворческого процесса необходимо выделить такие черты (параметры, признаки), на основе которых можно построить некую идеальную модель этого объекта исследования» [Гальперин, 1981, с. 5]. В связи с этим ряд исследователей вводят понятие «лингвистическая категория текста» и предлагают различные списки этих категорий. Выделяются такие категории текста, как предупоминание, связность, градация важности, интеграция, континуум, проспекция, ретроспекция, пресуппозиция, персональность, модальность, последовательность и т. д. Трудно говорить об общепринятых категориях текста, поскольку, во-первых, многие из них не получили еще достаточно ясного освещения, некоторые из них вообще не признаются категориями, во-вторых, даже само понятие «лингвистическая категория текста» трактуется по-разному. Так, например, М.П. Котюрова определяет связность как функционально-семантическую категорию [Котюрова, 1977], а Н.Д. Бурвикова вводит категорию последовательности, под которой она понимает «обобщенное значение линейности, выражаемое в русском языке местоимениями, союзами, порядком слов, неполнотой предложения» [Бурвикова, 1981, с. 13]. Часто термины «категория текста» и «признак» отождествляются [Ильенко, 1988; Гальперин, 1981]. И.Р. Гальперин считает категориями текста дифференциальные признаки, параметры законченного речевого целого, которые отличают текст от других языковых явлений и на основе которых можно построить идеальную модель этого объекта исследования. Это такие признаки, без которых «невозможно представить себе сам текст в его типологических чертах» [Гальперин, 1981, с. 8]. К ним, по его мнению, относятся 1) информативность, 2) когезия (сцепление), 3) континуум (логическая последовательность, основанная на темпоральной и / или пространственной взаимосвязи отдельных сообщений), 4) членимость, 5) автосемантия отрезков текста (относительная самостоятельность – даже иногда независимость фрагментов текста (допустим, авторское отступление), 6) ретроспекция (отнесенность к предшествующей содержательно-фактуальной информации), 7) проспекция (отнесенность к последующей содержательно-фактуальной информации), 8) модальность, 9) интеграция (объединение составных частей в единое целое при нейтрализации их относительной автосемантической), 10) завершенность (исчерпывающее выражение замысла, с точки зрения автора).

Иной набор текстовых категорий предлагает А.И. Новиков: 1) развернутость текста (обеспечение полноты и глубины описания соответствующими подтемами и субподтемами), 2) последовательность (порядок следования элементов содержания, связанных с их подчиненностью подтемам и субподтемам), 3) связность (внутренняя, базирующаяся на общности предмета описания и внешняя, обладающая формальными грамматическими и лексическими показателями), 4) законченность (формирование целостного образа содержания), 5) глубинная перспекти-

ва (переход от внешней формы к внутренней), б) статика и динамика текста (статическое состояние соответствует тексту, рассматриваемому как некоторый результат речемыслительной деятельности, динамическое состояние соответствует тексту, рассматриваемому в процессе его порождения и восприятия) [Новиков, 1983].

С.Г. Ильенко, сопоставляя два приведенных выше перечня текстовых категорий, справедливо обратила внимание на неоправданное расширение набора признаков текста и объяснила такое положение дел следующими причинами: во-первых, тексту присваиваются признаки, свойственные связной речи вообще (например, информативность); во-вторых, иногда нарушается принцип соотнесенности общего и частного (так, проспекция и ретроспекция – это частные случаи связности); а в-третьих, некоторые лингвисты ориентируются на экстралингвистические факторы (например, в более ранних работах И.Р. Гальперин называет пресуппозицию). Сама С.Г. Ильенко к основным категориям текста относит «целостность и завершенность (связность, интеграцию, композицию и др.)» [Ильенко, 1988, с. 7-8], членимость и модальность [Там же, с. 12]. Таким образом, по сути дела, С.Г. Ильенко не отрицает признаки текста, выделенные И.Р. Гальпериным, а устанавливает между ними иерархические отношения.

Далее мы остановимся в обзоре позиций относительно количества признаков текста, поскольку совершенно очевидно, что и в начале XXI века эта проблема остается дискуссионной. Итак, уже отмечалось, что каждый исследователь выдвигает свой набор признаков текста, одни из которых являются характеристиками текста как цельного произведения, а другие – свойственны и собственно тексту как результату речемыслительной деятельности в какой-то момент времени, и дискурсу как речемыслительной деятельности в процессе ее порождения и восприятия. На наш взгляд, характеристикой и дискурса, и текста является линейность.

Линейность текста / дискурса можно определить как вид синтагматических отношений, при котором реализуется информационно-логическая последовательность высказываний, базирующаяся на развитии основной тематической / сюжетной линии, представляющая один функционально-смысловой тип речи.

Как правило, мы не замечаем это свойство текста, иногда отождествляем его со связностью, поскольку в стандартной ситуации средства выражения обоих параметров совпадают. Это слова одной лексико-семантической парадигмы, местоимение, союзные скрепы, лексический повтор, коррелятивные видо-временные пары глаголов. Так, например, такие единичны, как следовательно, значит, стало быть, выходит эксплицируют одновременно и связность, и линейность речи: «Лучшим и талантливейшим» был наименован покойник Маяковский, Его травили, но за травлю никто не был наказан. Значит, сам по себе, как человек, Маяковский был малоинтересен. В нем нуждались как в «столпе», идоле (А.М. Панченко). Тогда как словом, таким образом иногда эксплицируют только связность: За последние годы с Дальнего Востока выехало примерно миллион человек. Приморье пока держится, миграции нет, роддома заполнены. В прошлом году край заплатил налогов в два раза больше, чем в предыдущем. Зарплата бюджетникам выплачивается вовремя, пенсии, повышенные за счет местных финансовых ресурсов, даже в самые тяжелые времена не задерживали. За последние три года построены 32 школы. Нет ни одного несоответствия местного законодательства с федеральными законами и Конституцией.

Словом, жизнь идет. Иногда даже неплохо (Труд, 2001, № 18).

Однако наиболее очевидно линейность проявляется, когда происходит ее «слом», «разрыв», разрушение с помощью текстовой вставки. Ранее мы отмечали существенные признаки текстовой вставки: 1) вставка состоит из одной фразы или группы высказываний, 2) нарушается линейность дискурса (синтагматические

отношения) иногда и с помощью интонации, 3) само высказывание-вставка носит характер попутного замечания, афоризма, высказывания пояснительного или ассоциативного характера, 4) вставка служит выравниванию фоновых знаний собеседников, вводит внутреннюю речь персонажа, иными словами, продуктивной коммуникации [Перфильева, 2000].

Как уже отмечалось ранее, текстовые вставки могут быть немаркированные (имплицитные) и маркированные. И тем, и другим свойственны признаки, приведенные выше, однако маркированные текстовые вставки содержат эксплицитный маркер, вербальный или пунктуационный, который и сигнализирует о разрыве линейной цепи. В русском языке есть специализированные вербальные показатели связи данного фрагмента с базовой частью текста, обозначающий «сбой» линейности текста, например: *кстати, кстати сказать, к слову, заметим, попутно отметим*, которые мы и интерпретируем следующим образом: «Я обращаю внимание адресата, что в дискурсе есть основная линия повествования / развития мысли и побочная, нарушающая однолинейность текста». Так, например, знакомясь с «Журналом Печорина» в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», мы встречаем и такие метавысказывания: *Перечитывая эту страницу, я замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета* (запись от 3-го июня).

Далее обратимся к художественным текстам. Вообще текстовые вставки встречаются и в прозе первой половины XIX века, например, у А.С. Пушкина или в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», и в литературе XX века, при этом они оформляются, как правило, одинаково.

В романе М.Ю. Лермонтова встречаются преимущественно вставки или с эксплицитным, вербальным, маркером, или имплицитными, например: 1) – *Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула, – а этим дикарям больше ничего не надобно. Да притом Григорий Александрович; каждый день дарил ей что-нибудь: первые дни она молча гордо отталкивала подарки, которые тогда доставались духаннице и возбуждали ее красноречие. Ах, подарки! чего не сделает женщина за цветную тряпочку!.. Ну, да это в сторону... Долго бился с нею Григорий Александрович; между тем учился по-татарски, и она начала понимать по-нашему. Мало-помалу она приучилась на него смотреть, сначала исподлобья, искоса, и все грустила, напевала свои песни вполголоса, так что, бывало, и мне становилось грустно, когда слушал ее из соседней комнаты* (Лермонтов). Как видим, в этом фрагменте текста говорящий, рефлексируя, осознает, что, вводя сентенцию, связанную с последней фразой (*подарки... подарки*), отклоняется в повествовании от главной линии, иными словами, переходит на другую, побочную, линию, и тем самым нарушает линейность речи. Результат рефлексии говорящего обозначен с помощью метавысказывания *Ну, да это в сторону*, с помощью которого адресант возвращается на главную тематическую линию. Вспомните, как часто порой мы произносим: *Я увлекся... О чем я начал говорить?* Или: *Вернемся к предмету нашего разговора*.

М.Ю. Лермонтов часто разрыв линейности текста обозначает вербально, при этом гораздо чаще, чем метавысказывания, использует слова типа *кстати* или словосочетания *кстати говоря*. Скажем, при отклонении от повествования встречаем *кстати*, так же как и современной речи: *В два часа едва могли мы обогнуть Крестовую гору – две версты в два часа! Между тем тучи спустились, повалил град, снег; ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистал, как Соловей-разбойник, и скоро каменный крест скрылся в тумане, которого волны, одна другой гуще и теснее, набегали с востока... Кстати, об этом кресте существует странное, но всеобщее предание, будто его поставил император Петр I, проезжая через Кавказ; но, во-первых, Петр был только в Дагестане, и, во-*

*вторых, на кресте написано крупными буквами, что он поставлен по приказанию г. Ермолова, а именно в 1824 году. Но предание, несмотря на надпись, так укоренилось, что, право, не знаешь, чему верить, тем более что мы не привыкли верить надписям. Нам должно было спускаться еще верст пять по обледеневшим скалам и топкому снегу, чтоб достигнуть станции Коби. Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная (Лермонтов)... Ср.: А не думаете ли вы, Лев Глебович, что есть нечто символическое в нашей встрече? Будучи еще на terra firma, мы друг друга не знали, да так случилось, что вернулись домой в один тот же час и вошли в это помещенье вместе. **Кстати сказать**, – какой тут пол тонкий! А под ним – черный колодец. Так вот, я говорил: мы молча вошли сюда, еще не зная друг друга, молча поплыли вверх и вдруг – стоп. И наступила тьма (В. Набоков).* Текстовая вставка в контексте, принадлежащем М.Ю. Лермонтову, – информативного характера, похожа на вставки по ассоциации, которые встречаются в предложениях. В современной журналистике как определенная коммуникативная стратегия используются тексты с подобными информативными вставками, которые выполняют культурологическую функцию или позволяют провести параллель из другой эпохи, парадигмы и т. д. Ср.: *Но никто так не умел льстить монархам, как генерал-прокурор Глебов. Когда Петр III давал дворянству особые привилегии, Глебов предложил воздвигнуть императору золотую статую. **Кстати, при этом царская участь ждала бы узника Лефортовской тюрьмы, некогда и. о. генпрокурора РФ А. Ильюшенко, обвиняющегося во взятках по делу «Балкар-Трейддинг».***

Так, некий ходатай поднес Глебову и еще другим сановникам по две тысячи дукатов за положительное решение его дела в Сенате. Глебов проговорился об этом государю, но тот не только наказал мздоимца, но затребовал себе половину. Не случайно, при Петре III Глебов стал первым александровским кавалером (Комсомольская правда, 1997, №4). В базовом тексте идет речь о событиях XVIII века, во вставке – о факте XX века, тем самым нарушается временная одноплановость, а значит, и линейность дискурса. Однако в результате такого авторского решения возникает глубинный подтекст, текст на историческую тему «звучит» как актуальный. В газете «Известия» последних лет XX века на поле некоторых статей актуального характера появляются мини-тексты с заголовком «Кстати», выделенные полужирной рамкой и информативно связанные с содержанием какого-то фрагмента газетной статьи. В результате такого стратегического решения возникает подтекст, порою и иронический. Так, например, в одном из материалов 2002 г. шла речь о предстоящем «значительном повышении» работникам высшей школы тарификационных надбавок за ученое звание и ученую степень, а параллельно, чтобы не нарушать линейность и цельность материала, была приведена вставка в рамочке, содержащая информацию о существующих на момент публикации тарификационных ставках. В результате связывания информации, содержащейся во вставке, и словосочетания «значительное повышение» возникла ироническая тональность газетной публикации.

Интересно, что вербальные показатели вставки, или «слома» линейности текста, могут быть или препозитивны относительно вставки, или постпозитивны. Так, метапоказатели: ***кстати, кстати сказать, к слову, заметим*** и др. маркируют отклонение в сюжетной линии, введение иной тематической линии, смену функционально-смыслового типа речи слева. Постпозиция же свойственна метавысказываниям типа ***Ну, да это в сторону*** или ***...замечаю, что далеко отвлекся от своего предмета.*** Как ни странно, в роли такого эксплицитного показателя могут выступать вводные слова: ***итак, словом (одним словом), короче говоря.*** Метапоказатели, стоящие в препозиции, предупреждают о том, что нарушается линейность текста, иными словами, что началась вставка, а правую границу читатель

определяет сам, то есть решает лингвистическую задачу. Тогда как в контекстах с постпозитивным относительно вставки метапоказателем, наоборот, левая граница между базовым текстом и вставкой имплицитна, а вербально обозначена правая, например: *Я засветил серную спичку и поднес ее к носу мальчика: она озарила два белые глаза. Он был слепой, совершенно слепой от природы. Он стоял передо мною неподвижно, и я начал рассматривать черты его лица.*

Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и прочих. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерей члена душа теряет какое-нибудь чувство.

Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз? (М.Ю. Лермонтов).

В данном контексте автор сталкивает два мира – мир, наблюдаемый, созерцаемый с помощью органов зрения, и мир ментальный. Последний эксплицируется словами *Признаюсь, я имею сильное предубеждение...* Слово **итак** имеет здесь значение «возвращаюсь к месту разрыва» и является маркером одной из границ вставки.

Подобные художественные решения встречаются и в переводных текстах: *Я полежал в постели, выкурил сигарету. Хотел звякнуть Джейн – узнать, дома ли она, но настроения не было. Тогда я позвонил Салли Хайс. Она училась в пансионе Мери Э. Удроф, и я знал, что она уже дома: я от нее получил письмо неделю назад. Не то чтобы я был от нее без ума, но мы были знакомы сто лет, я по глупости думал, что она ужасно много знала про театры, про пьесы, вообще про всякую литературу. Когда человек начинен такими знаниями, не скоро сообразишь, глуп он или нет. Я в этой Салли Хайс годами не мог разобраться. Наверное, я бы раньше сообразил, что она дура, если бы мы только не целовались. Плохо то, что, если я целуюсь с девчонкой, я всегда думаю, что она умная, никакого отношения одно к другому не имеет, а я все равно думаю. **Словом**, я ей позвонил. Сначала подошла горничная, потом ее отец* (Д. Сэлинджер. Пер. Р. Райт-Ковалевой). Это фрагмент текста с ретроспекцией, в котором вставка отчасти представляет внутреннюю речь рассказчика-персонажа, монолог – «некий поток сознания». Эта вставка сама по себе весьма показательна в том плане, что она демонстрирует, как в дискурсе может нарушаться основная линия изложения и говорящий может достаточно далеко отклониться от нее. В функциональном плане она уравнивает presupпозиции повествователя и читателя, с позиции композиции художественного текста она играет роль «экспозиции». А **словом** выступает в данном контексте в роли ключа, с помощью которого рассказчик переключает нас с монолога-размышления персонажа на основную линию повествования, с новой микротемы к старой.

Наиболее сложно определить границы имплицитных вставок, однако в дискурсе они встречаются часто, поскольку любой языковой личности, даже мастерам художественного слова, видимо, сложно осуществлять постоянный жесткий самоконтроль, а в некоторых случаях, вероятно, свои «требования диктует» сам языковой материал, композиционное решение автора (например, лирические отступления в художественном тексте). Надо отметить, что, подобно А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтов, например, часто использовал их в повествовании, например: *Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо «оказия» из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. Что за оказия!.. но дурной каламбур не утешение для русского человека, и я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!.. А вы, может быть, не знаете, что такое «оказия»? Это – прикрытие, состоящее из полроты пехоты и*

пушки, с которыми ходят обозы через Кабарду из Владыкавказ в Екатериноград (М.Ю. Лермонтов). Они могут быть построены по-разному: в каких-то контекстах нет даже косвенных экспликаторов вставки, а допустим, в следующем контексте мы можем опознать вставку по косвенным признакам:

– Я уверен, – продолжал я, – что княжна в тебя уж влюблена.
Он покраснел до ушей и надулся.

О самолюбие! ты рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар!..

– У тебя все шутки! – сказал он, показывая, будто сердится (М.Ю. Лермонтов).

Текстовая вставка, во-первых, вынесена в отдельный абзац, с тем чтобы она не сливалась с базовым текстом; а во-вторых, она построена как высказывание с риторическим обращением. В целом же перед нами повествование, которое герой-рассказчик прерывает размышлением о человеческой природе вообще.

Следует отметить факт удивительный для исследователей: в романе встретились лишь единичные маркированные, пунктуационные, текстовые вставки, обозначенные скобками или многоточиями. Безусловно, автор использует их осознанно, как авторский способ организации текста, чтобы создать бикоммуникативное высказывание, которое вслед за М.Я. Дымарским, мы определяем как «высказывание, которое совмещает два вербальных фрагмента: основное сообщение и сообщение, представляющее собою реакцию на сигнал, переданный говорящему собеседником по вспомогательному каналу коммуникации» [Дымарский, 2000, с. 87], например:

1) «Скажи-ка мне, красавица, – спросил я, – что ты делала сегодня на кровле?» – «А смотрела, откуда ветер дует». – «Зачем тебе?» – «Откуда ветер, оттуда и счастье». – «Что же, разве ты песнею зазывала счастье?» – «Где поется, там и счастливится». – «А как неравно напоешь себе горе?» – «Ну что ж? Где не будет лучше, там будет хуже, а от худа да добра опять недалеко». – «Кто ж тебя выучил эту песню?» – «Никто не выучил; вздумается – запою; кому услышать, тот услышит; а кому не должно слышать, тот не поймет». – «А как тебя зовут, моя певунья?» – «Кто крестил, тот знает». – «А кто крестил?» – «Почему я знаю». – «Экая скрытная! а вот я кое-что про тебя узнал». (Она не изменилась в лице, не пошевелила губами, как будто не об ней дело.) «Я узнал, что ты вчера ночью ходила на берег» (М.Ю. Лермонтов). Перед нами диалогическое единство, иными словами, на первом плане – вербальная коммуникация, в ходе которой герой-повествователь, а вместе с ним и читатель получает определенную информацию через речь. С помощью вставки, расположенной внутри этого диалогического единства, автор представляет иной план, план визуальной информации, которую получил герой-повествователь. И читатель тоже получает паралингвистическую информацию в процессе знакомства с дискурсом персонажей. Любой другой способ организации данного текстового фрагмента был бы и более громоздким, и менее эффективным в плане воздействия на читателя.

2) – Господа! – сказал он (голос его был спокоен, хотя тоном ниже обыкновенного), – господа! к чему пустые споры? Вы хотите доказательств: я вам предлагаю испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута... Кому угодно? (М.Ю. Лермонтов). В данном контексте представлена речевая ситуация, и, чтобы читатель в полной мере ее представил себе, автор вводит в дискурс персонажа вставку, которая тоже содержит характеристику речевого поведения говорящего, выступающего явно как контраст к содержанию его высказывания. Подобный способ организации данного текстового фрагмента позволяет читателю воспринять сцену речевого акта объемно и в целом.

Более ярко двуплановость проявляется в следующем контексте: – *Послушай,*

слепой! – сказал Янко, – ты береги то место...знаешь? там богатые товары... скажи (имени я не расслышал), что я ему больше не слуга; дела пошли худо, он меня больше не увидит; теперь опасно; поеду искать работы в другом месте, а ему уж такого удальца не найти (М.Ю. Лермонтов). Базовый текст – это фрагмент диалога двух персонажей, а во вставке идет речь о восприятии этого диалога героем-повествователем, который лишь является его свидетелем. Таким образом, М.Ю. Лермонтов в романе использует пунктуационные текстовые вставки, обозначенные скобками, как средство создания бикоммуникативного высказывания.

Чаще М.Ю. Лермонтов в романе использует пунктуационные текстовые вставки, обозначенные многоточиями, как средство создания двуплановости при передаче дискурса: *Через полчаса и я отправился. На улице было темно и пусто; вокруг Собрания или трактира, как угодно, теснился народ; окна его светились; звуки полковой музыки доносил ко мне вечерний ветер. Я шел медленно; мне было грустно... Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов – или в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения»?.. Почему знать?.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..*

Взойдя в залу, я спрятался в толпе мужчин и начал делать свои наблюдения. Грушницкий стоял возле княжны и что-то говорил с большим жаром; она его рассеянно слушала, смотрела по сторонам, приложив веер к губам (М.Ю. Лермонтов). Вставка, обозначенная многоточиями, представляет несобственно прямую речь, которая часто располагается внутри повествования. Надо отметить, что вставки, выделенные многоточиями, максимально приближаются к имплицитным вставкам.

Итак, как показал материал, приведенный выше, текстовые фрагменты со вставками могут быть различных моделей:

- 1) базовый текст – дискурс говорящего + вставка – аудио-визуальное восприятие адресата / наблюдателя;
- 2) базовый текст-повествование + вставка-размышление персонажа;
- 3) базовый текст-повествование + вставка-внутренняя речь повествователя;
- 4) базовый текст-повествование + вставка-описание.

Проиллюстрируем последнюю модель. Как известно, рассуждение может вторгаться в описание. Обратимся, например, к повести Б. Пильняка «Повесть непогашенной луны». Выбранный фрагмент текста представляет собою повествование с элементами описания.

Тогда из купе-спальни в салон прошел командарм. Это был невысокий, широкоплечий человек, белокурый, с длинными волосами, зачесанными назад. Гимнастерка его, на рукаве которой было четыре ромба, сидела нескладно, помятая, сшитая из солдатского зеленого сукна. Сапоги со шпорами, хоть и были вычищены тщательнейше, стоптанными своими каблуками указывали на многие свои труды. Это был человек, имя которого сказывало о героике всей гражданской войны, о тысячах, десятках и сотнях тысяч людей, стоявших за его плечами, – о сотнях, десятках и сотнях тысяч смертей, страданий, калечеств, холода, голода, гололедей и зноя походов, о громе пушек, свисте пуль и ночных ветров, – о кострах в ночи, о походах, о победах и бегствах, вновь о смерти. Это был человек, который командовал армиями, тысячами людей, – который командовал победами, смертью: порохом, дымом, ломаными костями, рва-

ным мясом, теми победами, которые сотнями красных знамен и многотысячными толпами шумели в тылах, радио о которых облетало весь мир, – теми победами, после которых – на российских песчаных полях – рылись глубокие ямы для трупов, ямы, в которые сваливались кое-как тысячи человеческих тел. Это был человек, имя которого обросло легендами войны, полководческих доблестей, безмерной храбрости, отважества, стойкости. Это был человек, который имел право и волю посылать людей убивать себе подобных и умирать. Сейчас в салон прошел невысокий, широкоплечий человек, с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинариста. Он шел быстро, и его походка одновременно сказывала в нем и кавалериста, и очень штатского, никак не военного человека (Б. Пильняк. «Повесть непогашенной луны»).

Здесь читатель вместе с героем-повествователем являются наблюдателями: следят за ходом событий и пристально, в деталях рассматривают героя. Вроде бы читатель путешествует вместе с автором. Однако линейный характер текста / дискурса нарушается имплицитной текстовой вставкой (выделена курсивом). В содержательном плане это фрагмент текста, который располагается сразу вслед за портретом персонажа, который только что появился «на сцене» и является для читателя «новым лицом». Во вставке повествователь дает характеристику этому персонажу, иными словами, вводит новое знание для читателя, и по данному фрагменту совершенно ясно, что автор лишь надел маску наблюдателя, выбрав таким образом определенную речевую стратегию. Если данный фрагмент связан с предыдущим текстом внешне и внутренне (портрет и содержание вставки представляют собой внутреннюю и внешнюю характеристику героя повести), то почему анализируемый фрагмент текста – вставка? Он «врезан» в повествование, чисто формально «нарушает» его ход, выполняет функцию «экспозиции» по отношению к самому повествованию. Отсутствие единства, наконец, проявляется и в том, что меняется роль повествователя по отношению к читателю: в ходе повествования, как отмечалось, рассказчик и читатель как бы наравне, сторонние наблюдатели, но не всегда; после того как они «рассмотрели» вновь появившегося персонажа, повествователь знакомит читателя с ним (кто он? откуда? что его отличает?); затем снова происходит смена «ключа» – читатель и рассказчик опять просто «созерцают» происходящие события.

Итак, вставки, вторгаясь в текст, в частности М.Ю. Лермонтова, в плане формальной организации имеют различный план выражения, в соответствии с которым можно выделить три вида текстовых вставок: маркированные вербальные, маркированные пунктуационные и имплицитные. Текстовые вставки в романе функционируют во фрагментах текста, представляющих различные функционально-смысловые типы речи, встречаются в речи автора и персонажей. Если обобщать, то в художественном тексте текстовая вставка, как правило, выполняет эстетическую функцию, поскольку служит созданию художественной «картины мира»: она замедляет повествование (как будто кинематографическая камера задержалась на какой-то эстетически важной детали), играет роль «экспозиции», выполняет культурологическую функцию, вводит внутреннюю речь персонажа или лирическое отступление автора (с этой позиции является средством характеристики языковой личности) и т. д.

Литература

Бурвикова (Зарубина) Н.Д. Закономерности линейной структуры монологического текста: Автореф. ... д-ра филол. наук. М., 1981.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Дымарский М.Я. Явление бикоммуникативности и принципы типологии синтаксических единиц // Проблемы интерпретационной лингвистики. Новосибирск,

2000. С. 85-91.

Ильенко С.Г. Текстовая реализация и текстообразующая функция синтаксических единиц // Текстовые реализации и текстообразующие функции синтаксических единиц. Л., 1988. С. 7-22.

Котюрова М.П. О понятии связности и средствах ее выражения в русской научной речи // Язык и стиль научной литературы. М., 1977. С. 176-189.

Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. М.: Наука, 1983.

Перфильева Н.П. Вставка и текст // Проблемы интерпретационной лингвистики. Новосибирск, 2000. С. 100-106.