

СВЕТЛАНА ВАДИМОВНА ВЯТКИНА

кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

s.vyatkina@spbu.ru

СТЕПЕНЬ СИНТАКСИЧЕСКОЙ РАСЧЛЕНЕННОСТИ ТЕКСТА И ФУНКЦИЯ ЗАГЛАВИЯ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РАССКАЗА

Предпринятый в работе когнитивный подход к анализу художественного текста предполагает характеристику ментальной модели восприятия его читателем, которая мотивирована различными синтаксическими особенностями текста. В качестве материала привлечены тексты малого жанра, поскольку они «кобозримы и наблюдаемы», что позволяет выявить, как подана в тексте информация и как она в нем распределена (Е. С. Кубрякова). На основе сопоставительного анализа синтаксических особенностей, структуры текста и заглавия (на материале произведений В. Маканина, А. Иванова и А. Аркатовой, опубликованных в «Новом мире» в 2010–2014 годах) выявлена сближающая разные по объему тексты особенность, которая может быть охарактеризована как синтаксис пишущегося устного рассказа, в котором игнорируются многие правила оформления письменного текста. Рассказы контрастны по степени расчлененности текста от минимальной и графически оформленной (В. Маканин) до максимальной в предельно деконструированном тексте (А. Аркатова), что предопределяет разную ментальную модель восприятия читателем. В соотнесении с характером синтаксической расчлененности определяются функции заглавия рассказов как ориентированных на читателя векторов модели восприятия: 1) это структурообразующий элемент текста в рассказе В. Маканина; 2) способ мотивации избранный писателем формы нарратива в рассказе А. Иванова; 3) ключ для восприятия игры-пародии по форме у А. Аркатовой. Авторы разными способами задают ментальную модель восприятия текста, ориентированную на читателя с разным объемом фоновых знаний.

Ключевые слова: текст, рассказ, жанр, ментальная модель восприятия, структура текста, синтаксическая расчлененность, расчлененность, заглавие

ВВЕДЕНИЕ

Когнитивный подход к анализу текста предполагает определение ментальной модели его восприятия, что задается заглавием и синтаксической структурой произведения [5: 517]. Подобная модель соотносится с неким имеющимся в сознании и создателя текста, и читателя исторически детерминированным прототипом текста определенной жанровой принадлежности. Анализируя тексты современных романов, лингвисты отмечают нарастающую дискретность художественного текста [6: 243–244], разные способы его деконструкции, что «приводит к возникновению новых моделей текстопорождения и выражения концептуальных смыслов» [1: 31], особенности развивающейся темы – «повседневность» сюжета, определяющую разговорный нарратив [4: 66], тенденцию к развитию интертекстуальности как механизма метаязыковой рефлексии [8: 38].

Для анализа в данной работе привлечены произведения малого жанра – рассказа, так как именно небольшие по объему тексты, по мнению Е. С. Кубряковой, дают возможность проведения когнитивного анализа [5: 515].

Жанр рассказа определен В. И. Тюпой как построманный (роман как целостное повествование о жизни лица (лиц) является первичной фор-

мой, то есть развернутой, полной в дескрипции хитросплетений разных событий, имеющей свою логику [7: 92–94]) нарратив. Рассказ, по мнению В. И. Тюпы, не характеризуется жесткой структурой текстовой организации и не предполагает однозначную позицию читательского восприятия (или притча, или анекдот), не навязывает определенной рецептивной стратегии и предполагает встречную активность адресата: 1) от адресата требуется установка на солидарность с авторским сознанием и 2) совместимость личного опыта адресата с жизненным опытом героя; это квинтэссенция размышлений автора, сконцентрированная на относительно небольшом по объему пространстве текста, с открытым финалом, характеризующаяся интригой рассказывания и обладающая исторически сложившейся нарративной стратегией [7: 107, 109].

Современные писатели, как правило, филологи по образованию, осмыслившие особенности жанра и теоретически, ищут свои способы развертывания интриги, структурирования текста, проявляя при этом разную стратегию, что дает материал для сопоставительного синтаксического анализа текста. В данном случае интерпретация авторской стратегии, предопределяющей читательскую аудиторию и модель восприятия

текста, дается на примере трех опубликованных в «Новом мире» в 2010–2014 годах рассказов В. Маканина¹, А. Иванова² и А. Аркадовой³. Выбранные тексты сближают форму нарратории – синтаксис пишущегося устного рассказа, в котором игнорируются многие правила оформления письменного текста. Отличия проявляются в разной степени расчлененности структуры текста и на разных синтаксических уровнях, которая по-разному оформляется графически.

В. МАКАНИН «НОЧЬ... ЗАПЯТАЯ... НОЧЬ»

Минимальной синтаксической расчлененностью характеризуется рассказ В. Маканина объемом 7 314 слов, нарративная стратегия рассказывания истории которого формулируется уже в заглавии рассказа 2010 года «Ночь... Запятая... Ночь», представляющего собой цепочку номинативных предложений. Она содержит повторяющуюся номинацию одного и того же времени суток и номинацию знака препинания, который мог бы стоять между этими повторяющимися словами (*Ночь, ночь*). Запятая, графический знак разделения при равновеликих элементах однородного ряда (читатель ассоциативно предполагает следующие за ночью *утро, день, вечер*), – сигнал продолжения перечисления. Подобная номинация становится значимым элементом в цепочке номинативных предложений, предлагая читателю обратить внимание на смысл «немого» указания. Автор оформляет каждое номинативное предложение многоточием, своеобразным знаком-сигналом размышлений.

В соответствии с тремя заглавными номинациями автор членит и сам рассказ, описываящий 2 ночи и день во время московских событий 1993 года, начиная каждую новую часть текста этими словами, оформленными полностью заглавными буквами и курсивом, например, начало повествования: «*НОЧЬ*, шаги волновали ее. Влюбленность только нервировала Зинаиду, никакой подсказки ей взамен не давая. И не обещая даже... Маленькая гостиница спит, мужчина на втором этаже шагает и шагает по коридору, а Зинаида сходит с ума».

Фрагмент *ЗАПЯТАЯ* с аналогичным графическим оформлением воспроизводит трагические события дня:

ЗАПЯТАЯ, это когда беспорядки на улицах, казалось, совсем улеглись. Но к середине дня опять возобновились.

Однако стрельба с крыш (в расчете на панику) слышалась уже гораздо реже. А последняя автоматная очередь была отмечена, как говорили, совсем не в районе Таганки. От Зинаиды, даже если по прямой, далеко.

Данная часть рассказа предлагает новую семантизацию слова *запятая* в выражении *сделать запятую* (студенческий жаргон): «Курнуть по-тихому на экзамене... Покурить, прежде чем

идти к мрачному столу и тянуть там свой билет». Диссонанс звучит после подобной шутливой семантизации финал описанной ситуации: раненая женщина, которую на носилках нес студент с другим персонажем, поименованным как квадратный, умерла: «А женщина на носилках роняет, уже выронила окурок, впадая в полное забытье. Глаза закатились, правая рука свесилась и едва не волочится по асфальту. Они принесли ее мертвую».

Третья часть рассказа имеет аналогичное оформление: «*НОЧЬ*, и, услышав вновь недалекую стрельбу (похоже, возле Яузы), Зинаида подумала, что стемнело по-настоящему. И что она одна. Командированные уже давно все съехали. Кастелянша и уборщица ушли... И не закрыть ли дверь гостиницы еще и на засов?.. Час-то поздний».

Так заглавие рассказа эксплицирует нарративную стратегию автора: только ночь значима для повествующего субъекта Зинаиды, одиночной женщины, коменданта и ночного вахтера ведомственной гостиницы. В тексте воссоздается ее восприятие событий, поток ее сознания, характеризующийся расчлененностью синтаксиса на уровне фразы: парцелляция, присоединение, номинативные предложения и их цепочки, недосказанные предложения (оформлены многоточием), преобладающими ассоциативными связями между самостоятельными предложениями. Это восприятие действительности предельно эмоционально окрашено: на 520 самостоятельных предложений с одиночной точкой в конце 166 оформлено восклицательным знаком (из них 37 знаком !..), 82 – вопросительным знаком (30 – ?..), 35 – многоточием, например:

«Как только Зинаида поднимется на второй и двинется по коридору ему навстречу, он, конечно, сразу же посторонится... Уступая комендантише (женщине!) дорогу... Интеллигентный! Чувствует остро... Стоя вполоборота, еще и дружески ей улыбается. И что?.. И что сказать дальше?.. И где тогда его шея?»

Глупость какая! Одернуть его не за что... Перед сном человек может прохаживаться сколько хочет. Ходи себе и думай. *Тем более что на втором плотный, сжирающий звуки дорогой ковер, и...»*

Прямая речь героини в диалогах (всего 9) в рассказе графически оформлена не всегда в соответствии с регламентацией (пропуск тире, начальной заглавной буквы в реплике) только при передаче речи озвученной (ср.: *Зинаида заскучала. Она и не вслушивалась. Ей думалось: неужели все это можно вылечить?*). Граница звучащей речи героини и не произнесенных ею слов, как и прямая речь других персонажей в восприятии героини, пунктуационно не выделяется:

– Ну и что! Да я всю жизнь одна! – бросила она с вызовом.

Разговор окончен, мой милый! Она – строгих правил. Она здесь на работе и к тому же какой-никакой начальник! (Она и мысленно умалчивала о своем вахтерстве.)

Фиксация в тексте предельно интонированного синтаксиса разговорной речи формирует пишущийся разговорный нарратив, возвращающий нас к этимону термина – рассказывание. Синтаксическая расчлененность текста компенсируется доминирующим сознанием персонажа.

Характерная для жанра рассказа целостность текста, в том числе проявляющаяся и вfabульном развитии, в произведении «Ночь... Запятая... Ночь» В. Маканина сохраняется, автор направляет вектор читательского восприятия от заглавия к финалу рассказа.

А. ИВАНОВ «ТЕЛЕГРАММЫ ИЗ АЛЬТОНЫ»

Небольшой по объему (1200 слов) рассказ «Телеграммы из Альтоны» А. Иванова оформлен как 19 разделенных абзацным членением фрагментов (пронумерованы последовательно для анализа) разного объема без знаков конца предложения: минимальные состоят из 2 предикативных единиц, содержащих 10–13 слов (фрагменты 13, 14, 16), максимальные (фрагмент 4 в 178 слов) – до 29 предикативных единиц. Сами фрагменты (кроме начальной фразы *Застигнутый врасплох простудой, пишу на клочках гостиничной бумаги – maritim hotels – (вторая ночь на Кирхеналле с черным жемчугом, залитой крышей за окном и тремя призраками, что светятся на белых стульях: зима съела все остальное)*) и компонентов фрагмента 5) начинаются со строчной, а не прописной буквы, традиционного сигнала начала предложения.

Текст предельно дискретен, предельно простой сюжет (герой живет один в незнакомом ему Гамбурге в гостинице, ищет способ доехать до Альтоны и в конце добирается до места за 6 часов до важного для него мероприятия) не связан с какими бы то ни было происшествиями, событиями, требующими отправления телеграмм («сообщение, переданное по телеграфу; бланк с таким сообщением⁴»). Форма телеграммы как краткого сообщения о чем-то важном (приезде, происшествии и т. д.) предполагает нераспространенные предложения без таких видов осложнения предложения, встречающихся в тексте рассказа, как вводные (в тексте рассказа 11) и вставные (в тексте 16) конструкции, деепричастные и причастные обороты, междометия, модальные частицы, поэтому нарратив в форме телеграмм воспринимается читателем как художественная условность (в первой фразе указано: *пишу на клочках гостиничной бумаги*). С другой стороны, текст телеграммы, ориентированный на прагматику адресанта сообщить о чем-то экстренном, срочном, представляет собой законченное сообщение и не предполагает связи таких сообщений между

собой, что и определяет отсутствие связи между фрагментами, что заставляет читателя вдуматься в содержание посланий.

Структурно текст рассказывает собой обрывочные записи разного объема и содержания. Часть фрагментов (2–5) обнаруживают формальную лексическую связь между собой благодаря начальным фразам: *у меня мало друзей* (фрагмент 2); *мои друзья... один из них наивно верит, что только с ним я – настоящий...* (фрагмент 3); *в детстве у меня был приятель, который все время молчал...* (фрагмент 4); *у меня есть друзья, которые не догадываются, что они мои друзья* (фрагмент 5). В действительности такие показатели не поддерживаются содержанием фрагментов. Фрагмент 2 содержит вставную конструкцию-комментарий: *надеюсь, они мне это простят и вернутся к своим акварелям, писулькам, сцене, забудут меня окончательно*, указывающую на оценку дружеских отношений адресантом. По своей прагматике это не срочные послания, а попытка повествователя определить свой круг и задуматься, есть ли у него друзья. Ни слова о реальных дружеских отношениях – лишь перечисление разрозненных мелких фактов о людях, которые известны повествователю, например фрагмент 9: *у меня есть друг, который не подозревает, что я знаю: в его доме нет электричества и воды, 13°C, «газель» сломана, в сарае третий год ржавеет «Урал», в карманах бесполезная в России мелочь: евроценты, скандинавские кроны; еще у меня есть подружка, которая живет в Киеве, она носит рваные джинсы и кеды, потертые коротенькие маечки, на всех фотографиях она сильно растрепана, но ничего – ей идет, ей все идет, ей двадцать три, она не подозревает о моем существовании, но это ничего, есть вещи поважнее, например: баррикады, толпы, огни, бунт, бунт, сплошной бунт; другой мой приятель поселился в Барселоне и все – его больше нет, от него остались одни витражи*. Все эти фрагменты сигнализируют о зацикленности повествователя на мысли о друзьях, которых у него нет. Во фрагменте 5 рассуждение о друзьях прерывается традиционно оформленным (предложения с прописной буквы и знаки конца предложений) повествованием, вводящим диалогические реплики в столбик без знака тире, разделяющего реплики:

Вышел выпить кофе. Стало еще холодней. Мне позвонил режиссер:

Где вы?

Где-то в Гамбурге.

Все в порядке?

Да. Теперь у меня есть карта, и я знаю, где находится Альтона.

К мысли о друзьях повествователь возвращается во фрагментах 9 и 11, между которыми бесвязно вставлен фрагмент 10, представляющий собой незаконченное предложение: *если б я знал,*

какую часть тела нужно отрезать, я бы незамедлительно сам (это сделал? отрезал? – С. В.). Это разговор с самим собой, ассоциативно возникшая мысль (фрагмент 9 завершается фразой о друге: *его больше нет, от него остались одни витражи*). Фрагменты 12–14 содержат информацию о прогулке повествователя в парке, 15–18 – о его поездке в Альтону.

Временной план повествования все время меняется (1–3 – настоящее; 4 – воспоминание в прошедшем времени, 5 начинается настоящим, но внешняя жизнь персонажа передается прошедшим (*Вышел выпить кофе. Стало еще холодней. Мне позвонил режиссер*); начало 6 – рассуждение в настоящем переключается на рассказ-воспоминание в прошедшем времени, 7 – рассказ о реально происходившем в прошедшем, оно переходит в рассуждение со смешением настоящего и прошедшего времени). Плавающий временной вектор важен для автора как показатель замкнутости человека в самом себе, это сигнал постоянного двупланового существования: человек один в чужом городе и один со своими воспоминаниями и вопросом о своем месте в мире людей. О тревоге нарратора, не вербализованной в тексте (минус-прием), можно судить по брошенным и незаконченным фрагментам-эпизодам. Рассказ отражает жизнь тревожной души, цепляющейся за внешнее, переживающей происходящее, но не признающейся самой себе в тотальном одиночестве.

Заключительный фрагмент 19 бессвязно повисает, не имея текстовой поддержки, за исключением слов во вставной конструкции, которая представлена как оборванная на предлоге незаконченная фраза: *говорят, если однажды научился есть палочками, никогда не разучишься, это все равно как ездить на велосипеде*, – говорил Хануман, – не в моем случае (я в Альтоне, 14 часов 15 минут, меньше шести часов до). По мнению В. И. Тюпы, «заключительная фраза текста акцентирует свойственную жанру рассказа открытость финала, исключая для читателя коммуникативную ситуацию однозначного прочтения, инспирируя концептуальную активность восприятия» [7: 111]. Но именно предыдущий фрагмент 18 приоткрывает смысл текста, причем ключевые фразы следуют за повествованием о поездке в Альтону в прошедшем времени: *спектакль будет длиться два с половиной часа, книгу можно осилить за сутки, рискуя слечь после, так говорят: пишу путано и длинно, петляя вокруг да около, никогда не говорю по существу, и тем не менее: те, кто любят автора моих произведений, полюбили бы его еще больше, умри он скоропостижно прямо сейчас, в эти смрадные деньги...*

Почему же данная композиция фрагментов может быть определена как текст рассказа, то есть содержащий информацию текст, который

«рассчитан на понимание, а значит, на извлечение <...> информации», произведение, которое «по всем использованным средствам и т. д. должно обеспечить у адресата формирование его ментальной модели» [5: 517]? Поиск ответа на этот вопрос после прочтения текста возвращает к его заглавию – к слову *телеграмма*: это крик души, возникший от ощущения одиночества в чужом городе, от неуверенности в успехе поставленного по произведению рассказчика спектакля. Он эксплицируется во фрагменте 18 как самокритика (...когда я думаю об этом (об идеальной судьбе, которая вырастает из идеальной смерти – жизнь наоборот: так, например, смерть Этторе Шмица бросает отблеск совершенства на средней руки романа Итalo Зево), меня охватывает страстное желание покончить с собой (сравнимое по тяге разве что с желанием ширнуться)). Так синтаксическая форма нарратива и ее графическая подача заставляют вернуться к заглавию и в комплексе с ним формируют ментальную модель восприятия текста.

А. АРКАТОВА «ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОЛЬЦЕБРОС»

Текст рассказа А. Аркадовой «Вертикальный кольцеброс», состоящий из 1 817 слов и 76 текстовых фрагментов, предельно дискретен [2]. Заглавие определяет только форму рассказа: это последовательность, как нанизывание на вертикальную основу, несвязанных законченных фраз и маленьких фрагментов (кольца), что пояснено в своеобразном эпиграфе с приведенной цитатой из «Записок Пиквикского клуба» с комментарием автора (также нарушение привычного способа презентации эпиграфа в литературном произведении): *«В каждом отдельном понятии скрыта возможность буквального прочтения. Разоблачение его ведет за собой цепочку значений, развлекающую своей парадоксальностью»*. Так эксплицируется авторская интенция – создать парадоксальный текст, но с целью ли развлечь читателя? За эпиграфом с комментарием следует авторское предисловие, семантизирующее вынесенное в заглавие название спортивной игры, и авторский ключ к восприятию текста: это обрывки разговоров, брошенные вскользь замечания, «просеянный через крупное сито абсурд» в традициях игры Д. Хармса с разговорными и литературными штампами.

Введение читателя в мир текста оригинально, не типично для жанра рассказа. Форма изложения – набор не связанных между собой логически и синтаксически фрагментов и фраз, отделенных друг от друга двойным вертикальным отступом, – также воспринимается как нестандартная, неожиданная. Читатель ориентирован на определенный прототип [5: 514–515]: на сюжетное повествование определенного типа (третиличный / первоначальный нарратив) о событиях, связанных с одним / несколькими персонажами, но в следующих друг

за другом фрагментах он не находит ни сюжета, ни сколько-нибудь развернутых характеристик упомянутых лиц, обозначенных инициалами, а не именами (им посвящен 41 фрагмент), как будто пишущий делает в дневнике записи для себя. Поименован лишь один персонаж Маша, которому посвящено 33 фрагмента.

В тексте нарушен критерий целенаправленности [5: 513]: соотнесенный с авторским предисловием повествующий субъект, призванный формировать текстовое единство, обнаруживает себя лишь в 3-м и 16-м фрагментах, которые представляют собой своеобразный рефлексив, то есть «намеренно актуализированные метаязыковые суждения, несущие языковую нагрузку» [10: 200]. Но читатель обнаруживает не суждения повествователя, а моделирование приема, известного как приращение смысла, который маркирован вводящей фразой: *Пример приращения смыслов*. За ней следуют выделенные в самостоятельные абзацы предложения без точек, знаков конца предложения:

Она проснулась знаменитой

Она знаменита

Она проснулась

Это примеры усечения предложений от позитивно-оценочной предикации (*проснулась знаменитой*) к бытовой – *она проснулась*. Для восприятия читателем привычного рефлексива необходима и мотивация его введения, и проявление авторского отношения, но этого в тексте нет. Напротив, демонстрация игры с предложением, приводящей не к приращению смысла, а к полному изменению передаваемой информации, завершается фрагментом о повествуемом персонаже Маше: *Выяснилось, что кое-кто никогда не дочитывает книги до конца. Ну уж, недоверчиво подумала Маша и внутренне усмехнулась. В ее книге было двадцать страниц и содержание*. При подобном контактном положении примера и сведений о размышлениях персонажа невозможно определить субъект сознания, стоящий за фразой: *Выяснилось, что кое-кто никогда не дочитывает книги до конца*. Подобный фрагмент включен после следующих 13 разрозненных по смыслу фрагментов:

Еще один пример приращения смыслов:

УД. не получилось подобрать рифму

УД. не получилось подобрать

УД. не получилось

Композиционно данные «антирефлексивы» выглядят неким рефреном, соотнесенным с предисловием, но при информационном свертывании фраз в двух примерах вместо приращения отражается конситуативность высказывания, которая требует информативной поддержки. В тексте читатель ее не находит, возникает эффект обманутого ожидания.

Синтаксис рассказа характеризуется следующими особенностями: 1) предельно малый

размер предложения, не превышающий 6 слов (практически отсутствуют определения, нет причастных оборотов, например: *Маша не видела Ж. пять лет. И вот его показали по телевизору. Маша всем позвонила, кто был дома, сказали, что Ж. очень хороши*); 2) включение во фрагменты а) прямой речи при передаче мыслей персонажей без графического выделения (например: *Кое-кто попросил Машу расставить знаки препинания. Смеется надо мной, подумала Маша, чуть скосив глаза к фонарику*); б) анонимной реплики-вопроса с апелляцией к неведомому адресату вместо диалога (*Скажите, я вас правильно поняла, ваша единственная проблема сегодня – это парфюмированный тальк?*), «висящей в воздухе» без текстовой поддержки; 3) графическое оформление текста, свидетельствующее о деконструкции текста; 4) отсутствие сюжета рассказа как такового; 5) нарочитый алогизм, проявляющийся на уровне связи между предложениями внутри фрагментов и между ними; 6) минимизация эмоциональной реакции повествователя на интенсивный поток информации (при характеристике эмоциональной реакции персонажа – встречается 5 раз – подчеркивается отсутствие внешнего проявления эмоций: *Маша внутренне усмехнулась. Она-то знала, что все относительно*); 7) редкая вербализация оценки приведенных фактов только в контексте внутренней речи персонажа (*странные дела, посмотрим-посмотрим*), что подчеркивает осмысленность персонажа.

Концовка бессюжетного рассказа (*Маша на всю жизнь запомнила это мгновение, когда она потянулась к выключателю, а кое-кто сказал ей, что у нее должны быть внутренние маяки*) также логически не вытекает из предшествующих ей фрагментов. При всей смысловой изолированности фрагмента сам он передает обрывочное восприятие героиней некоей жизненной ситуации.

Эллиптичность повествования предполагает общую с читателем реальность, в которой мелькают люди, происходит быстрая смена информации. Чтение можно начать с любого фрагмента, но каждый из них лишь зародыш, «икринка рассказа» о какой-то жизненной ситуации, а приращение смысла в тексте не происходит, вызывая у читателя эффект обманутого ожидания: такое приращение возможно лишь в читательском восприятии, когда происходит сопоставление с мыслью или ситуацией, подобной изложенной.

Пародия А. Аркатовой – моделирование жизни современного человека в бесконечном потоке такой стремительно меняющейся информации, что современник не успевает анализировать факты, устанавливать логические связи между явлениями, видеть в мелькающих лицах индивидуальность, а не моментальный

снимок. Абсурд? Скорее, отражение бесконечной сущности существования индивида, проявляющейся в калейдоскопе лиц, ситуаций. Избранная А. Аркадовой форма рассказа удивительно точно отражает особенности клипового сознания (мышления сиюминутного восприятия, минутной реакции), при котором «люди экрана», наделенные клиповым мышлением, «обладают скоростным откликом и быстрее реагируют на любые стимулы и изменения» [9] и в то же время отличаются притупленным эмоциональным восприятием действительности. Автор рассказа-абсурда моделирует сознание человека интернета, доверяющего интернет-информации как основной: *Маша целый день ждала Ф., а он так и не приехал. Это было так непохоже на него, что Маша задумалась – тот это Ф.? Или не тот? И сверila данные с Википедией*. Данная игра с нарративной формой опирается на знание читателем интернет-поведения (о стереотипах и интэртекстах стереотипах, характерных для прозы рубежа XX–XXI веков, пишет Г. В. Денисова [4: 125–145]), она характерна для писателей-филологов по образованию, чутко реагирующих на влияние интернет-коммуникации на современного человека.

ВЫВОДЫ

Сопоставительный анализ трех современных рассказов показывает, что, во-первых, синтаксис

текстов может быть охарактеризован как пишущийся рассказ, в котором игнорируются многие правила оформления письменного текста (от снятия графических показателей прямой речи до пропуска знаков конца фразы и замены прописной буквы строчной в начале фразы), это своеобразное отражение «изустности» рассказа как жанра [7: 92]; во-вторых, что связность не является непременным условием извлечения читателем смысла произведения, формирования выводного знания [5: 517–518]; в-третьих, что с нарастанием синтаксической дискретности текста (от минимальной в рассказе В. Макарина до предельной у А. Аркадовой) связано усложнение функции заглавия. В. Макарин задает заглавием стратегию восприятия текста, дает сигнал ментальной модели его восприятия, заставляя увидеть реальный трагизм действительности, стоящий за словом *запятая*. Заглавие рассказа А. Иванова мотивирует заданную автором форму нарратива, требующую глубинного осмысливания. В рассказе А. Аркадовой это ключ для восприятия игры-пародии по форме, но не по сути, заглавие-головоломка к тексту-абсурду, воспроизводящему клиповое мышление современника [3].

Целостность рассмотренных текстов различна, возможность осмыслить заложенную писателями ментальную модель их восприятия во многом определяется фоновыми знаниями и жизненным опытом читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Макарин Вл. Ночь... Запятая... Ночь... // Новый мир. 2010. № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ma4.html (дата обращения 10.01.1016) (цитируется по данному изданию).
- 2 Иванов А. Телеграммы из Альтоны // Новый мир. 2014. № 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/5/6i.html (дата обращения 10.01.1016) (цитируется по данному изданию).
- 3 Аркадова А. Вертикальный кольцеброс. Литературная икра // Новый мир. 2014. № 7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/7/8a-pr.html (дата обращения 10.01.1016) (цитируется по данному изданию).
- 4 Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2014 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gramota.ru/slovari/dic/> (дата обращения 10.01.1016).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 304 с.
2. Вяткина С. В. Отражение клипового сознания в синтаксисе современной прозы // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. Вып. 5: Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (г. Казань, 4–8 октября 2016 года). СПб.: РОПРЯЛ, 2016. С. 111–116.
3. Гробец Т. Н., Ковалев В. В. «Клиповое мышление» как отражение перцептивных процессов и сенсорной памяти // Мир психологии. 2015. № 2. С. 94–100.
4. Денисова Г. В. На изломе веков: русский язык в зеркале современной прозы. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. 230 с.
5. Кубракова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
6. Николина Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. М.: Гнозис, 2009. 336 с.
7. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
8. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. М.: КомКнига, 2006. 280 с.
9. Фрумкин К. Г. Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры // Ineternum. 2010. № 1. С. 26–36 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://nounivers.narod.ru/pub/kf_clip.htm (дата обращения 10.01.1016).
10. Шумарина М. Р. Язык в зеркале художественного текста (Метаязыковая рефлексия в произведениях русской прозы). М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 328 с.

Vyatkina S. V., Saint Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation)

THE DEGREE OF SYNTACTIC TEXT DECONSTRUCTION AND THE TITLE FUNCTION OF THE CONTEMPORARY RUSSIAN STORY

The cognitive approach to the analysis of the literary text, undertaken in the work, assumes characterization of the mental model of the reader's perception. The perception is motivated by various syntactic features of the text. The material of short stories as a small text genre is employed. These stories are "visible and observable". It helps to reveal how the information is presented in the text and how it is distributed therein (E. S. Kubryakova). A comparative analysis of the syntactic features, of the text structure, and of the story title (based on different in volume works by V. Makanin, A. Ivanov and A. Arkatova, published in the "New World" in 2010–2014) reveals such common feature as the syntax of the being written oral story, in which many rules of the written text are ignored. The stories are contrasted by the degree of the text deconstruction: from the minimal and graphically designed deconstruction (V. Makanin's) to the maximum deconstruction of the text (A. Arkatova's). Such deconstructions predetermine different mental models of the reader's perception. In correlation with the character of syntactic deconstructions, the functions of the story titles, as reader-oriented vectors of perception, are defined: 1) a structure-forming element of the text in the story by V. Makanin; 2) a method of narrative motivation in the story by A. Ivanov; 3) a key for the perception of the parody game by the form in the story by A. Arkatova). Using a variety of ways, the authors set a mental model for the perception of the text. The model is oriented toward readers with different volumes of background knowledge.

Key words: text, story, genre, mental model of perception, text structure, syntactic deconstruction, title

REFERENCES

1. Babenko N. G. *Yazyk i poetika russkoy prozy v epokhu postmoderna* [Language and poetics of the Russian prose in the postmodern era]. Moscow, Librokom Publ., 2010. 304 p.
2. Vyatkina S. V. Clip consciousness reflection in modern narration syntax [Otrazhenie klipovogo soznaniya v sintaksise sovremennoy prozy]. *Dinamika yazykovykh i kul'turnykh protsessov v sovremennoy Rossii. Vyp. 5: Materialy V kongressa ROPRYaL (Kazan', 4–8 oktyabrya 2016 goda)*. St. Petersburg, ROPRYaL Publ., 2016. P. 111–116.
3. Gorobets T. N., Kovalev V. V. "Clip thinking" as a reflection of perceptual processes and sensory memory [“Klipovoe myshlenie” kak otrazhenie pertseptivnykh protsessov i sensornoy pamyati]. *Mir psichologii* [The World of Psychology]. 2015. № 2. P. 94–100.
4. Denisova G. V. *Na izlome vekov: russkiy yazyk v zerkale sovremennoy prozy* [At the break of centuries: the Russian language in the mirror of modern prose]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2012. 230 p.
5. Kubryakova E. S. *Yazyk i znanie: Na puti polucheniya znanii o yazyke: Chasti rechi s kognitivnoy tochki zreniya. Rol' yazyika v poznaniii mira* [Language and knowledge: On the way of getting knowledge of the language: Parts of speech from the cognitive point of view. The role of language in the knowledge of the world]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 560 p.
6. Nikolina N. A. *Aktivnye protsessy v yazyke sovremennoy russkoy khudozhestvennoy literatury* [Active processes in the language of contemporary Russian fiction]. Moscow, Gnozis Publ., 2009. 336 p.
7. Tyupa V. I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 211 p.
8. Fatejeva N. A. *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nosti* [The inter text in the world of texts: Counterpoint of intertextuality]. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 280 p.
9. Frumkin K. G. Global changes in thinking and the fate of text culture [Global'nye izmeneniya v myshlenii i sud'ba tekstovoy kul'tury]. *Ineternum*. 2010. № 1. P. 26–36. Available at: http://nounivers.narod.ru/pub/kf_clip.htm (accessed 10.01.2016).
10. Shumarina M. R. *Yazyk v zerkale khudozhestvennogo teksta (Metayazykovaya refleksiya v proizvedeniyakh russkoy prozy)* [Language in the Mirror of the Russian fiction (Metalinguage Reflection in Russian Prose)]. Moscow, FLINTA, Nauka Publ., 2011. 328 p.

Поступила в редакцию 18.05.2017