

7 86



З. Я. ТУРАЕВА

**КАТЕГОРИЯ  
ВРЕМЕНИ  
.  
ВРЕМЯ  
ГРАММАТИЧЕСКОЕ  
И  
ВРЕМЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ**



«ВЫСШАЯ ШКОЛА»







З. Я. ТУРАЕВА

# КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ

•

## ВРЕМЯ ГРАММАТИЧЕСКОЕ И ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

(на материале английского языка)

Допущено Министерством просвещения СССР  
в качестве учебного пособия  
для студентов педагогических институтов  
по специальности «Иностранные языки»



Москва «Высшая школа» 1979

~~ББК 81.2 Англ~~  
Т86

Рецензенты: кафедра английской филологии  
Ленинградского государственного университета;  
проф. Л. С. Бархударов

**Тураева З. Я.**

Т86 Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка): Учеб. пособие [для ин-тов и фак. иностр. яз.]. — М.: Высш. школа, 1979. — 219 с. — (Б-ка филолога).

45 к.

В пособии рассматриваются актуальные проблемы грамматической стилистики: соотношение форм, передающих художественное и грамматическое время, их взаимодействие и взаимозависимость, инвариантные качественные свойства художественного времени и др. Изучение категории времени ведется на отрывках из современной английской и американской художественной прозы.

Предназначается для студентов старших курсов институтов и факультетов иностранных языков. Пособие может быть также использовано аспирантами и преподавателями.

Т	70104—288	168—79	4602010000	ББК 81.2 Англ
	001(01)—79			4И(Англ)

## От автора

В настоящее время все большее количество ученых занимается изучением реального бытия языка, сложного, многогранного, вечно живого.

Современный этап развития языкознания характеризуется тенденцией к изучению связного текста, к выявлению особенностей языковых единиц, возникающих в результате их функционирования в качестве компонентов текста.

Предлагаемое пособие выходит за рамки описания категорий грамматического и художественного времени. Оно знакомит читателя с некоторыми положениями лингвистики текста, новой области языкознания, интенсивно разрабатывающейся в настоящее время отечественными и зарубежными учеными. В пособии отражена и тенденция к междисциплинарным исследованиям, интегрирующим данные различных областей знания.

Пособие предназначается для студентов институтов и факультетов иностранных языков, а также филологических факультетов университетов. Материалы книги были апробированы в спецкурсе, который читался автором в Ленинградском Ордена Трудового Красного Знамени государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена.

Пособие может быть также использовано при чтении спецкурсов на факультетах повышения квалификации.

Автор приносит глубокую благодарность рецензентам рукописи — доктору филологических наук, профессору Л. С. Бархударову, доктору филологических наук, профессору И. П. Ивановой и кандидату филологических наук, доценту Н. А. Штейнберг за ценные замечания.

## Введение

Изображение времени в художественном произведении, создание меняющейся временной перспективы и изучение тех языковых средств, которые принимают в этом участие, — одна из интереснейших проблем современной лингвистической и литературоведческой науки. Категория времени в различных аспектах — историческом, философском, языковом — тесно связана с природой художественного творчества. Однако серьезный интерес к ней лингвистов и литературоведов — явление последних десятилетий.

На страницах настоящей книги автор знакомит читателя с характерными свойствами художественного времени, с функционированием видо-временных форм английского глагола в художественном тексте. В работе рассматривается взаимодействие и взаимозависимость грамматического и художественного времени.

Видо-временная система представлена в книге в различных аспектах:

- в плане парадигматическом — как система взаимопротивопоставленных форм;

- в плане синтагматическом — с точки зрения их употребления в речи;

- на уровне текста — в свете тех отношений, которые складываются при порождении текста как единой информационной системы, как единицы высшего ранга;

- как часть инвентаря языковых форм, участвующих в создании художественного времени.

Для современной лингвистики характерна тенденция к исследованиям, в которых используются данные смежных наук, к разработке комплексных, пограничных проблем. Эта тенденция в известной мере обусловила и появление настоящего исследования. Для решения постав-

ленных в книге задач потребовалось обращение к различным областям знания:

1) к диалектико-материалистическому учению о времени для определения основных свойств художественного и грамматического времени. Эти свойства выводятся путем сравнения с универсальными свойствами объективного и перцептуального времени. Такое сравнение способствует более глубокой интерпретации особенностей грамматического времени;

2) к марксистско-ленинской эстетике — для понимания природы художественного творчества;

3) к лингвистике текста — для анализа особенностей функционирования видо-временной системы в тексте;

4) к поэтике — с целью изучения роли видо-временных форм в построении временного каркаса произведения.

Книга включает четыре главы: в главе I — «Теоретические основы взаимодействия грамматического и художественного времени» — студенты знакомятся с общими теоретическими принципами работы. В главах II и III предлагается многоаспектное описание видо-временной системы английского глагола, а также отношений между грамматическим и художественным временем. В главе IV (Заключение) приводятся структурная и функционально-семантическая модели видо-временной системы английского глагола и подводятся итоги сопоставления грамматического и художественного времени.

В круг исследуемых вопросов включается рассмотрение внутренней организации языка, его функционирование в тексте, соотнесенность с экстралингвистической действительностью и прагматическая сторона языка — взаимодействие различных планов коммуникации.

Формы будущего времени в работе не рассматриваются в связи с тем, что на уровне текста они играют незначительную роль, не участвуют в развитии повествования и употребление их носит изолированный характер.



## Глава I

# Теоретические основы взаимодействия грамматического и художественного времени

### § 1. ИСХОДНЫЕ ПОНЯТИЯ

В этом разделе излагаются некоторые кардинальные понятия грамматической теории и стилистической организации текста. Первыми понятиями будут понятия инварианта и варианта.

В лингвистической литературе эти понятия интерпретируются по-разному. Впервые они были разработаны на конкретном языковом материале фонологами пражской лингвистической школы и лондонской школы. В последние десятилетия эти понятия освещались в большом количестве исследований. Предлагались принципиально различные их толкования. Инвариант рассматривается: 1) как эталон, образец определенного класса единиц; 2) как основное, наименее контекстуально обусловленное значение; 3) как некое общее свойство единиц определенного класса. Оно присутствует во всех вариантах знака.

Автор принимает последнюю точку зрения. Инвариант будет пониматься как идеальный абстрактный объект, вариант — как его физическая реализация. Это означает, что вариант дан нам в чувственном наблюдении, инвариант не может быть познан путем непосредственного наблюдения.

Приведем остроумную аргументацию В. М. Солнцева в пользу такого толкования этих понятий. Какая лошадь из табуна может считаться инвариантом по отношению к другим лошадям? Никакая. Она может лишь считаться образцовым экземпляром, чем-то вроде «Мисс Лошадь». Инвариантом для конкретных лошадей является некая абстрактная лошадь, лошадь вообще, не та лошадь, на которой можно пахать или ездить, но

существующая в каждой отдельной лошади, как общее свойство «лошадности». (78, 214)<sup>1</sup>

Инвариантное (парадигматическое) значение нередко описывается через набор дифференциальных семантических признаков. В настоящей книге набор ДП рассматривается как семантический потенциал формы, реализующийся частично или полностью в вариантах формы. Введение понятия семантического потенциала формы наряду с понятием инварианта можно объяснить следующими соображениями: семантический потенциал может включать факультативные признаки, т. е. признаки, которые не обязательно присутствуют во всех вариантах языковой единицы. Введение факультативных признаков в семантическое содержание, которое рассматривается как инвариант, невозможно. Это противоречит самому смыслу инварианта. Как уже указывалось выше, инвариант понимается нами как общее свойство единиц, присутствующее во всех их вариантах.

Варианты — это регулярно встречающиеся типы употребления формы, для реализации которых в ряде случаев необходим определенный контекст. Участие контекста в выражении грамматических значений неоднократно отмечалось в лингвистической литературе (37; 15; 16; 89; 34). Особенно детально вопрос о взаимодействии различных элементов контекста разработан в теории поля.

Четкое определение границ между тем, что является независимым свойством видо-временной формы, и свойствами, появляющимися в ней в связи с давлением текста, представляет значительные сложности.

При рассмотрении языковых явлений будут учитываться два взаимообусловленных принципа: дискретность (прерывность), ограниченность началом и концом и качественное своеобразие языковых единиц, с одной стороны, непрерывность и взаимопроникновение, с другой. Эти два принципа не разрушают друг друга, а взаимодополняют. Именно поэтому мы приняли сформулированное выше определение варианта. Следует согласиться с А. В. Бондарко, который писал, что термин

---

<sup>1</sup> Здесь и далее первая цифра в скобках указывает порядковый номер, под которым в конце книги помещен цитируемый источник, вторая цифра указывает страницу цитируемой работы.

«вариант грамматической формы», так же как термин «частное значение», условен. Грамматической форме приписывается значение, которое выражается не только ею.

Такие варианты глагольных форм, как настоящее индефинитное кратное и проспективное, могут реализоваться только в результате взаимодействия видо-временной формы и контекста. Тем не менее, они рассматриваются в книге как варианты формы, которые заложены в ее глубинной грамматической семантике. Они противопоставлены окказиональным контекстуальным значениям, появляющимся лишь вместе с текстом. Что является критерием для различения этих двух случаев? Одним из них может быть противопоставление типических и нетипических взаимодействий формы и контекста. Другим — органичность связей между отдельными частными значениями в рамках семантической структуры формы. В книге сделана попытка объективизировать границу между признаками, с которыми форма «идет в контекст», и признаками, возникающими в контексте, с помощью двух классификаций видо-временных форм, предлагаемых в главах I и II. Различие между вариантами форм и окказиональными значениями закреплено также с помощью функционально-семантической модели (IV глава). В ней обобщены результаты классификации по грамматической семантике.

Подведем итоги сказанному. Варианты форм рассматриваются как явления типизированные, присущие данной форме. Полный набор характеризующих их семантических признаков рассматривается как семантический потенциал формы. Окказиональные значения, возникшие в том или ином частном случае употребления, не включаются в потенциал формы.

Варианты глагольных форм выделяются в дальнейшем по аспектуально-темпоральному принципу, т. е. по их видовой и временной семантике.

В связи с общей ориентацией книги на грамматику текста видо-временные формы рассматриваются не только на парадигматическом и синтагматическом уровне, но и как составной элемент более высокого уровня объединения — текста. Описываются их композиционные функции. В лингвистической литературе наиболее распространены два понимания термина «функция»: 1) роль, присущая данной языковой единице в ре-

чевом процессе (54, 60); 2) логико-математическая интерпретация этого понятия как зависимости. (31, 292—293; 5, 4)

Вслед за А. Мартине и фонологами пражской функционально-семантической школы прием первое понимание этого термина.

Под композицией в работе понимается соединение, расположение словесно-образного материала в художественном произведении. Единицами (компонентами) композиции являются отрезки текста, в пределах которых сохраняется определенная форма изложения, соблюдается тот или иной ракурс литературного изображения.

По способности входить в тот или иной пласт изложения, участвовать в его организации выделяются такие композиционные функции видо-временных форм, как повествовательная, описательная и др. Термин «композиционная функция глагольной формы» в известной мере условен, так как анализируемые формы являются лишь одним из компонентов отрезка текста, который рассматривается как определенная единица композиции произведения. Любую композиционную функцию грамматическая форма осуществляет лишь во взаимодействии с другими элементами контекста.

Под композицией понимают и определенный ракурс литературного изображения. Поэтому способность видо-временных форм участвовать в передаче точки зрения — временной, пространственной, психологической, в создании временной и пространственной перспективы, в установлении ассоциативных, причинно-следственных и прочих связей между отдельными отрезками повествования также рассматривается как их композиционная функция.

Помимо собственно композиционных функций, таких как повествовательная, описательная и др., выделяются структурно-текстовые функции. Их выделение основывается на той роли, которую видо-временные формы играют в построении абзаца. Выделенные в работе структурно-текстовые функции анализируемых форм соотносятся с единицами членения абзаца. (74, 110)

В пособии исследуются также стилистические функции видо-временных форм — способность передавать дополнительные экспрессивно-эмоциональные значения,

накладывающиеся на основное значение. Таким образом, композиционные и стилистические функции видо-временных форм — это их участие в композиции произведения, т. е. включение в ту или иную форму изложения, создание определенного ракурса изображения, участие в передаче точки зрения, в создании временной перспективы, в построении абзаца, усиление эмоционально-экспрессивных значений.

В работе разграничиваются композиционно-стилистические функции и композиционно-стилистический потенциал формы. Совокупность всех композиционных и стилистических функций, реализующихся в тексте, рассматривается как композиционно-стилистический потенциал формы, которым она обладает в системе языка. В каждом частном случае употребления формы реализуется лишь определенная функция или набор функций.

Из сказанного выше следует, что для определения грамматического значения анализируемых языковых единиц существенным представляется изучение контекста и контекстологических связей. Контекст трактуется как словесное окружение языковой единицы (предшествующее и следующее за ней), определяющее ее содержание. Контекст охватывает также связи и отношения этой единицы с элементами окружения.

Объем изучаемого контекста не ограничен рамками предложения, а охватывает большие отрезки текста. В связи с тем, что предметом рассмотрения является контекст, который не только определяет значение того или иного варианта формы, но и создает дополнительные окказиональные значения, в работе учитываются различные контексты: анализируется «соединение указательного минимума с семантически реализуемым словом» (96, 85), т. е. лексический контекст; учитывается также смешанный лексический и синтаксический контекст и такие принципы организации текста, как сопоставление и противопоставление, повторы и контрасты, т. е. то, что можно определить как стилистический контекст. (5, 10)

В работе используется понятие благоприятного контекста, способствующего реализации или актуализации того или иного значения формы. (89, 27)

Некоторые понятия, требующие обстоятельной интерпретации, вводятся в соответствующих разделах.

## § 2. ТОПОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА<sup>1</sup> РАЗЛИЧНЫХ ФОРМ ВРЕМЕНИ

Категория времени в различных ее аспектах — историческом, философском, языковом — тесно связана с природой художественного творчества.

Проблема времени занимала естествоиспытателей и философов несколько тысячелетий. Однако интерес к ней литературоведов и лингвистов — явление последних десятилетий. Он отражает особенности литературы XX века, для которой характерно особое осмысление времени, сложное переплетение различных временных пластов, ломка хронологического ряда событий, вторжение в их последовательность, сломы в повествовании. Все это, в свою очередь, отражает стремление проникнуть во внутренний мир персонажей на основании реконструкции их временного опыта, установить глубинные связи между эпохами, поколениями, событиями.

Важность категории времени для словесного произведения с точки зрения поэтики выражается прежде всего в том, что временная ориентация повествования определяет характер используемых автором произведений языковых средств. Временная ориентация повествования — один из признаков, отличающих повествование от первого лица от повествования от третьего лица. Весь текст в повествовании от первого лица ориентирован на временной опыт рассказчика. Его временное и пространственное положение определяют временные и пространственные отношения в произведении (*time-space system*). В повествовании от третьего лица такой ориентации нет. События изображаются просто как имевшие место. Языковым выражением этого является употребление в повествовании от первого лица форм прошедшего, настоящего и будущего времени в отличие от повествования от третьего лица, где преимущественно используются формы прошедшего.

Для определения понятия художественного времени остановимся на некоторых специфических чертах художественного творчества, на отношениях, в которых на-

---

<sup>1</sup> В математике термин «топологические свойства» означает «качественные свойства геометрических фигур», остающиеся неизменными при любых преобразованиях этих фигур. В философской литературе по проблеме времени этот термин используется как антоним термина «метрический» (количественный) и означает — «качественный инвариантный». (120, 62; 59, 108—162)

ходятся мир художественной действительности и мир реалий. «Подход ума человека к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазий от жизни». (1, 330) Основа художественной действительности (мира, созданного художественным воображением) есть отражение (непрямое, незеркальное, сложное) объективной действительности. (87, 27) Специфика искусства заложена в своеобразном сочетании верности жизненной правде и вымысла, объективного характера творческих обобщений и условности. Условность искусства заключается в самой его природе: ирреальность есть уже в перенесении жизни на страницы книги, на киноэкран, на театральные подмостки. Условность искусства есть показатель того, что существует различие между объективным и художественным временем. Художественное время не есть историческое время, которое может являться объектом философских размышлений автора, пытающегося осмыслить описываемую историческую эпоху и дать синтез этой эпохи как этапа в движущейся истории человечества. Однако историческое время прямо или опосредованно отражается в произведении искусства. Оно формирует социальный характер освещения действительности и проявляется в той или иной форме. (87, 69)

Согласно основному тезису философского учения о времени время является объективно-реальной формой существования материи. Материя существует лишь в движении, а движение есть сущность времени. Художественное время — неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественной действительности невозможно вне временных отношений. Художественное время это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении. (49, 234) Мы рассматриваем художественное время как форму бытия идеального мира эстетической действительности, как временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В этом плане наша позиция близка позиции М. А. Сапарова. (73, 89)



Мир эстетической действительности порожден творческим воображением художника. Он также существует во времени, только в особом времени — художественном времени.

Художественное время мы понимаем как время тех событий, из которых складывается сюжет, т. е. как сюжетное время.

Этим понятие художественного времени, на наш взгляд, не исчерпывается. Материя как объективная реальность представляет собой бесконечное множество различных объектов. Реальное время как форма бытия этих объектов есть бесконечное множество индивидуальных времен — времен отдельных объектов. (81, 58 и сл.) Каждый персонаж, так же как и каждый объект реальной действительности, имеет свое индивидуальное время. Художественное время — это некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами.

Художественное время, как всякое время, имеет длительность, под которой понимается временная протяженность событий, охватываемых фабулой произведения. Длительность описываемых событий может быть различна, диапазон здесь очень широк — от классических произведений с их единством места и времени до эпических полотен, охватывающих период жизни нескольких поколений.

Художественное время не нейтрально к плотности действия. Под плотностью действия мы понимаем быстрое или медленное течение действия в произведении.

Художественное время включает и изображение субъективного восприятия времени героем произведения, реконструкцию его временного опыта.

Наконец, художественное время — это сложное переплетение трех порогов восприятия — автора, читателя и персонажей.

Признавая объективный характер произведения искусства как явления культуры, мы тем не менее признаем, что оно связано с восприятием создающего и воспринимающего его человека. Введем для этого понятия авторского и читательского времени, сопряженные с сюжетным временем. (7, 13) Взаимодействие этих систем рассматривается в § 5 главы I и в главах II и III. В книге рассматриваются главным образом топологи-



ские свойства художественного времени. Постановка этой проблемы на уровне метрических свойств времени была бы неправомерной по следующим причинам:

1. Видо-временные формы, которые в качестве средства выражения художественного времени являются одним из основных объектов описания в книге, безразличны к выражению временной протяженности действия, его количественного аспекта.

2. В целом ряде исследований, появившихся в последние годы, убедительно доказано, что художественное время не столько календарный отсчет событий, сколько соотнесенность событий, установление ассоциативных, причинно-следственных, психологических связей между ними, создание сложного ряда событий, выстраиваемых в сюжетной канве. Убедительные примеры пренебрежения к календарному времени, установления лишь порядка следования действий находим в исследованиях Д. С. Лихачева, В. В. Виноградова, Г. М. Фридлендера, И. Ф. Ржевской, Ю. Бирман, Н. Гей, В. Шкловского и др. Следует упомянуть, что мемуарная литература и исторические романы исключаются из рассмотрения в данной книге.

Отсчет времени в художественном произведении не совпадает или, по крайней мере, может не совпадать с исторической хронологией. Любопытную иллюстрацию этого положения находим в книге В. Шкловского «Тетива». Анализируя временную последовательность действий, хронологию событий в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», В. Шкловский замечает, что при определении возраста Андрея Гринёва Пушкин допускает условность. По повести Андрею Гринёву в начале повествования 17 лет, однако соотнесение с событиями, на которые ссылается А. С. Пушкин при описании истории семьи Гринёвых, даёт иной возраст — 10 лет. В. Шкловский объясняет это тем, что композиционное время в отличие от бытового протекает не по исторической хронологии. (91, 111)

Так же свободно использует календарное время Л. Н. Толстой. Монтируя отдельные фрагменты, он не согласовывал некоторые формально-хронологические вехи. Исследователи творчества Л. Н. Толстого приводят примеры нарушения синхронной согласованности индивидуальных временных систем, несоответствий в биографиях отдельных действующих лиц. Это тем более

очевидно, что при этом Л. Н. Толстой скрупулезно точен при цитации военных документов. (14, 126—127, 131)

Топологические особенности художественного времени выводятся нами на основании сравнения с фундаментальными свойствами реального времени. Обращение к реальному времени способствует осмыслению художественного времени, осознанию его своеобразия.

Для понимания инвариантных свойств художественного времени недостаточно обратиться к свойствам реального (объективного) времени. Следует учитывать и особенности перцептуального времени. Объективное время относится к сфере объективно существующего внешнего мира, перцептуальное — к сфере восприятия реальной действительности отдельным человеком.

Перцептуальное время, являясь отражением реальных временных отношений в сознании человека, вместе с тем характеризуется рядом специфических особенностей. Если основа объективного времени — объективно существующий внешний мир, то основой перцептуального времени могут быть эмоции. Перцептуальное время называют также эмотивным временем. Отражение времени в нашем сознании происходит сложным путем. Наше ощущение времени, оценка длительности временных сегментов не обязательно соответствует объективному времени. Она отличается от человека к человеку. Нередко один и тот же человек в зависимости от состояния нервной системы — возбуждения, утомления, скуки, от ситуации — по-разному ощущает время. Объективный ход реального времени, оставаясь неизменным в объективной действительности, в перцептуальном времени подвергается смещению — замедлению или ускорению. Еще в большей степени перцептуальное время отделяется от реального в процессе воспоминаний, в явлениях воображения, в снах.

Эти особенности перцептуального времени привели к появлению суждений о функционировании времени на двух различных уровнях — общебиологическом и психологическом. Толчком для таких гипотез явились работы Ф. Г. Брэдли, который пытался объяснить особенности человеческой психики — сны, галлюцинации, явления воображения и т. д. (98)

Особые качества перцептуального времени имеют значение для понимания природы художественного и грамматического времени. В таком своем проявлении,

как реконструкция временного опыта персонажа, художественное время теснее связано с перцептуальным временем, чем с реальным.

Обратимся к сравнению топологических свойств художественного, реального и перцептуального времени<sup>1</sup>.

Одним из наиболее очевидных свойств реального времени является одномерность. (59, 153 и сл.) Это означает, что для определения положения события на временной оси (во временном континууме) достаточно одной координаты: указания на расстояние (длительность) от заданной точки отсчета. Другими словами, реальное время наделяется свойствами одномерного континуума и может быть представлено в виде геометрической линии. Основанием одномерности является и то, что время — это четвертое измерение любого физического события. Это тот параметр, который требуется кроме трех пространственных параметров.

Сохраняет ли свойство одномерности свою универсальность на уровне художественного времени? Художественное время допускает различные варианты. Оно может быть одномерным. Достаточно вспомнить рассказы, где развивается одна линия повествования и где для упорядочения всех событий можно использовать одну точку отсчета. Такими являются, например, рассказы Э. Хемингуэя «Кошка под дождем», К. Мэнсфилд «Шестипенсовик» и др.

Художественное время может быть многомерным. Многомерность художественного времени наиболее наглядно доказывается произведениями, в которых действие развивается параллельно в нескольких местах в разное время — вспомним вставную новеллу о великом инквизиторе в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», развитие действия во времена Понтия и Пилата в Москве 20-30х годов в «Мастере и Маргарите» у М. Булгакова, вставную новеллу в романе «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена и др.

---

<sup>1</sup> Необходимо оговорить, что рассматриваемые нами топологические свойства реального времени универсальны лишь для макромира. Открытия XX века — теория относительности, квантовая физика — поставили под сомнение инвариантность этих свойств для микромира и мегамира. Таким образом, наши рассуждения относятся к ньютоновскому времени, времени классической механики.

В такого рода произведениях, для того чтобы определить однозначно положение некоторого события, происходящего в  $n$  рассказе, который, в свою очередь, развивается в рассказе  $n_1$ , который связан с рассказом  $n_2$ , и т. д., необходимо знать, в какое время оно совершается в  $n$  рассказе, как относится этот  $n$  рассказ по времени к  $n_1$  рассказу, и т. д. вплоть до исходного рассказа, с которого началось повествование. Таким образом, должно быть задано  $n$  способов упорядочения и задана не одна, а  $n$  величин.

Многомерность времен обнаруживается не только в романах с такой композицией. Естественно предположить наличие временной многомерности в тех произведениях, в которых имеется множество индивидуальных временных систем, имеются перекрещивающиеся или параллельные сюжетные линии и где для определения положения события во времени необходимо несколько точек отсчета.

Доказательством многомерности художественного времени является то, что события, описанные в произведении, нельзя пронумеровать так, чтобы они укладывались в единую последовательность. Другими словами, время многомерно, если нет универсального временного порядка «раньше чем» и «позже чем». Для этого должна быть единая система отсчета, и последовательность событий будет простирается из отрицательной бесконечности в положительную (свойство одномерного континуума).

Суммируя изложенное, можно представить оппозицию между реальным временем, с одной стороны, и художественным и перцептуальным временем, с другой, по выражению одномерности/многомерности как привативную бинарную. Маркированный член оппозиции — реальное время. Его значение четко очерчено, что свидетельствует о его маркированности. Немаркированные члены оппозиции — художественное и перцептуальное

Время реальное — маркированный член

Время художественное, время перцептуальное — немаркированные члены

Сигнализация признака А (одномерность)

Несигнализация А  
Сигнализация не-А (многомерность) (63, 22)

время — объединяют два компонента значения: 1) отрицательное значение — несигнализация одномерности; 2) положительное значение — сигнализация многомерности.

Для обоснования правомерности построения такой оппозиции обратимся к проблеме пространственно-временных отношений в произведении искусства. Это сложная и противоречивая проблема, которая имеет различные аспекты: онтологический, гносеологический и психологический — способ бытия произведения искусства, способ отражения действительности в произведении искусства и характер восприятия произведения искусства.

Остановимся на первом аспекте этой проблемы — онтологическом<sup>1</sup>.

Каждое произведение искусства представляет собой материальный объект, который существует во времени и пространстве и обладает способностью стареть, дряхлеть и пр. Желтеют страницы книги, она рвется и приходит в негодность. Это, однако, внешний аспект существования произведения искусства. Как явление культуры оно представляет собой воплощение определенного духовного содержания. Художественное время свойственно именно этой стороне произведения искусства, той образной модели действительности, которая создается в нем и реализуется лишь при наличии человека, воспринимающего его. Форма существования художественного времени отлична от формы существования реального времени, так как художественное время идеально и иллюзорно. Таким образом, в онтологическом плане дихотомия реальное время/художественное время неправомерна.

Обратимся теперь к гносеологическому аспекту проблемы. Согласно концепции, развиваемой в книге, художественное время понимается как особая форма познания мира, сочетающая в себе особенности реального, перцептуального и индивидуального времени. Художественное время не является прямым отражением реального времени. В действительности, отражением реального времени являются наши представления и понятия о реальном времени. Вообще, не всякие образы, создан-

---

<sup>1</sup> Онтологический — присущий самому объекту, заложенный в нем.

ные творческим воображением, имеют объективные аналоги. Вспомним образы сфинкса или кентавра, не имеющие прямого аналога в окружающей нас действительности. Однако, даже те образы, которые не имеют объективного аналога в мире реальных, возникают на основе необычной комбинации образов или фрагментов образов, заимствованных из действительности. Образ художественного времени возникает на основе необычного монтажа каких-то фрагментов представлений о реальном времени и представлений о времени, порожденных творческим воображением. Он лишь относительно самостоятелен. Диалектическая теория отражения признает сложность, противоречивость, иерархичность процесса отражения. Она признает адекватность отображения сущности явлений объективного мира в динамике человеческого познания. Переноса это положение на художественное и реальное время, следует сказать, что это означает признание принципиального изоморфизма<sup>1</sup> структур этих временных форм, что является основанием для построения оппозиции. Признание принципиального изоморфизма не предполагает признания их абсолютного тождества. Каждая из этих временных форм обладает присущим ей комплексом признаков. Их характер обнаруживается с помощью оппозиций. Таким образом, основанием для сравнения является принципиальный изоморфизм этих форм. Основанием для различия являются многоступенчатость, иерархичность, незеркальность процесса отражения. Это означает, что в гносеологическом аспекте дихотомия реальное время/художественное время значима и правомерна.

В гносеологическом аспекте эта оппозиция имеет существенное значение и потому, что представляет собой психологическую реальность. Она есть соотнесение наших представлений о реальном времени с нашими представлениями о художественном времени. Именно в результате сравнения и сопоставления реального и художественного времени особенности художественного времени осознаются как таковые.

Метод оппозиций, если его использовать с учетом границ его применимости и результативности, является надежным способом исследования, так как помогает со-

---

<sup>1</sup> Изоморфизм — отсутствие качественного различия между объектами.

четать признаковое описание и описание с помощью отношений. Этот метод экономичен, так как при рациональном подборе признаков один бинарный признак достаточен для характеристики двух сопоставляемых явлений. Метод оппозиций вносит логическую ясность, так как обнаруживает как свойства данной вещи, так и отношения, в которые она вступает.

Другим основным свойством реального времени является непрерывность. (59, 110—121) В задачи пособия не входит изложение многовековой философской дискуссии по вопросу непрерывности/прерывности (дискретности) реального времени. Давние философские концепции, восходящие к Демокриту, были возрождены на иной основе в связи с открытиями квантовой физики. Современная наука отказалась от детерминизма классической физики. Время это не только поток (непрерывность), но и его отдельные фазы или стадии (прерывность). Время, таким образом, понимается как единство прерывности и непрерывности. (См. также 6, 68.)

Как форма существования материи время объективное непрерывно, так как материя вечна и бесконечна. Она не исчезает и не создается вновь. Как форма бытия бесконечного множества объектов, каждый из которых имеет свое индивидуальное время, время объективное прерывно, так как оно само предстает как бесконечное множество индивидуальных времен.

Подобно этому и художественное время есть единство прерывности и непрерывности. Художественное время непрерывно, так как оно может выступать как единый поток событий, как единство отдельных этапов, событий, отрезков в повествовании. Время художественное прерывно, так как возможно расчленение потока времени на отдельные фазы, эпизоды, события.

Суммируя сказанное, заметим, что как реальное, так и художественное время представляют собой единство прерывности и непрерывности.

Следующим свойством объективного времени, которое мы будем рассматривать в приложении к художественному времени, является движение. Время не статично, оно движется. Это одно из наиболее очевидных свойств объективного времени. (68, 35) Движение является формой существования материи. Пространство и время не существуют там, где нет движущейся материи. Физическое время не может исчезнуть, оно есть



атрибут материи, универсальное свойство, неотделимое от нее. Художественное время в отличие от реального времени рукой писателя может быть остановлено. Остановленное время, «застывшее» время с точки зрения философской — парадокс, так как «застывшее» время есть исчезнувшее время. Если нет длительности и последовательности, если прекращается течение времени, время исчезает. История литературы знает, однако, немало примеров, когда «стрелки часов, отсчитывающих романическое время, могут не только быть повернуты вспять, но и застыть в неподвижности». (60, 299)

В таких случаях художественное время повторяет парадоксы перцептуального времени, которое может либо замедляться, либо вообще останавливаться — проснувшись утром, мы с удивлением замечаем, что прошла ночь; судя по нашим ощущениям, сон длился лишь мгновение. (59, 12)

Художественное время, таким образом, так же как перцептуальное, обладает более широким значением, чем реальное время: наряду с сигнализацией признака «движение», оно может сигнализировать признак «статичность».

Другим фундаментальным свойством реального времени является его необратимость (однонаправленность): время не просто движется, но движется в направлении от прошлого к будущему. (68, 35)

Время объективное необратимо и может развиваться лишь в одном направлении. Время перцептуальное может быть повернуто вспять — воспоминания, явления воображения, сон.

Время художественное, подобно перцептуальному времени, также может двигаться в обратном направлении. Ретроспекция, разрушение временного ряда, смещение последовательности описываемых событий — обычный прием структурной организации сюжета, характерный еще для композиции классического романа (Фильдинг, Стерн и др.). Особую свободу обращение с художественным временем приобрело в XX столетии (романы «потока сознания»). (60, 302—304; 90, 468) Реальное время на уровне макромира необратимо или однонаправленно, художественное время обратимо или разнонаправленно. Обратимость — одна из особенностей художественного времени.

По закону хронологической несовместимости разно-



временных действий движется лишь идеальное эпическое время (например, былинное время), приближающееся в своих законах к объективному времени.

В художественном времени конструирование цепочки событий начинается с расчленения и создает возможность дополнительных перестановок, возможность свободного монтажа событий. Эти особенности художественного времени противопоставлены двум свойствам реального времени — однонаправленности и непрерывности. Они сближают художественное время с перцептуальным временем, которое также может быть разнонаправленным. Модель типичного детективного романа иллюстрирует разнонаправленность и обратимость художественного времени: роман начинается с убийства, затем повествование развертывается в обратном направлении — описываются события, предшествующие убийству.

Время, повернутое вспять, когда стрелки часов, словно толкаемые памятью, двигаются назад, мы находим у М. Пруста в его «В поисках утраченного времени». У У. Фолкнера в романе «Шум и ярость» стрелки часов постоянно показывают временные смещения. Память персонажей — не только слабоумного Бенджи, не только Квентина, но и рационального Джейсона совершает алогичные скачки в прошлое. Действие романа возвращается к нескольким ключевым событиям в жизни семьи Компсонов. Однако, несмотря на все зигзаги и ретроспекции, время не исчезает, а совершает поступательное движение вперед.

Круг примеров можно расширить. Примеры подобного обращения с временем находим в произведениях американского писателя Т. Уайлдера. Роман «Мост Сен Луи Рей» открывается описанием гибели пяти людей, унесенных в бездну обрушившимся мостом. Затем развертывается повествование, в котором прослеживается жизнь каждого из погибших. Аналогичную композицию (но не только с уходом в прошлое, но и в будущее) находим в другом его романе «Восьмой день».

Суммируя изложенное, можно представить отношения между реальным временем, с одной стороны, и художественным и перцептуальным временем, с другой, по выражению однонаправленности/разнонаправленности как бинарную привативную оппозицию. Маркированный член оппозиции — реальное время. Его значе-

ние — сигнализация однонаправленности. Немаркированные члены оппозиции — художественное и перцептуальное время — объединяют два компонента значения: 1) отрицательное значение — несигнализация признака А (однаправленности); 2) положительное значение — сигнализация не-А (разнонаправленности).

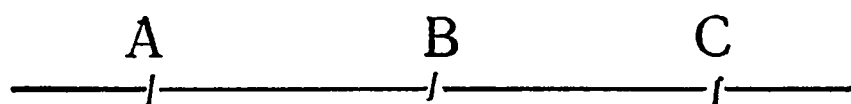
Время реальное — маркированный член

Время художественное, время перцептуальное — немаркированные члены

Сигнализация признака А (однаправленность)

Несигнализация А  
Сигнализация не-А (разнонаправленность)

Следующим топологическим свойством объективного времени, которое мы будем рассматривать, является временная упорядоченность. Упорядоченность времени означает расположение событий в определенном линейном порядке, который позволяет подразделять события на более ранние и более поздние, устанавливать отношения предшествования и следования событий по отношению друг к другу. (68, 43 и сл.; 59, 67—68, 121—138) Эти отношения могут быть представлены линией, на которую нанесены точки.



Из теории отношений известно, что если точки А, В, С устанавливают порядок последовательности, то они подчиняются отношениям асимметрии и транзитивности. В этом легко убедиться по схеме: если А находится слева от В, то В находится справа от А. В этом проявляются отношения асимметрии. Если А находится слева от В, а В слева от С, то А находится слева от С — в этом проявляются отношения транзитивности. Отношения асимметрии и транзитивности нельзя непосредственно перенести на временной континуум, так как они устанавливают лишь порядок последовательности, но не устанавливают направления (мы имеем в виду реальное время, которое характеризуется не только последовательностью, но и направлением, что предполагает существование структурного различия между отношением «раньше чем» и его конверсией «позже чем» в

отличие от отношений «слева от» и «справа от», обладающих одинаковыми структурными свойствами).

Другими словами, линия, упорядоченная в отношении последовательности, не имеет направления, если нет структурного различия между левым и правым (отношением и его конверсией). Линия имеет направление, если такое различие есть. Одномерный временной континуум (мы имеем в виду реальное время), как мы выяснили ранее, имеет и порядок и направление, и, следовательно, структура отношений прошедшего и будущего нетождественна.

Время художественное, так же как время перцептуальное, не обязательно однонаправленно. Оно также не обязательно подчиняется отношениям асимметрии и транзитивности, т. е. отношениям временной упорядоченности. Мир художественного слова допускает большую свободу обращения с временем. Разнонаправленность и обратимость художественного времени, о которых говорилось выше, хотя и не тождественны упорядоченности, тесно с ней связаны и предполагают нарушение временного порядка. Мы приводили многочисленные примеры своеобразного преломления реальной последовательности событий в художественном произведении. Если реальное время обязательно асимметрично, то в художественном времени может проявляться симметричность соотнесенных событий относительно знака времени.

То же, по-видимому, следует сказать о транзитивности. Отношения между тремя событиями А, В, С могут быть разными. Если событие А предшествует событию В, которое в свою очередь предшествует событию С, то это еще не означает, что событие А обязательно предшествует событию С, по той причине, что художественное время многомерно. Для его описания недостаточно одной геометрической линии, необходимо временное пространство, где взаимодействуют множество осей координат. Причинная связь между какими-то событиями может отсутствовать, и физически невозможно определить их последовательность, т. е. временной порядок может быть неопределенным. Не всегда возможно установить последовательность событий во времени, и потому, что здесь могут действовать различные индивидуальные временные системы.

Таким образом, для художественного времени воз-

можно своеобразное преломление одного из наиболее фундаментальных свойств времени — упорядоченности. Если в реальном мире следствие не может предшествовать причине, то в мире художественном подобный прием изложения широко известен. Нет закрепленного за этими отношениями структурного различия.

Напомним, что если процессы необратимы, то упорядоченность времени тождественна установлению его направления. Если процессы обратимы, то возможна реализация любого из двух возможных направлений. Однонаправленность времени свидетельствует, что в макром мире реализуется лишь одно направление — от прошлого к будущему — в отличие от перцептуального времени и художественного времени, где возможно обратное.

При обращении направления времени свойства асимметрии и транзитивности перестают быть инвариантными.

По выражению упорядоченности время объективное, с одной стороны, и время художественное и перцептуальное, с другой, образуют привативную оппозицию. Объективное время как маркированный член сигнализирует временную упорядоченность. Художественное и перцептуальное время — немаркированные члены оппозиции — объединяют в своем значении два компонента: 1) отрицательное значение — несигнализация этого признака; 2) положительное значение — сигнализация неупорядоченности.

Мы наблюдали, таким образом, общность и расхождения в топологических свойствах объективного, художественного и перцептуального времени.

В связи с тем, что художественное время не исключает такие «парадоксы» перцептуального времени, как многомерность, обратимость, разнонаправленность и т. д., можно было бы предположить, что художественное время повторяет свойства перцептуального времени и этим его особенности исчерпываются. Однако это было бы ошибочным. Художественное время есть одновременно и отражение — не прямое, незеркальное — объективного времени. Свойства художественного времени обладают еще большей неоднозначностью и сложностью, чем свойства перцептуального времени.

Современная философская мысль выходит за жесткие рамки универсальности свойств пространства и вре-

мени и признает существование различных пространственно-временных форм. Основной аргумент в пользу многообразия пространственно-временных форм — множество типов движущейся материи. (17, 148)

Классификация пространственно-временных форм по типу материи, с которой они связаны, приводит к выделению трех физических пространственно-временных форм: микропространство и микровремя, макропространство и макровремя, мегапространство и мегавремя.

Помимо указанных форм времени и пространства, предполагают существование биологического пространства и времени, перцептуального пространства и времени, социального пространства и времени. (71, 54—55)

Проведенное выше сравнение художественного времени с объективным и перцептуальным временем показывает, что художественное время можно рассматривать как особую временную форму. Она характеризуется присущими только ей особенностями, своеобразным переплетением свойств реального, перцептуального и индивидуального времени.

Общность свойств художественного и объективного времени свидетельствует о связях художественного мира и мира объективной реальности. Расхождение есть показатель специфического характера художественного времени, его особой природы как формы существования мира художественной действительности. В художественном времени, как мы видели выше, сочетаются отражение объективной реальности (основа социального функционирования искусства) и ирреальность, условность. В этой связи вспомним, что мы говорили о специфике искусства (с. 14).

Представляет интерес и более подробное сравнение художественного времени и индивидуального времени. Концепция индивидуального времени существенна для понимания природы художественного времени.

Материя есть бесконечное множество качественно различных объектов. Время как атрибут материи изменяется с переходом материи из одного качества в другое. Реальное время представлено как бесконечное множество единичных индивидуальных времен — времен отдельных объектов. (81, 58—70)

Индивидуальное время складывается из двух величин — длительности и хронологической определенности. Недостаточно знать, что время жизни Наполеона равно

52 годам, а Юлия Цезаря — 56 годам. Важно еще установить и хронологическую определенность: время жизни Юлия Цезаря — 100—44 гг. до н. э., время жизни Наполеона — 1769—1821 гг.

Хронологическая определенность может быть для художественного времени, как упоминалось выше, несущественна. Тем не менее художественное время сближается с индивидуальным временем: художественное время представляет собой множество взаимосвязанных индивидуальных временных систем (временных систем отдельных персонажей). Художественное время, однако, не тождественно индивидуальному времени. Индивидуальному времени обязательно присущи начало и конец — результат бренности отдельных материальных объектов. (81, 59) Люди смертны, и индивидуальное время каждого из нас имеет начало и конец. Вопрос о конечности художественного времени нельзя решить однозначно. Произведение искусства, художественный текст представляет собой конечную модель безграничного мира, моделирует и частный и универсальный объект и тем самым сочетает в себе временную конечность и бесконечность. Художественное время есть диалектическое единство конечности и бесконечности. Как проявление частного оно имеет черты индивидуального времени и характеризуется началом и концом. Как отражение безграничного мира оно характеризуется бесконечностью временного потока. В этом двойном подобии художественного текста — части мира и всему миру — заключена одна из особенностей временной картины, создаваемой произведением искусства, и своеобразие соотношения индивидуального и художественного времени.

Так как материя есть множество взаимосвязанных объектов и времена отдельных объектов продолжают друг друга, индивидуальное время есть единство прерывности и непрерывности: прерывность — бренность, непрерывность — переход материи из одного качества в другое.

Подобно этому и художественное время может быть прерывно и непрерывно. Примером непрерывного времени могут быть исторические романы с «открытым временем» (термин Д. С. Лихачева), вливающимся в поток времени описываемой исторической эпохи. «Открытое время» можно назвать исторически определенным време-

нем. Примером прерывного времени могут быть романы с «закрытым временем», которое можно назвать исторически неопределенным.

Индивидуальное время, как и реальное время вообще, стремится в своем течении в одном направлении — от начала к концу, от прошлого к будущему через настоящее. Художественное время, как упоминалось выше, может быть разнонаправленным.

Индивидуальное время необратимо. Нельзя вернуть прошлое. Художественное время обратимо.

Проведенное сравнение топологических свойств различных временных форм не претендует на исчерпывающую полноту, однако намечает пути дальнейшего, более углубленного изучения разнообразных особенностей художественного времени.

### **§ 3. КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ВРЕМЯ И КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО**

Для построения парадигмы видо-временной системы английского глагола в дальнейшем используются понятия «концептуальное<sup>1</sup> время», «концептуальное пространство», «векторные формулы». Введем эти понятия.

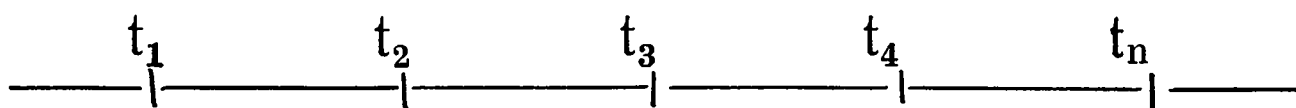
Концептуальное время есть абстрактная математическая модель, отражающая свойства реального времени. Концептуальное пространство есть абстрактная математическая модель, отражающая свойства реального пространства, или вспомогательная математическая модель для описания некоторой совокупности элементов любой природы (совокупность геометрических фигур, цветов, состояний физической системы и т. п.). В дальнейшем используется второе понятие, так как концептуальное пространство привлекается нами для описания совокупности определенных языковых знаков — членов видо-временной системы английского глагола. Математическим образом, который обычно используется для адекватного отражения природы реального времени, является бесконечная числовая ось.

Числовая ось отражает присущие объективному времени качества — одномерность, непрерывность, однонаправленность (возрастание числовой оси), упорядоченность.

---

<sup>1</sup> Термин «концептуальный» означает абстрактный образ, используемый в процессе познания.





Онтологические и концептуальные системы не тождественны, но любая концептуальная система обусловлена онтологической.

В языковедческой литературе известны попытки найти математический образ представления грамматической категории времени. (См. напр. 33, 299—300.) Использовалась числовая ось, подобная приведенной выше, для изображения объективного времени. Особенно плодотворной представляется универсальная схема временных форм, предложенная У. Е. Буллом. Он конструирует ее на основании изучения материала 50 языков. (100, 14, 20, 22 и др.)

Познакомимся с основными идеями его схемы.

Одной из новаторских идей У. Е. Булла является введение не одной, а нескольких осей ориентации (*axes of orientation*) для концептуального представления времени. Оси ориентации соответствуют основным временным делениям: ось ориентации настоящего, ось прошедшего, ось будущего и ось будущего в прошедшем. Вводятся 4 точки отсчета по количеству осей ориентации: на оси ориентации настоящего — *present point* (PP), на оси ориентации прошедшего — *retrospection point* (RP), на оси будущего — *anticipation point* (AP), на оси ориентации будущего в прошедшем — *retrospection anticipation point* (RAP).

Другим новым понятием, которое вводит У. Е. Булл, является вектор времени — *time-vector* (V). Вектор он трактует в обычном понимании — как направленный отрезок, как пару точек, взятых в определенном порядке. Вектор указывает направление, в котором расположено событие относительно точки отсчета соответствующей оси ориентации. На каждой оси ориентации может реализоваться любое из трех возможных отношений события E (*event*) к точке отсчета этой оси: одновременность, предшествование, следование. Одновременность будем изображать символом  $oV$ . (где «o» — одновременность с точкой отсчета, V — временной вектор), предшествование — символом  $(-V)$ , следование —  $(+V)$ . Знаки  $(-)$  и  $(+)$  соответственно обозначают предшествование и следование. Так, на оси ориентации настоящего времени событие может быть одновременно точке отсчета — E (PPoV), предшествовать ей (отри-



цательное направление времени) —  $E (PP - V)$  и следовать за ней (положительное направление времени) —  $E (PP + V)$ . Эти отношения являются константными для любой оси ориентации, и векторные формулы, представляющие временную систему, выглядят следующим образом:

$E (PP - V)$	$E (PPoV)$	$E (PP + V)$
$E (AP - V)$	$E (APoV)$	$E (AP + V)$
$E (RP - V)$	$E (RPoV)$	$E (RP + V)$
$E (RAP - V)$	$E (RAPoV)$	$E (RAP + V)$

Прочтем вместе одну из этих формул. Возьмем любую:  $E (PP - V)$  означает, что событие  $E$  расположено на оси ориентации настоящего времени ( $PP$  — present point) и предшествует точке отсчета ( $-V$ ).

Итак, константными здесь являются последовательность и событие  $E$  (event), непостоянная величина — изменяющиеся оси ориентации.

Приведем схему У. Е. Булла для системы видо-временных форм английского глагола:

$E (PP - V)$	$E (PPoV)$	$E (PP + V)$
has sung	sings	will sing
	$E (AP - V)$	$E (APoV)$ $E (AP + V)$
	will have sung	zero zero
$E (RP - V)$	$E (RPoV)$	$E (RP + V)$
had sung	sang	would sing
	$E (RAP - V)$	$E (RAPoV)$ $E (RAP + V)$
	would have sung	zero zero

Векторные формулы и само понятие вектора представляются нам чрезвычайно существенными. В несколько ином понимании мы будем широко использовать их при интерпретации микросистемы времени, вида и временной отнесенности для построения концептуального пространства как модели видо-временной системы.

Схема У. Е. Булла представляется уязвимой по следующим соображениям:

1. Ориентируя всю систему на момент речи (*present point*), У. Е. Булл строит ее лишь для одного плана коммуникации — плана непосредственного общения и, следовательно, не выходит за уровень высказывания. Для уровня текста эта схема оказывается непригодной. У. Е. Булл не разграничивает внеязыковой и языковой момент речи. Он описывает свою систему в понятийных терминах: субъект может переживать событие — *experience the event*, вспоминать — *recall the event* и предвосхищать его — *anticipate it*. (34, 12—13)

2. В схему не вошли длительные формы, которые составляют неотъемлемую часть микросистемы времени, вида и временной отнесенности английского глагола<sup>1</sup>.

3. В качестве самостоятельных осей ориентации выделяются настоящее, прошедшее, будущее перфектное, будущее перфектное в прошедшем. Будущее индефинитное и будущее индефинитное в прошедшем расположены соответственно на тех же осях, что и настоящее и прошедшее, при этом У. Е. Булл руководствуется не внутриязыковыми фактами, а экстралингвистическими понятиями: основными осями ориентации он считает только оси настоящего и прошедшего по той причине, что будущее не имеет референтом подлинные совершившиеся события. Для уровня текста, который рассматривается в настоящей работе, понятие референта в объективной действительности вообще переосмысливается<sup>2</sup>. Эта аргументация представляется неубедительной и потому, что будущее перфектное и будущее перфектное в прошедшем выделяются как самостоятельные оси ориентации, несмотря на то, что также не имеют референтом совершившиеся события.

Недостаточно аргументированными представляются и соображения У. Е. Булла о более тесных связях между настоящим и будущим, чем между настоящим и прошедшим. Транспозиция форм настоящего в сферу употребления форм будущего действительно возможна, однако цифровые данные, приведенные А. К. Корсаковым, сви-

---

<sup>1</sup> Сравни высказывание Е. Куриловича о том, что именно вид является истинным содержанием глагольных форм, а временная ве-ха присоединяется к нему. (47, 142) Не разделяя такую крайнюю точку зрения, мы, тем не менее, не считаем правомерным выносить длительные формы из схемы, задача которой покрыть всю микросистему видо-временных форм.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. следующие разделы.

детельствуют о том, что распространенность подобных случаев невелика. Они составляют 5% от общего числа случаев употребления форм настоящего времени. (117, 64) Кроме того, возможна и транспозиция форм настоящего в сферу прошедшего. Наконец, в плане выражения формы будущего оформлены как самостоятельный член категории времени.

В настоящей работе используются достоинства схемы У. Е. Булла, но делается попытка предложить иную систему, в которой устраняются недостатки разобранной выше схемы и учитываются особенности уровня текста.

#### **§ 4. НЕКОТОРЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ ТЕКСТА**

Изучение связного текста, создание особой теории текста, которая представляет собой новую область лингвистики, определение ее места в общеязыковой модели все больше привлекает внимание отечественных и зарубежных ученых в настоящее время. Интерес современного языкознания к изучению текста обусловлен стремлением объяснить язык как глобальное явление, как цельное средство коммуникации, глубже изучить связи языка с различными сферами человеческой деятельности, реализуемыми через текст. Описание такого многопланового явления как текст предполагает привлечение принципиально новой системы понятий и методов анализа. Лингвистика текста перерастает в научную дисциплину, рожденную на стыке гуманитарных и некоторых других наук — литературоведения, теории информации, семиотики, психологии и т. д.

Определение текста, которое можно было бы считать исчерпывающим и которое носило бы терминологический характер, еще не выработано. Следовательно, не задан идеальный объект изучения. В связи с этим прием рабочее определение текста: текст понимается как некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, грамматической и логической связи, и способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. (Ср. 25; 26.) Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство.

По-разному решается вопрос о включении текста в

номенклатуру уровней языковой системы в существующих уровневых концепциях. Текст нередко противопоставляют системе языка (32, 387) либо вообще выводят за рамки лингвистики и рассматривают как экстралингвистический уровень. Так, Э. Бенвенист полагает, что высшим уровнем является предложение. В ряде работ представителей американской дескриптивной лингвистики по теории стратификации языка текст не включается в число языковых уровней<sup>1</sup>.

Впервые мысли о включении структуры высказывания и структуры текста в иерархию уровней прозвучали на советско-чешском симпозиуме. (См., например, доклад О. Лешки.)

И. Р. Гальперин, в результате анализа особенностей стилистического приема, приходит к выводу, что стилистический прием есть достояние языка, а стилистика, объектом которой является стилистический прием, есть уровень языка. Тем самым, имплицитно понимается текст как особого уровня. (24, 200)

О необходимости включения сообщения в число ярусов языка высказывается Г. П. Мельников, который выдвигает речевой поток и сообщение в числе универсальных ярусов языка на синтагматической оси. (58, 59) Наконец, Э. Бенвенист, который называет высшим ярусом языковой системы предложение, относит его к единицам речи, тем самым включая речь в иерархию языковой системы. (13, 448) Об органической причастности предложения как к сфере языка, так и к сфере речи, о пересечении в предложении всех функций, которые выполняются языком, пишет В. Г. Адмони. (3, 46 и 48) Представляют интерес наблюдения Л. С. Бархударова, который рассматривает текст как один из уровней языковой иерархии. (10, 45) Он называет схемы построения или «формулы строения» текста единицами языка. (9, 40—41) Аргументация Л. С. Бархударова в пользу рассмотрения текста как единого целого базируется на особенностях перевода. Эквивалентность подлинника и перевода есть результат тождества семантической информации, содержащейся на уровне текста,

---

<sup>1</sup> См., например, 121. Треджер и Смит выносят за рамки собственно лингвистических уровней металингвистический уровень, имеющий дело с субстанцией языковой формы. См. также 110; 113. Следует упомянуть, что в работах дескриптивистов встречается и отождествление структуры текста со структурой языка. (116)

а не отдельных его частей. С этим положением смыкаются мысли И. Р. Гальперина о снятии в тексте энтропии, порождаемой отдельными предложениями. (26)

Рассмотрение высказывания как одного из уровневых объединений не предполагает обязательного признания ранга уровня языковой системы за текстом. Как явствует из приведенного выше определения, текст мы рассматриваем не просто как последовательность высказываний, как комбинацию единиц меньшей степени сложности, но и как единство высшего ранга, систему, характеризующуюся добавочными свойствами.

Высказывание — семантически завершенная, относительно самостоятельная единица речи, реализованная с определенным заданием одним говорящим. Текст отличается от высказывания линейными параметрами: высказывание ограничено длиной синтагматической цепи, которую могут удержать в памяти участники коммуникации, размеры текста практически не лимитированы. Отличие текста от высказывания затрагивает и смысловую сторону. Высказывание реализуется в конкретных пространственно-временных условиях, исходит непосредственно из речевой ситуации. Текст определен некоторой темой, задан до его порождения в речи. Отличие текста от высказывания не предполагает, что для его дешифровки надо владеть иным кодом, чем для дешифровки высказывания. Однако это преобразованный код, располагающий специфической системой средств выражения и содержательных категорий, которые могут либо вообще отсутствовать в системе языка, либо отличаться от категорий, используемых на более низком уровне. Помимо языковых норм, регулирующих употребление единиц различных уровней, по-видимому, существуют и особые нормы организации текста, которые определяют его синтаксический, семантический и прагматический аспекты. В связи с этим можно говорить о существовании особых текстовых категорий.

По направлению от низшего уровня к высшему усложняется строение единиц, возрастает их вариативность, усложняются парадигматические и синтагматические отношения, в которые они вступают, их связи с экстралингвистической действительностью.

Для концепции, развиваемой в книге, весьма существенно понимание текста как особого уровня. В основе

такого понимания иерархии языковой системы лежат следующие предпосылки:

1) Рассмотрение языка как сложной семиотической системы, способной формировать, выражать и передавать информацию<sup>1</sup>. Как средству общения, языку принадлежат модели или схемы, по которым строятся речевые произведения. Все его компоненты функционируют как средства коммуникации. Понимание текста как уровня приближает нас к рассмотрению языковой системы как диалектического единства.

2) Включение речевых произведений (высказывания, текста) в номенклатуру уровней оправдано не только функцией языка как средства коммуникации, но и тем, что только речь доступна непосредственному наблюдению, является единственной осязаемой реальностью. Система языка извлекается из речи. Следует, однако, учитывать что «извлечение» системы языка из речи есть сложный многоступенчатый процесс анализа, классификации и обобщения полученных результатов. (42, 97) Системная организация языка не только выявляется в речи, но и присуща речи как таковой.

3) Для текста характерны отношения чисто языкового порядка — правила проминализации, актуального членения, функционально-стилистические нормы и т. д. Этим особенности текста как продукта речетворческой деятельности не исчерпываются. Он характеризуется и присущими только ему свойствами.

4) Рассмотрение текста как особого единства и включение его в иерархию языковых уровней определяется и несводимостью информации, заложенной в связном тексте, к информации, заложенной в последовательности фраз, не представляющих единого целого. Р. Уэлз вывел теорему исчисления коэффициента информационного объема текста. (83, 177—178) По теореме Р. Уэлза этот коэффициент представляет собой остаток информационного объема связного текста по сравнению с информационным объемом простой совокупности фраз, не образующих текстовой структуры.

5) Еще одним аргументом в пользу включения текста в иерархию уровней языковой системы является его структурность. Текст определяют как структуру, суще-

---

<sup>1</sup> О языке как о глобальном явлении, как цельном средстве коммуникации см., например, 44, 140.

ствующую во времени и линейную, противопоставляя ее системе языка — структуре вневременной и многомерной. Это противопоставление не является жестким. Текст можно рассматривать с точки зрения одновременного существования отдельных частей как структуру вневременную. В этом отличие текста от речи, представляющей собой протяженную во времени цепь сигналов. Далее, сверхсегментные средства есть показатель многомерности текста.

Рассматривая текст как структуру, можно все возможные структуры текста задать некоторым исчислением — телефонные алфавитные справочники, выходные данные книг и т. д. (28, 164 и сл.) Более содержательную классификацию структур текста находим в книге В. Я. Проппа. (65) Возможен многоплановый анализ структуры входящих в текст подсистем с помощью набора бинарных различительных признаков.

Не является ли введение текста в набор уровней языковой системы смешением двух принципиально различных областей — языка и речи, парадигматики и синтагматики? На наш взгляд, нет.

Как упоминалось выше, одной из основных предпосылок такого рассмотрения является подход к языку как целостному явлению, как к диалектическому единству двух взаимоопределяющих противоположностей — системы и речи. В тексте нашла свое отражение двухмерная структурно-семиотическая организация языка — существование языковой системы и «языка в действии» — речи. В тексте пересекаются различные аспекты языка — динамический и статический, структурно-коммуникативный (деятельностный) и номинативный.

Текст — это не фиксация устной речи, а «продукт письменного варианта языка», результат творческого языкового акта. Текст имеет определенные характеристики, отличные от характеристик устной речи. (26, 72 и сл.)

На текст можно распространить известное положение уровневых концепций, согласно которому выделение определенного уровня оправдано в том случае, если единицы этого уровня характеризуются не только протяженностью, но и особыми свойствами, если эти образования с функциональной точки зрения следует рассматривать как целое.

Для того чтобы считать текст структурно-смысло-



вым единством, необходимо определить его основные единицы. И. Р. Гальперин предлагает считать основными единицами текста сверхфразовые единства. Такой подход представляется продуктивным.

Введение текста в число языковых уровней предполагает применение к тексту обычных процедур лингвистического анализа, общепризнанных на других уровнях языка. Мы имеем в виду выявление типов, моделей различных текстов. Это предполагает построение типологии текстов по коммуникативным параметрам и соотношенной с ними системе языковых признаков, понимаемой очень широко. Задача выявить текстовые нормы, при всей своей сложности, не является иллюзорной, а представляет собой один из перспективных путей языковедческой науки.

В связи с теми признаками, о которых говорилось выше, текст может представлять собой объект лингвистического моделирования, хотя и специфического по своему содержанию, однако принципиально однопорядкового с общепринятыми видами моделирования лингвистического объекта. Однако разработка этой очень спорной проблемы носит пока поисковый характер.

Понимая текст как особый уровень языковой системы, мы можем распространить на него некоторые положения, общие для большинства уровневых концепций:

1. Язык понимается как сложная иерархически организованная система, представляющая собой совокупность относительно автономных, взаимодействующих (и частично взаимопроникающих) подсистем. Одной из них является текст.

2. Каждая из этих подсистем организована по определенным, присущим ей законам. Полного изоморфизма языковых уровней не существует.

3. Отношения между единицами одного и того же уровня не тождественны отношениям между единицами разных уровней.

4. Единицы более высокого уровня связаны с единицами менее высокого уровня отношениями интегративности (отношениями целого и его части), которые являются показателем качественного своеобразия более сложных единиц. Запомним термин «интегративные отношения». Мы будем часто обращаться к нему.

Единицы различных уровней в тексте могут приобретать дополнительные смыслы. Они выводятся толь-



ко из глубинной структуры, из анализа связей, сцепления отдельных сегментов, из анализа отношений, складывающихся в тексте как единице высшего уровня. Такое понимание текста смыкается с концепцией о приращении смысла форм морфологического уровня в художественном тексте, выраженной в работах Р. Якобсона (94, 405 и сл.), Т. И. Сильман (76, 81—92) и мыслями У. Вейнрейха о гиперсемантизации системы значимостей текста вообще. (20, 189) Об особом комбинировании языковых средств в тексте, дающем «дополнительную информацию», пишет И. Р. Гальперин. (25, 16)

В наиболее общем виде отношения между единицами языка можно свести к трем видам: отношения синтагматические, парадигматические, иерархические (79, 9) (интегративные по Э. Бенвенисту). Рассмотрение текста как определенного уровня языковой системы предполагает изучение всей совокупности отношений, связывающих элементы текста.

Если единицы одного уровня связывают парадигматические и синтагматические отношения, то между единицами разных уровней устанавливаются интегративные отношения. Для понимания системы отношений, складывающихся в тексте, существенно учитывать интегративные отношения.

Интегративные отношения вызывают к жизни новые, еще не полностью изученные закономерности, раскрывают неосознанные потенции форм. Если рассматривать текст как уровень языковой иерархии, то и эти отношения следует рассматривать как заложенные в языковой системе, однако реализующиеся вместе с формированием текста. Некоторые явления, внесистемные с точки зрения морфологического уровня, оказываются системными с точки зрения более высокого уровневоего объединения — текста. Для логического завершения развиваемой в книге концепции следует принять расширенное понятие системы языка и включать в нее не только совокупность всех единиц и систем единиц языка, но и текстовые нормы. Такое понятие системы будет находиться в полном соответствии с пониманием языка как глобального явления.

Именно интегративные связи существенны для понимания качественного своеобразия функционирования видо-временных форм в художественном тексте, так как

на каждом из вышележащих уровней (уровень высказывания, уровень текста) языковые средства выступают в новом качестве.

Недостаточная разработка грамматики текста с ее специфическими закономерностями привела к тому, что целые литературные жанры выпадали из парадигм, выведенных на основании изучения только первичных семиотических языков (естественных языков) и учета только парадигматических и синтагматических отношений. (123, 23) Так, особое употребление грамматической категории времени в художественном произведении стало предметом пристального внимания ученых сравнительно недавно и до сих пор не рассматривалось в плане уровневых концепций и интерпретации интегративных отношений.

В научной литературе неоднократно отмечалась полифоническая структура современного художественного произведения. Выделяются различные подсистемы, различающиеся в функциональном, языковом и тематическом отношениях: пласты у Р. Ингардена (39, 15—25), голоса у М. Бахтина. (11, 104) Обычно выделяют три основных подсистемы в художественном тексте: авторская речь (план рассказчика или повествователя), диалогическая речь (план персонажей) и смешанные контекстные приемы, которые объединяются под рубрикой «несобственная прямая речь». Анализ составляющих текст подсистем и различных видов несобственной прямой речи, а также обсуждение терминологических несоответствий в их наименовании не входит в задачи настоящей работы. Поэтому мы ограничимся лишь их перечислением.

На подсистемы, выделяемые в художественном тексте, можно распространить положение уровневой концепции о неразложимости в пределах данного уровня того или иного элемента (названные выше пласты повествования рассматриваются нами как такие элементы). Их неразложимость на одном уровне не исключает того, что на другом (более низком) уровне им может соответствовать последовательность элементов другого уровня. (62, 96) Таким образом, на уровне текста будем считать неразложимыми определенные пласты повествования, в которых функционируют видо-временные формы.

Сложные подсистемы (пласты), составляющие текст,

поддаются общей структурной характеристике. Возможность охарактеризовать текст и составляющие его подсистемы путем определенного набора дифференциальных признаков является доказательством того, что эти подсистемы представляют собой некое единство. Попытки охарактеризовать таким образом текст делались как отечественными, так и зарубежными учеными.

Анализируя понятие текста, следует остановиться отдельно на художественном тексте. Понятие текста для литературоведа не тождественно понятию текста для лингвиста. Первое включает не только реальную данность художественного произведения, не только те или иные элементы структуры текста, но и их значимое отсутствие («минус-приемы»). В языке структура возникает исторически стихийно и является средством передачи информации. В литературе структура рождается в результате творческого акта и представляет собой содержание информации.

По мнению Г. В. Степанова, формула «действительность — смысл — текст», универсальная для всех видов речетворчества, в сфере искусства конкретизируется в формуле «действительность — образ — текст». (80, 72—73)

Структурность художественного текста, его целостную заданность признают ученые Тартуской школы. Ю. М. Лотман включает структурность в определение текста. (51, 67—69) М. Сапаров вводит понятие структуры художественного произведения, характеризующее его особую организацию. (72, 169) Основными конструктивными принципами построения поэтического текста Р. Якобсон называет организацию элементов на осях тождества и смежности (115), Ю. М. Лотман — на парадигматической и синтагматической осях значения (51), что означает признание ими парадигматики текста как аспекта его инвариантной структуры. Сходные мысли находим у В. В. Иванова. В поэтическую модель стихотворения он включает не только непосредственное содержание стихотворения, но и модель его структуры. (38) Сказанное выше о структурности текста убеждает нас в том, что уровень текста не предполагает изучения лишь внесистемных элементов. На уровне текста складывается специфическая система со своими противопоставлениями. Создание грамматики текста означает наблюдения на функционально-речевом

уровне, построение инвариантных схем, реализующихся в тексте, и изучение интегративных отношений. Выявление структурных закономерностей, сложных параллельных зависимостей, в значительной мере обусловленных интегративными отношениями, способствует пониманию текста. Отклонения от структуры текста можно определить только на фоне типовых явлений. Это отнюдь не означает, что в тексте не действуют существующие в парадигматической системе языка оппозиции. Однако на них накладываются содержательные категории текста. Наличие категорий парадигматической системы языка и текста создает предпосылки для их столкновения, борьбы, своеобразной «игры» различных значений.

В ряде работ как советских, так и зарубежных исследователей предприняты попытки перестройки временной системы глагола на основании разграничения двух коммуникативных планов. Несмотря на пестроту терминологии, существо проблемы сводится к признанию необходимости ввести дополнительную оппозицию в систему глагола, основанную на атемпоральных признаках.

У Г. Вейнриха это обговариваемый и рассказываемый мир (*besprochene und erzählte Welt*) — как различные способы видения реального мира через промежуточный языковой мир (*sprachliche Zwischenwelt*). Другими словами это означает формирование вторичной моделирующей системы (произведение искусства) с помощью первичной (естественный язык). (123, 44) У Э. Бенвениста это план сообщения (*plan du discours*) и исторический план (*plan de l'histoire*) (97, 69—82), у Н. С. Поспелова — план коммуникации и план информации (64, 115), у Э. П. Шубина — направленный/ненаправленный реестр (92, 30) и, наконец, план непосредственного общения и план сюжета в настоящей работе.

План непосредственного общения предполагает коммуникацию, возникающую в определенных пространственно-временных условиях, соотнесенную с конкретной внеязыковой ситуацией. План сюжета не имеет такой непосредственной соотнесенности с внеязыковой ситуацией. Его связи с миром реалий сложные, опосредованные.

Это разграничение представляется нам весьма су-

ществственным. Оно истолковывается в данной работе в терминах уровневой концепции. Различие между двумя планами коммуникации мы трактуем как различие между уровнями. План непосредственного общения есть уровень высказывания, план сюжета — уровень текста. Отношения между уровнями объединениями, как упоминалось выше, носят принципиально иной характер по сравнению с отношениями, связывающими единицы разных уровней в пределах одного ряда. Видо-временные формы являются единицами морфологического уровня. Когда они входят в уровень высказывания и уровень текста в качестве составных элементов, они функционируют одновременно на нескольких уровнях. Именно это определяет качественное своеобразие их функционирования в тексте, их многозначность и некоторые другие особенности.

Для разграничения двух планов функционирования видо-временных форм существенны мысли И. Вахека о двух субстанциональных формах языка — устной и письменной, во многом отличающихся друг от друга. (122) Различия между устным и письменным языком неоднократно отмечались как отечественными, так и зарубежными учеными. Не разделяя точку зрения И. Вахека на то, что это по сути дела не одна, а две системы, мы полагаем, что есть взаимные соответствия между планами коммуникации и устной и письменной формами языка. Ситуация непосредственного общения предполагает устную форму коммуникации, ситуация сюжета — письменную. Следует, однако, упомянуть, что соответствия неоднозначны. С одной стороны, в художественном тексте возможна имитация ситуации непосредственного общения — диалогическая речь (план персонажей). Диалогическая речь в художественном произведении обладает рядом признаков как объединяющих ее с реальной ситуацией общения, так и дифференцирующих. С другой стороны, письменный текст, созданный писателем, отличается от такой формы письменной коммуникации как письмо целым рядом особенностей и в частности создаваемой в нем темпоральной картиной мира, точкой отсчета, характером соотносительности с экстралингвистической действительностью. По этим признакам письмо ближе к ситуации непосредственного общения (уровень высказывания), чем к ситуации сюжета (уровень текста).

С нашей точки зрения, существенным для понимания различия между двумя планами коммуникации — планом непосредственного общения и планом сюжета — является и то, что они принадлежат различным системам. План непосредственного общения есть система естественного языка. План сюжета выходит за рамки естественного языка и принадлежит вторичной моделирующей системе, каковой является искусство. Эти системы с точки зрения структуры временных отношений обладают рядом дифференцирующих их черт. Важнейшими являются: ориентированность ситуации непосредственного общения на грамматический момент речи, который представляет собой отражение в языке внеязыкового момента речи (за знаком стоит объективная реальность); ориентированность ситуации сюжета на некий векторный нуль, как точку определения последовательности действий (за знаком нет конкретной реальности).

В дальнейшем мы будем широко использовать понятие «векторный нуль». Оно необходимо нам потому, что с достаточной точностью характеризует условность точки отсчета событий в художественном тексте. (Подробнее см. с. 47.)

В художественном тексте мы обнаруживаем сложное взаимодействие первичных и вторичных систем. Язык (первичная семиотическая система) формирует текст как произведение искусства (вторичная семиотическая система). Особенности функционирования различных языковых элементов, и в частности видо-временных форм, есть результат сложного взаимодействия этих двух систем.

Установление соответствия между этими двумя системами есть определение реализации парадигматических, синтагматических и интегративных отношений. Эти отношения не могут быть взаимооднозначными в силу различной степени сложности соотнесенных систем. Внесистемное с точки зрения морфологического уровня оказывается системным с точки зрения более высокого уровня объединения — текста. Одним из наиболее глубинных свойств художественного текста является многозначность его составляющих. Элементы текста входят одновременно в несколько пластов повествования, каждый из которых характеризуется определенной системой временных отношений.

## § 5. ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ВИДО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Исходным понятием для грамматической категории времени является момент речи. Грамматическое глагольное время, как известно, определяет отношение между процессом и моментом данной речи. Это отношение зафиксировано в системе форм категории времени. Различают неязыковой момент речи и языковой, грамматический. Неязыковой момент речи — это определенный момент объективного времени, находящийся в постоянном движении и существующий вне и независимо от нашего сознания. Несмотря на то, что неязыковой реальный момент речи находится вне языка, именно на него ориентируется говорящий в ситуации непосредственного общения. Отражение этого момента в речи есть языковой грамматический момент речи. Это элемент системы языка, хотя он не имеет непосредственно закрепленных только за ним средств выражения. Он выражается опосредованно через план выражения и план содержания грамматических глагольных форм времени. Эти формы несут в своем значении и формальном выражении определенное отношение к грамматическому моменту речи.

Что же является моментом речи в художественном произведении, каков отсчет художественного времени и грамматического времени как одного из средств его выражения? Условия коммуникации определяют разобщенность автора произведения (отправителя речи) и читателя (получателя речи). Для грамматической семантики временных глагольных форм на уровне текста непосредственная соотнесенность с моментом речи автора произведения может быть нерелевантна. Она существует в опосредованных связях, о которых говорилось выше.

Наличие некоторой реляционной точки отсчета необходимо. Именно это и делает возможным реализацию временных значений глагольных форм — передачу разобщенности/неразобщенности с точкой отсчета, передачу «глубины» временной перспективы при употреблении форм прошедшего и т. д. На эту реляционную величину, принятую за точку отсчета, «выравниваются» временные формы.

Специфика художественного времени и грамматических средств его выражения (видо-временных форм)



проявляется в условности точки отсчета — нуля на линии времени, в ее реляционном характере. Роль этой точки отсчета — сохранение временных различий, существующих в системе языка и являющихся одним из привычных для человеческого сознания способов отмерять время.

Грамматическая категория времени есть доказательство того, что синтезированный в языке опыт может определять мысль.

Для художественного времени релевантно не столько условное значение «теперь, сейчас», сколько упорядоченность, соотнесенность действий, отношения порядка — «раньше чем», «позже чем». Это вполне совмещается с понятием точки отсчета как векторного нуля (иначе точки приложения вектора). Векторный нуль, расположенный на той или иной оси ориентации, помогает определить структуру временных отношений. (См. §§ 3 и 4.)

Как соотносятся понятия векторного нуля, с одной стороны, и временного центра настоящего, прошедшего и будущего, с другой? (37) На наш взгляд, они отражают различие между уровневыми объединениями.

Понятие момента речи, а также понятие временного центра релевантны для уровня высказывания. Они предполагают соотнесенность с одним из эмпирических временных планов, действительно существующую в акте непосредственного общения и отражающуюся на уровне высказывания.

Понятие векторного нуля релевантно для уровня текста. Оно выражает условность, реляционный характер категории времени на этом уровне, ее способность передать лишь отношения порядка — последовательности действий, расположенных во временном континууме, а не соотнесенность с одним из эмпирических временных планов.

Выше говорилось о выделении различных подсистем в художественном тексте. Переход от одной подсистемы к другой (от повествования к диалогической речи, от диалогической речи к несобственной прямой речи и наоборот) есть одновременно и качественный рубеж, разделяющий различные слои художественного времени, различные временные системы с разными точками отсчета.

Для понимания роли видо-временных форм в худо-



жественном тексте следует выйти за рамки парадигматических и синтагматических отношений, в которые вступают видо-временные формы, и учитывать третий вид отношений — интегративные отношения. Тем самым мы будем учитывать закономерности перехода с более низкого на более высокий уровень. Интегрируясь в тот или иной пласт изложения, видо-временные формы включаются в иную систему отношений. В качестве компонента текста они участвуют в создании художественного времени и выступают по отношению к тексту как строительный материал, в то время как уровень текста выступает по отношению к видо-временным формам как область их функционального назначения.

Каждый элемент художественного произведения и все произведение в целом включаются одновременно в несколько временных систем, в каждой получая особое значение.

В параграфе 2 говорилось, что художественное время представляет собой сложное взаимодействие множества временных систем. Важнейшие из них — сюжетное время, авторское и читательское время. Водораздел, который проходит между сюжетным временем, с одной стороны, и авторским и читательским временем, с другой, определяется тем, что сюжетное время есть время мира фиктивного, вымышленного, где за знаком нет конкретного единичного денотата. (Ср. 67, 38.) (Вспомним то, что говорилось о сочетании частного и общего в художественном произведении.) Время авторское и читательское — это время объективное, за которым стоит мир реальный.

Не предполагает ли высказанная выше мысль о том, что фиктивный, условный мир художественного произведения — это такой мир, где за знаком нет конкретного единичного денотата, усечения структуры языкового знака в тексте? Для ответа на этот вопрос остановимся на некоторых кардинальных вопросах онтологии языка и художественного текста.

В основе этого тезиса лежит разграничение языка как естественной семиотической системы и художественного текста как вторичной моделирующей системы.

Обратимся к языку. Основными посылками при рассмотрении языкового знака для автора являются:

1. Двусторонний характер языковой единицы, пред-

полагающий денотативную связь с определенными фрагментами действительности. Означаемое языкового знака отражает одно из свойств (характеристик) объекта (явления) действительности. Оно и является его денотатом.

2. Любая языковая единица характеризуется диалектическим единством противоположностей — способностью одновременно быть приложимой к единичному явлению и к классу явлений, к отдельной вещи и к вещи вообще.

3. Эта особенность языкового знака есть результат двухмерной структурно-семиотической организации языка, существования языковой системы и речи. Внеязыковая действительность предстает как бы дважды — в системе языка и в речи. Связи слов с внеязыковой действительностью осуществляются не прямо, а через речь. Обобщенные языковые знаки реализуются в высказывании, каждый раз соотносясь с конкретными единичными случаями, ситуациями, событиями окружающего нас мира.

Таково функционирование языка как естественной семиотической системы.

Обратимся теперь к художественному тексту.

Когда языковой знак как компонент языка становится строительным материалом, формирующим художественный текст как вторичную моделирующую систему, на его особенности накладываются новые свойства. Эти свойства порождены природой художественного текста, который моделирует и частный и общий объект, в котором сочетаются типическое и индивидуальное. Языковые знаки, входящие в состав системы текста, проецируются не на конкретные, единичные ситуации, как это имеет место в высказывании. Их референтом является вымышленный мир, в котором сочетаются черты общего и частного, абстрактного и конкретного. Здесь реализуется то «изумительное свойство языка», которое дает возможность «изобразить простого солдата как Ахиллеса, обыкновенного нищего как Иова...» (Г. В. Степанов). Именно так раскрывается тезис об отсутствии конкретного единичного денотата у знака в художественном тексте.

Ограничимся одним примером для иллюстрации многозначности элементов художественного произведения. Формы настоящего во временной системе персонажей

(сюжетное время) имеют иное значение, чем во временной системе автора и читателя.

Во временной системе персонажей они участвуют в моделировании «настоящего» действующих лиц, их «сейчас, теперь». Для автора и читателя их семантика иная: те же формы передают идею прошедшего, так как все описанное в произведении воспринимается как имевшее место. Тот факт, что совпадение трех временных систем — персонажей, автора и читателя в ряде случаев оказывается возможным, скажем, в примерах типа сентенций, где действие имеет обобщенный характер, принципиально ничего не меняет.

Значение форм микросистемы времени, вида и временной отнесенности различается, как ясно из предыдущего изложения, и в зависимости от подсистемы текста, в которой они использованы. Так, если формы настоящего времени в диалогической речи (план персонажей) включаются в создание «настоящего» действующих лиц, то в плане рассказчика та же форма настоящего индефинитного в повествовательной функции воспринимается как синоним прошедшего индефинитного, как своего рода техника ведения рассказа. Художественное время подчиняет себе время грамматическое: формы настоящего времени ни для автора речи, ни для ее получателя не выражают и не могут выражать «теперь, сейчас». Здесь авторское и читательское время, с одной стороны, противостоят времени персонажей, с другой. При употреблении форм прошедшего времени такое несовпадение не обязательно.

По нашему мнению, такая многозначность видо-временных форм объясняется характером отношений, в которые они вступают, включаясь в более высокое уровневое объединение — художественный текст. Для формы настоящего индефинитного значение настоящего есть значение на парадигматической и синтагматической осях. Как только эти формы включаются в текст, на их значение наслаивается значение прошедшего. Эти значения не отменяют друг друга, а взаимосоотносятся. Пересечение различных значений в одной форме играет важную роль в семантической организации временной структуры произведения.

В такой сложной временной семантике видо-временных форм — особенность художественного текста. Она выражается в отсутствии прямой временной соотнесен-

ности с реальным моментом речи автора или читателя видо-временных форм, участвующих в создании темпоральной картины мира персонажей, и в наличии опосредованной соотнесенности этих форм с авторским и читательским временем. Эта соотнесенность особенно очевидна в произведениях, где действие разворачивается на фоне определенной исторической эпохи.

Для более полного освещения принципов функционирования видо-временных форм в художественном тексте необходимо остановиться на каждой подсистеме отдельно.

Временная соотнесенность авторской речи (плана рассказчика) наиболее существенна для определения принципов функционирования видо-временных форм в художественном тексте. В авторской речи легче всего проследить особенности текста как целостной системы.

По мнению некоторых исследователей, эпический претерит, а следовательно и другие видо-временные формы, используемые в художественном произведении, полностью выключены из реальной временной системы. Эпический претерит не выражает фактологического (реального) прошлого и никак не связан с моментом речи как точкой отсчета. (112)

Наше понимание значения эпического претерита, а также других видо-временных форм в художественном тексте иное. Суждение о том, что эпический претерит выключен из временной системы, основывается на неспособности этой формы в художественном произведении выражать эмпирическое прошлое. Таким образом, сложная природа эпического претерита, а также других временных форм не учитывается.

На уровне художественного текста происходит многоступенчатое включение элементов текста в разные структуры. На уровне высказывания претерит имеет корреляты в вещной действительности. Но как только это высказывание становится интегрантом более высокоорганизованной системы — художественного текста, который моделирует условный мир, такой непосредственной соотнесенности может и не быть. Следует учитывать два основных принципа построения сюжета — мифологический — отображение всего мира через посредство чистых сущностей и фабульный — отображение какой-либо части мира посредством индивидуального, частного. (51, 258) В первом случае образы по степени художе-

ственного обобщения, заключенного в них, приобретают характер символов, типическое выступает на первый план. Во втором — типическое выявляется через индивидуальное. (87, 56—57) В современном художественном произведении нередко наблюдается противоборство этих двух тенденций. (51)

При построении произведения по первому принципу, действительно, эпический претерит, так же как другие формы прошедшего времени, не соотносится с фактологическим прошлым, а включается в передачу вневременных сущностей. Однако неправомерно полагать, что этого достаточно для того, чтобы он был выключен из временной системы. Тот факт, что эпический претерит или любая другая форма прошедшего времени не обозначает реального прошлого, не свидетельствует о выпадении этой формы из временной системы, а является показателем иной функции формы, которая представляет собой результат включения ее в другое уровневое образование — текст.

В художественном произведении сталкиваются два принципа — условность, вымышленность создаваемого мира художественного слова и отображение (сложное, незеркальное) существующей действительности. Произведение искусства моделирует и частный и универсальный объект: описывая судьбу одного человека, писатель тем самым может воссоздать судьбу целого поколения, описывая судьбу одной женщины, рисовать судьбу всякой женщины и т. д. Поэтому, несмотря на то, что мы называем мир художественного произведения условным миром, где за знаком не стоит денотат, это верно лишь с учетом сделанных выше оговорок — нет конкретного, единичного денотата. Однако им может служить окружающий нас вещный мир в какой-либо своей части.

Наличие или отсутствие денотата (а в отношении видо-временных форм и формы эпического претерита — соответствие фактологическому прошедшему) не является показателем выпадения формы прошедшего из временной системы. Отсутствие ориентированности на момент речи, под которым обычно понимают отражение реального момента речи в языке, также не есть свидетельство утраты формами прошедшего времени их значения.

Уязвимость такого понимания определяется игнори-

рованием грамматики текста, игнорированием отношений, складывающихся на этом уровне. Грамматическая категория времени в художественном тексте не связана с эмпирическим временем. Это объясняется и тем, что отображение действительности в художественном произведении не есть «копирование объекта в присущих ему формах, а перевод одной реальности в другую». (51, 256; 8, 105) Формы времени устанавливают отношения порядка, последовательности действий по принципу «раньше чем», «позже чем». Точкой отсчета для них, как мы видели выше, является некий абстрактный векторный нуль, с помощью которого определяется упорядоченность действий. В этом смысле и следует толковать видо-временную систему в художественном тексте, формы прошедшего, и в частности эпический претерит.

Наконец, не исключены случаи в романах с «открытым» временем, где события имеют конкретную датировку и формы прошедшего соотнесены с реальным прошлым.

В целом, значение видо-временных форм и эпического претерита в том числе зависит от ряда факторов. Назовем некоторые из них: 1) характер произведения; 2) текстовая подсистема, в которую включаются эти формы; 3) существование трио: автор — персонаж — читатель и соответственно существование различных временных систем, важнейшие из которых — сюжетное время, авторское время и читательское время.

В подсистеме художественного текста, которая рассматривается как план персонажей, стержнем, объединяющим разрозненные во времени и пространстве отрезки диалогической речи, является образ персонажа и его индивидуальное время. Эта подсистема, представленная речью персонажей (преимущественно диалогической), обладает рядом особенностей, объединяющих ее как с уровнем высказывания, так и с уровнем текста. С уровнем высказывания ее сближает то, что диалогическая речь персонажей в художественном произведении, являясь аналогом устной разговорной речи, отражает ряд ее особенностей, из которых нас интересуют спонтанность и ситуативность. Они предполагают ориентированность на момент речи, имеющий коррелят в вещной действительности. Момент речи — элемент грамматической системы языка. Это основа граммати-

ческой категории времени на любом уровне ее функционирования, вне зависимости от того, имеет ли он коррелят в экстралингвистической действительности или это некий абстрактный векторный нуль, с помощью которого устанавливается порядок следования действий. Уместно еще раз напомнить о различии между временными системами на уровне высказывания и на уровне текста.

Подведем итог сказанному. Наличие коррелята моменту речи в мире реалий является характерной особенностью плана непосредственного общения, реализующегося на уровне высказывания. В художественном произведении момент речи — это некий векторный нуль, где за знаком не стоит конкретный денотат. Эта особенность диалогической речи персонажей включает эту подсистему в высшую систему — текст. Хотя речь персонажей отчуждена от автора, она также создана им, и на нее распространяется один из основных признаков художественного текста — неориентированность на момент речи, за которым стоит мир реалий, ориентированность на некий векторный нуль, введение которого необходимо для установления порядка следования действий.

Интерпретация темпоральной картины, создаваемой в художественном произведении, была бы неполной, если бы мы не учитывали сложную соотнесенность вымышленного (сюжетного) времени и реального (авторского и читательского) времени. В известном смысле авторское время нерелевантно для структуры художественного времени. Мы аргументируем это в частности жанром фантастического романа, где онтологически описываемые события невозможны с точки зрения современного человека и поэтому относятся им к будущему. Однако в языковом отношении они оформлены как прошедшие. (Ср. 34.) Происходит размежевание порогов восприятия персонажей и современного читателя и автора. Авторское время не может быть, тем не менее, полностью исключено из структуры художественного времени. В романах с открытым временем, где существует хронологическая датировка, такие связи легко устанавливаются.

Эти связи прослеживаются и в жанре фантастического рассказа или романа, и в аллегорических рассказах, в притчах и т. д., так как и эти произведения в той



или иной форме отражают современное художнику общество, формируются под его воздействием.

Временная соотнесенность несобственной прямой речи характеризуется чертами, свойственными как подсистеме рассказчика, так и подсистеме персонажей. Как форма самовыражения персонажа она ориентирована на его индивидуальное время. С другой стороны, несобственная прямая речь — сплав голосов автора и героя — опосредованно связана с авторским временем (в том плане, в каком мы признаем существование этих связей). Пересечение различных временных систем здесь наблюдается в силу того, что это смешанный контекстный прием, составляющие которого входят в две подсистемы текста, скрещивающиеся в пределах несобственной прямой речи.



## Глава II

### Видо-временные формы сферы настоящего

В главах II и III описывается функционирование видо-временных форм английского глагола в художественном тексте: выявляются значения видо-временных форм, возникающие при порождении текста, определяется их роль в создании художественного времени во взаимодействии с неграмматическими элементами контекста, выводится инвариант для этого уровня.

Для определения специфических особенностей функционирования форм категорий времени и смежных категорий (вида и временной отнесенности) на уровне художественного текста и последующего выведения их инварианта принят индуктивный метод. Исходным пунктом является текст как произведение речи, рассматриваются варианты форм, их композиционные и стилистические функции и выводится инвариант, семантический потенциал и композиционно-стилистический потенциал.

При описании инвариантных отношений в микросистеме времени, вида и временной отнесенности используется дедуктивный метод. Инвентарь категориальных форм принимается как заданный. (37, 85)

Этим процедура лингвистического анализа, с которой главы II и III знакомят читателя, не исчерпывается. Автор стремился дать читателю представление о некоторых конкретных методах анализа языкового материала. При выведении инварианта членов видо-временной системы использовались векторные формулы и концептуальное многомерное пространство. На синтагматическом уровне исследования использовался метод компонентного анализа. Он заключается в разложении значения языковой единицы на предельные (минимальные, далее не делимые) компоненты значения. Эти предельные единицы значения называются семами. Для того чтобы убедиться в правильности выделения сем, будет

вводится проба на сочетаемость видо-временных форм с лексическими средствами выражения временных отношений и проба на субституцию (замену одной видо-временной формы другой). В разделах, описывающих особенности функционирования видо-временных форм в тексте, читатель познакомится с контекстологическим и функционально-семантическим анализом.

Варианты форм анализируются по определенному плану. Основные этапы анализа:

1) компонентный анализ, в результате которого определяется набор сем каждого варианта;

2) проверка правильности вычленения сем;

3) определение благоприятного контекста;

4) более широкий функционально-семантический и контекстологический анализ, направленный на выявление значений, возникающих вместе с текстом;

5) изучение взаимодействия грамматического и художественного времени.

Формы категории времени, вида и временной отнесенности классифицируются каждая по аспектуально-темпоральному принципу (грамматическая семантика формы) и по композиционному принципу (способность формы участвовать в той или иной форме изложения). Каждая классификация осуществляется по одному признаку. По аспектуально-темпоральному признаку выделяются варианты форм, по композиционному — функции.

## **§ 1. НАСТОЯЩЕЕ ИНДЕФИНИТНОЕ (НИ)**

### **Классификация вариантов НИ по аспектуально-темпоральному принципу**

НИ а к т у а л ь н о е:

1. "Pa, please ride behind us or in front of us. You kick up such a heap of dust that we're choking," said Scarlett, who felt that she could endure conversation no longer. (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. The Abbess studied his face. "I confess to you," she said, "that I feel worried and I'm not quite sure why. I feel worried about him and I feel worried about you. I wonder if there's anything you'd like to tell me." (I. Murdoch. *The Bell*)

3. Michael went up to the policeman, curiously. "What's going on here?" he asked.

The policeman looked sourly at him. "The end of the line, mister," he said pointing.

"I don't want to get inside," said Michael. "I haven't any money in the bank. Or," and he grinned, "in any other bank." (I. Shaw. The Young Lions)

4. "Now you come to speak of it," said Mrs. Macphail. "I remember seeing her come on board only a few minutes before the boat sailed, I remember thinking at the time she was cutting it rather fine." (S. Maugham. Rain)

В форме НИ актуального выделяются следующие семы:

1) включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия;

2) единичность действия;

3) локализованность действия во времени.

В пояснении нуждается первая сема. Вспомним схему У. Булла, которая приведена на с. 31—33. Он вводит 4 оси ориентации. На каждой оси есть своя точка отсчета, которую мы называем «векторный ноль». Временное значение НИ устанавливается относительно этой оси. Ведущая сема и определяется как включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия.

Векторный ноль есть некое условное «сейчас, теперь» для персонажей. Физическое время не служит здесь основанием временных отношений, так как анализируемые примеры принадлежат художественному тексту.

Временная локализованность/нелокализованность действия рассматривается как один из семантических признаков, характеризующих видо-временные формы<sup>1</sup>. Это значение не закреплено в специальных грамматических оппозициях. Так, в английском языке длительные формы в большинстве случаев выражают локализованность действия (настоящее длительное — в трех вариантах из четырех). Однако противопоставленные им формы индефинитные также выражают локализованность действия (настоящее индефинитное — в двух вариантах из четырех).

Основанием для включения этого признака в семантический потенциал видо-временных форм является семантическое родство этого признака с содержанием ка-

---

<sup>1</sup> К истории вопроса см. 16, 57.

тегорий времени, вида и временной отнесенности. Определенность/неопределенность действия во временном континууме дополняет и расширяет временное значение форм. Оно также тесно связано с характером протекания действия во времени и с временной соотнесенностью.

Значение локализованности/нелокализованности действия может реализоваться с помощью определенного контекста. Различные типы благоприятного контекста рассматриваются при анализе отдельных вариантов форм. Реализации этого значения могут содействовать как внутренняя лексическая обусловленность, так и внешние факторы — лексическая или грамматические или комбинация тех и других.

Оппозиция локализованность/нелокализованность действия не тождественна оппозиции единичность/кратность действия, хотя они нередко перекрещиваются<sup>1</sup>.

Семантика временной отнесенности высказываний легче всего устанавливается лексически.

Тестирование правильности вычленения сем производится: семы 1 и 3 — пробой на субституцию — заменой НИ формой настоящего длительного (НД) в тех случаях, где это позволяет лексический характер глагола, и пробой на совместимость с таким лексическим средством выражения временных отношений как **now**. Это одна из тех лексических единиц, которые передают деления реального времени на прошедшее, настоящее и будущее: *You kick up such a heap of dust... ← You are kicking up such a heap of dust now.*

Сема 2 тестируется пробой на несовместимость со средствами выражения повторяющегося действия.

Для реализации последней семы — «локализованность действия во времени» — необходим благоприятный контекст (89, 27):

1) конкретно-процессное значение актуализируется соположением с формой настоящего длительного (НД);

2) форма повелительного наклонения обуславливает ситуацию последующего конкретного действия (пример 1);

3) наличие временных и пространственных показателей типа **now**, **here** и т. п. способствует локализации действия во временном континууме;

---

<sup>1</sup> Ср. наблюдения А. В. Бондарко на материале русского глагола. (16, 60)

4) значение локализованности во времени может передаваться всей ситуацией речи.

НИ актуальное, как правило, встречается в плане персонажей, преимущественно в диалогической речи.

Контекстологический анализ приводит к выявлению некоторых особенностей организации диалогической речи в художественном произведении. В результате определенного соположения высказываний в прошедшем времени (план авторской речи — указание на ситуацию общения персонажей) и настоящем времени (план персонажей — само общение) создается синхрония действий, передаваемых противопоставленными в системе языка формами (прошедшее — настоящее). Эти отношения не заданы системой парадигматических связей языка, они возникают в процессе создания текста как единицы высшего уровня. Внесистемное с точки зрения морфологического уровня оказывается системным с точки зрения более высокого уровневое объединение — текста. Включаясь в состав этого уровня, видо-временные формы приобретают новое качество.

Мы наблюдаем здесь одно из самых кардинальных свойств художественного текста — многозначность его составляющих. Включаясь в подсистему текста, определяемую как план персонажей, видо-временные формы тем самым включаются в моделирование временной системы персонажей (их индивидуального времени). Формы настоящего времени участвуют в создании «настоящего» действующих лиц, их «сейчас, теперь». Однако, являясь компонентом текста как целостной системы, формы времени, вида и временной отнесенности становятся частью неразложимого единства — текста, сопряженного с идеей прошедшего с точки зрения автора и читателя. Эти значения взаимосоотносятся, сосуществуют в одной форме на уровне художественного текста, в этом проявляется их многозначность.

Здесь прослеживается и двойственная природа соотнесенности с авторским временем. Признание за формой НИ значения настоящего, присущего ей на морфологическом уровне, означает отрицание соотнесенности с авторским временем, нерелевантность момента речи автора произведения для структуры временных отношений. Признание того факта, что эти формы включаются в передачу идеи прошедшего, есть тем самым признание существования такой корреляции.

Противоречие здесь лишь кажущееся. Многозначность формы есть результат ее функционирования на различных уровнях. Образ персонажа и его индивидуальное время объединяют отрезки диалогической речи. Несмотря на то, что диалогическая речь в художественном произведении обладает рядом признаков, сближающих ее с обиходно-разговорной речью (ситуативность, спонтанность, неполнота языкового выражения), она является элементом иной системы — текста.

Уместно еще раз вспомнить в этой связи, что морфолого-грамматический уровень художественного текста не равнозначен общеязыковому. (51, 75)

В соположении временных значений прошедшего индефинитного (ПИ) и НИ в анализируемых случаях, в том, что они передают синхронные действия, заключается синтагматическая упорядоченность текста. Другим примером такой упорядоченности, создания определенных зависимостей является упомянутое выше соположение формы повелительного наклонения и формы НД с анализируемой формой НИ актуального.

Означает ли описанное выше явление нейтрализацию инвариантного значения НИ, противопоставленного в системе языка прошедшему индефинитному? На наш взгляд, ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. Это явление не просто затрагивает лишь синтагматику текста как особого уровня, а выражает взаимодействие различных временных систем. Здесь наблюдается взаимодействие временной системы рассказчика и временной системы персонажей.

Авторские реплики типа *he said* и подобные им сигналы времени действия принадлежат подсистеме рассказчика, реплики персонажей — подсистеме персонажей. В каждой существует свой векторный нуль как точка отсчета временных отношений. При соположении этих временных систем происходит совпадение различных осей ориентации, противопоставленных в рамках одной индивидуальной временной системы. Для понимания особенностей художественного времени необходимо учитывать множественность взаимодействующих временных систем.

Существуют варианты НИ актуального. Если первый и второй пример иллюстрируют выражение конкретного действия, совпадающего с векторным нулем, то другие примеры представляют случаи расширенного настояще-

го, когда действие захватывает сферы будущего и прошедшего, примыкающие к точке отсчета.

5. I am tired, he thought, and perhaps my judgement is not good. But my obligation is the bridge and to fulfil that, I must take no useless risk of myself until I complete that duty. (E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls)

Заслуживают внимания некоторые особенности этого примера: отрывок 5 представляет собой акт автокоммуникации — несобственную прямую речь в одном из ее проявлений (внутренний монолог). Об этом свидетельствует отсутствие получателя сообщения. Тут пересекаются две временные системы — рассказчика, представляющего все события как имевшие место и относящего их к прошлому, и персонажа, для которого эти высказывания фиксируют его «настоящее».

Вернемся к анализу чисто грамматического значения. Значение расширенного настоящего есть результат взаимодействия лексического значения глагола, грамматической формы и других элементов контекста. Примеры 4, 5 свидетельствуют, что на диапазон действия может указывать лексическое значение глагола. Наличие других элементов контекста для реализации значения расширенного настоящего в таких случаях не обязательно.

НИ актуальное преимущественно встречается в плане персонажей, хотя возможно, как видно из примеров, его употребление и в плане рассказчика и в несобственной прямой речи.

НИ актуальное в плане персонажей передает единичное действие и нейтрально к выражению плотности действия.

НИ актуальное, включаясь в моделирование настоящего действующих лиц, выражает либо одномоментность, либо более обширные отрезки времени. Многолинейность значений, свойственная речевому ряду, такова, что в случаях употребления НИ актуального расширенного контекст может преодолеть значение временной однонаправленности, заложенное в форме НИ актуального, и наметить возвращение к чему-то, эксплицитно или имплицитно выраженному ранее в тексте. Эту особенность можно проследить в отрывке 4.

О подтексте, сближающемся с двухвершинностью, или точнее многовершинностью, можно говорить в



отрывке 5<sup>1</sup>. Здесь речь идет о взрыве моста, который поручен Роберту Джордану. Это лейтмотив всего романа, что исключает одновершинность анализируемого отрывка.

Проведенный анализ подтверждает теорию В. Г. Адмони о партитурном строении речевой цепи и дает основания распространить ее положения на уровень текста. Согласно концепции В. Г. Адмони, основное свойство речевой цепи — не линейный характер, постулируемый соссюрдовской лингвистикой, а многомерность, понимаемая как наличие пучка различных линий или пластов сообщения, реализующихся в процессе развертывания предложения. (2, 42—45)

НИ кратное:

1. I wonder why it is that after a certain point I always seem to repel people. Funny, isn't it! They like me at first; they think me uncommon, or original; but then immediately I want to show them—even give them a hint—that I like them, they seem to get frightened and begin to disappear. (K. Mansfield. Late at Night)

2. I always make a cup of tea last thing. She drinks it in bed after her prayers to warm her up. [...] But it's always boiling before my lady is half through. (K. Mansfield. The Lady's Maid)

3. "I do get awfully bored when they talk about the Cause, morning, noon and night." (M. Mitchell. Gone with the Wind)

4. The next day Johnson and Audu appear in a village [...]. The harvest for the year is over [...]. Every week there is a hunt; the grass is set on fire to drive the deer, the men lie in wait for them and afterwards there is a feast of meat. There are songs and dances, drumming all night. The whole village gets drunk. (J. Cary. Mister Johnson)

Семы, релевантные для НИ кратного:

1) включение векторного нуля оси ориентации на-

---

<sup>1</sup> Одновершинность структуры контекста понимается как отсутствие в данном отрезке указания на возвращение в той или иной форме к сюжетной канве предшествующего повествования, двухвершинность — это соединение событий, между которыми пролегает определенное сюжетное пространство, возвращение к чему-то, уже намеченному в ткани текста, создание внутренней перспективы, подтекста, полифонии. (75, 84)



стоящего времени в период, в течение которого возможно повторение действия;

2) кратность действия;

3) нелокализованность действия во времени.

Сема 1 — производная от контекста. Семы 2 и 3 — производные от семы 1.

Для реализации значения кратности необходимы благоприятные условия — наличие лексических средств обозначения неопределенной или определенной (циклической) повторяемости действия.

Другим условием функционирования НИ кратного является определенный тип контекста, в котором действие соотнесено с другим действием или ситуацией, при этом соотнесенные друг с другом действия повторяются. В плане выражения это может быть сложноподчиненное предложение с различными типами придаточных предложений (отрывок 3), сложносочиненное предложение с соединительными и противительными союзами, фиксирующими соотнесенность действий (пример 1), соположение самостоятельных предложений (пример 2) и т. д.

Проверкой правильности вычленения сем является невозможность включения каких-либо временных показателей мгновенного точечного времени.

Каковы особенности НИ кратного в структуре художественного текста? Все особенности формы НИ, являющиеся результатом вхождения в высшее уровневое объединение, сохраняются и здесь. В частности, это условность настоящего, о которой говорилось при рассмотрении НИ актуального, отсутствие соотнесенности с эмпирическим настоящим и др.

НИ кратное характеризуется многомерностью, так как не подчиняется отношениям универсального временного порядка «раньше чем», «позже чем». Действие, передаваемой этой формой, нельзя выстроить в один ряд с другими событиями, пронумеровав его, по той причине, что НИ кратное передает повторные, нелокализованные точно во времени действия. Они захватывают как область, предшествующую векторному нулю, так и область, следующую за ним.

Мы рассматривали многомерность как свойство художественного времени. (См. гл. I, § 2.) Это одно из тех свойств, по которым художественное время противопоставлено объективному времени. Теперь мы видим,

что грамматическое время также может быть многомерным.

Здесь можно также говорить об усложнении временного хода повествования. Вместо линейного развития событий происходит их развертывание без точной локализации, вместо возможной синхронии или следования действий друг за другом — разновременность и разнонаправленность.

В связи с тем, что событием может быть не только сюжет, но и духовный мир героев, с помощью художественного времени происходит своеобразное конструирование духовного мира действующих лиц. Возникают определенные коннотации — повторяющиеся действия начинают осознаваться как характеристика субъекта и приобретают эмоциональный оттенок. Так возникают роком контексте.

атемпоральные созначения видо-временных форм в ши-

НИ кратное (в первых трех примерах) моделирует перцептуальное время персонажей. Это время, в котором человек упорядочивает свои ощущения и восприятия и которое, как упоминалось выше, можно назвать эмотивным временем. Скорость протекания процессов, длительность отдельных временных сегментов по-разному оценивается не только разными людьми, но и одним и тем же лицом в зависимости от состояния нервной системы. Здесь реконструируется временной опыт персонажа.

Так как действия, передаваемые формой НИ кратного, не локализованы во времени, повторяются, носят обобщенный характер, не двигают действие вперед, они нейтральны к передаче плотности действия.

Значение кратности, повторяемости действия, в реализации которого принимают участие различные элементы контекста, создает не только эффект двухвершинности, но и многовершинности. Обобщенный характер изображаемых действий, их способность вновь и вновь повторяться, включать сферы прошедшего и будущего наравне с настоящим способствует созданию полифонии.

Отдельного рассмотрения требует отрывок 4. Он принадлежит иной подсистеме текста — плану рассказчика и заимствован из романа Дж. Кэри «Мистер Джонсон», в котором повествование ведется в форме настоящего времени.

Несмотря на то, что этот пример включен в план рассказчика, он во многом близок примерам, которые принадлежат плану персонажей. Здесь также выражается неразобщенность с векторным нулем периода, в течение которого возможно повторение действия. Таким образом, на морфологическом уровне анализируемые формы НИ обладают одним и тем же значением.

Различие намечается на более высоком уровне. Если в плане персонажей НИ кратное участвует в изображении «настоящего» действующих лиц, то в плане рассказчика НИ приближается к ПИ, воспринимается как своего рода техника ведения рассказа и сопряжено с идеей прошедшего. Объективным показателем является временной спецификатор *the next day*, не связанный со сферой настоящего. Значение формы вступает в конфликт со значением широкого контекста. Контекст указывает на прошлое, форма глагола — на настоящее.

В главе I говорилось, что пространственно-временные параметры произведения искусства как явления культуры не тождественны пространственно-временным параметрам перцептуального времени человека, воспринимающего произведение искусства. В системе сюжетного времени анализируемые формы имеют значение настоящего. В перцептуальном времени читателя они осознаются как прошедшие. Эти значения сосуществуют в одной форме. Многозначность видо-временных форм — одна из особенностей художественного текста.

НИ постоянное:

1. Rhett looked lazy and his voice had a silky, almost bored note.

“All wars are sacred,” he said, “To those who have to fight them. If the people who started wars didn’t make them sacred, who would be foolish enough to fight? But no matter what rallying cries the orators give to the idiots who fight, no matter what noble purposes they assign to wars, there is never but one reason for a war. And that is money. All wars are in reality money squabbles.” (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. On Tuesday he was dressed and brushed and allowed to cut back to the city for the day. Though what he did there the wife and girls couldn’t imagine. Made a nuisance of himself to his friends, they supposed... Well, per-

haps so. All the same, we cling to our last pleasures as the tree clings to its last leaves. (K. Mansfield. The Fly)

3. The police refused to stir. You know their argument. They say that vice is inevitable and consequently the best thing is to localize and control it. (S. Maugham. Rain)

4. "I'm not here to ask for anything today. I'm taking the day off and I've come home. A man goes away from his home and it is in him to do it. He lies in strange beds in the dark and the wind is different in the trees. He walks in the street and there are the faces in front of his eyes, but there are no names for the faces." (R. P. Warren, All the King's Men)

Набор сем, характеризующих НИ постоянное:

1) всевременность, проявляющаяся в отсутствии ориентации на векторный нуль при включении его в общую протяженность действия;

2) единичность действия;

3) кратность действия;

4) нелокализованность действия во времени.

Сложность может представлять понимание первой семы. Однако эта сложность лишь видимая. Сравним формулировку первой семы в трех проанализированных нами вариантах НИ.

В НИ актуальном первая сема формулируется как включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия. В НИ кратном — как включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период, в течение которого возможно повторение действия. В НИ постоянном — в полном соответствии с названием этого варианта — как отсутствие ориентации на векторный нуль. Однако всевременность предполагает включение его в общую протяженность действия.

Вспомним принятое нами определение инварианта (с. 8). Инвариант есть общее свойство единиц определенного класса. Оно присутствует во всех вариантах этих единиц. На основании анализа трех вариантов НИ выводим следующее определение инварианта: включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия или в период, в течение которого возможно повторение действия. Далее мы увидим, охватывает ли данная формулировка грамматическую семантику всех вариантов НИ.

Тестирование семы 1 НИ постоянного осуществляется сочетаемостью с субъектом неконечной временной данности, выраженным либо существительным в обобщенном значении (см., например, отрывки 3, 4), либо местоимением в обобщенно-личном значении (пример 2).

Сема 4 — производная от семы 1.

Сфера функционирования НИ постоянного ограничена — это сентенции, констатация постоянных закономерностей, формулировки правил, законов и т. д.

Для реализации значения НИ постоянного требуется благоприятный контекст:

1) обобщенный характер субъекта — подобные случаи А. В. Бондарко рассматривает как взаимодействие функционально-семантических категорий темпоральности и персональности (15, 69); это могут быть как обобщенно-личные местоимения, так и абстрактные существительные;

2) составное именное сказуемое как одно из средств выражения постоянного признака;

3) общий смысл высказывания, обуславливающий значение всевременности; в последнем примере генерирующее значение существительного **man** в сочетании с неопределенным артиклем подчеркивает философский характер высказанной мысли.

В плане создания художественного времени функция НИ постоянного отличается от функции описанных выше вариантов формы НИ. В силу всевременного значения НИ постоянного здесь не наблюдается расхождения между временными системами персонажей, автора и читателя. Реляционный характер НИ, что мы рассматриваем как одну из основных особенностей формы настоящего, встречающейся на уровне художественного текста, здесь снимается благодаря общему смыслу высказывания — формулировке постоянных закономерностей, философских обобщений, которые сохраняют свою силу во все времена.

По существу нет различия в функционировании НИ постоянного в акте непосредственного общения и в художественном произведении. Здесь морфолого-грамматический уровень художественного текста равнозначен общезыковому. Причина этого заключается в том, что вся совокупность элементов контекста, грамматических и неграмматических, отражает существующие вне языкового сознания временные отношения. В этом отличие

НИ постоянного от тех случаев, когда языковые средства моделируют не существующий вне языкового сознания мир художественной действительности. Тот факт, что выражение этих мыслей вкладывается в уста персонажей или высказывается автором, принципиально ничего не меняет.

Художественное время, как говорилось в главе I, может быть конечным и бесконечным. В связи с тем, что НИ постоянное служит для выражения сентенций, истинность которых сохраняется в разные времена, и поскольку всевременные действия не ограничены временной рамой повествования и не только отмеряют сюжетное время, они способствуют созданию значения бесконечности.

НИ проспективное:

1. Hagen helped himself to the whisky bottle on the desk. "We negotiate with Sollozzo until your father is in the shape to take charge. We might even make a deal if we have to. When your father gets out of bed he can settle the whole business without a fuss and the Families will go along with him." (M. Puzo. The Godfather)

2. "I am sorry to disturb you, Miss, but I want to make sure we get away no later than five. Sooner if my horses are ready." (J. Lindsay. Picnic at Hanging Rock)

3. He said, "Suppose Frederick doesn't come home?" (M. Spark. The Public Image)

Набор сем НИ проспективного:

1) проспективность — устремленность в период, следующий за векторным нулем оси ориентации настоящего времени при обязательной контактности с векторным нулем;

2) единичность действия;

3) локализованность действия во времени.

Вернемся к выведению инвариантного значения НИ. Приведенная на с. 67 формулировка не может удовлетворить нас полностью. Она громоздка и не охватывает последний вариант — НИ проспективное. Этот вариант формы связан с векторным нулем оси ориентации настоящего времени, но иными путями, чем три предшествующих варианта. Он выражает связь, неразобщенность действия с векторным нулем, но не включает его в протяженность действия. Именно эта формулировка — неразобщенность с векторным нулем оси ориентации

настоящего времени — передает инвариантное значение НИ. Оно присутствует во всех вариантах формы.

Сема 1 тестируется пробой на субституцию — НИ может быть заменено БИ (будущим индефинитным): *We negotiate with Sollozzo.* → *We shall negotiate with Sollozzo.*

Сема 1 тестируется также пробой на совместимость со средствами позиционного времени, указывающими на близкое будущее — **soon, in a week, today** и т. д.<sup>1</sup>. Контактность с векторным нулем понимается как контактность самого процесса либо временной перспективы, передаваемой формой.

Сема 2 проверяется несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия. Проба на введение таких лексических спецификаторов, как **often, always, every, week** и т. д., изменяет значение функционального варианта: НИ проспективное → НИ кратное либо делает предложение грамматически неотмеченным. Последнее имеет место в тех случаях, где присутствуют средства выражения позиционного времени (см. пример 2).

Сема 3 — производная от первых двух.

Для реализации значения НИ проспективного требуется благоприятный контекст, который предполагает наличие хотя бы одного из перечисленных ниже факторов:

- 1) глаголов движения;
- 2) средств выражения позиционного времени;
- 3) систематизированного контекста, программирующего значение проспективности и одновременно контактности с векторным нулем.

Для наблюдения за систематизированным контекстом интерес представляет первый отрывок. Соположение форм настоящего и будущего времени обнаруживает как их сходство, так и различие. И форма НИ проспективного, и формы будущего времени выражают положительную лучевую направленность времени относительно векторного нуля оси ориентации настоящего времени. Под положительной лучевой направленностью мы имеем в виду расположение действия справа от точки отсчета. Другими словами, мы используем концеп-

---

<sup>1</sup> Средства позиционного времени обозначают взаимную временную ориентацию двух и более событий (временных величин).



туальное время для объяснения временных отношений. Если формы будущего времени выражают разобщенность с точкой отсчета, то НИ проспективное передает контактность действия или периода с векторным нулем. Действие, переданное формой НИ проспективного, устремлено в будущее. Это значение эксплицитно выражено с помощью придаточного предложения времени. Тем не менее, оно контактно с точкой приложения вектора (точкой отсчета). Действие, обозначенное формой будущего времени, передает иную временную плоскость, точно зафиксированную в придаточном времени — *When your father gets out of bed*. Если в первом примере период выздоровления лица, о котором идет речь, ограничивает действие, подчеркивая его связь с «настоящим» персонажей, во втором — этот же период служит началом действия. В примере 2 реализации футурального значения способствует наличие средства выражения позиционного времени.

Синонимия форм НИ проспективного и будущего индефинитного (БИ) подтверждается трансформацией субституции — НИ проспективное → БИ: *Suppose Frederick doesn't come home.* → *Suppose Frederick won't come home.*

Характеризуя НИ проспективное в функционально-речевом плане, следует отметить ограниченную сферу употребления — план персонажей, имитирующий ситуацию непосредственного общения.

Коннотативные значения формы обусловлены ее денотативным значением, они определяются наличием семы «проспективность и контактность с векторным нулем». Неразобщенность временной перспективы с точкой отсчета порождает значение актуальности действия, определенности. В третьем примере грамматическая форма вступает в конфликт с другими элементами контекста (**suppose**), нейтрализующими значение определенности. НИ проспективное содействует линейному развитию сюжета — устанавливает последовательность событий, намечает новую временную веху в повествовании.

Контекст, в котором употребляется НИ проспективное, характеризуется одновершинностью и синсемантией, которая отражает тесные ситуативные связи. Тенденция к синсемантии — свидетельство спаянности этой формы с предшествующим контекстом и контактности с векторным нулем. Теснота связей находит многообраз-

ное языковое выражение: в местоименной, союзной и наречной связи, в позиции, которую занимает предложение в структуре абзаца или диалогического единства. (29, 62—72; 74, 23 и сл.)

В плане создания художественного времени НИ перспективное характеризуется однонаправленностью и одномерностью. На этот вариант формы, естественно, распространяются принципы функционирования видо-временных форм в художественном тексте.

### **Классификация композиционно-стилистических функций НИ**

В соответствии с определением композиционной функции (см. главу I) как способности грамматической формы участвовать в той или иной форме изложения, выделяются следующие функции НИ: НИ описательное, НИ повествовательное, НИ историческое.

#### **НИ описательное:**

1. Nothing had prepared me for Honolulu. It is so far away from Europe, it is reached after so long a journey from San Francisco, so strange and charming associations are attached to the name, that at first I could hardly believe my eyes. [...] It is a typical western city. Shacks are cheek by jowl with stone mansions: dilapidated frame houses stand next door to smart stores with plate-glass windows; electric cars rumble noisily along the streets; and motors, Fords, Buicks, Packards line the pavement. The shops are filled with all the necessities of American civilization. Every third house is a bank and every fifth the agency of a steamship company. (S. Maugham. Honolulu)

2. "...How could I help caring for you — you who have all the passion for life that I have not? You who can love and hate with a violence impossible to me? Why you are as elemental as fire and wind and wild things and I—" (M. Mitchell. Gone with the Wind)

3. In a town like Mason City the bench in front of the harness shop is — or was twenty years ago [...] — the place where Time gets tangled in its own feet and lies down like an old hound and gives up the struggle. It is a place where you sit down and wait for night to come and arteriosclerosis. It is the place the local undertaker looks at with

confidence and thinks he is not going to starve as long as that much work is cut out for him. (R. P. Warren. All the King's Men)

НИ описательное выражает качественную характеристику субъекта (действие или состояние, приписываемое субъекту, воспринимается как его признак, приобретает квалифицирующее значение). НИ описательное передает также статичность. Это связанное значение, вытекающее из значения качественной характеристики.

Для реализации описательной функции необходим благоприятный контекст:

1. Внутренняя лексическая обусловленность: круг глаголов, которые могут употребляться в форме НИ описательного, достаточно широк. Наиболее типичные глаголы:

- а) глаголы существования и бытия;
- б) различные связочные глаголы, сочетающиеся с предикативом, выражающим качественную характеристику субъекта, род деятельности и т. д.;
- в) глагол **have**, поскольку качественная характеристика может заключаться в обладании чем-либо. (Ср. 89, 55—56.)

2. Структурная обусловленность:

- а) именное составное сказуемое;
- б) оборот **there is**.

Значение составного именного сказуемого может проецироваться на соотнесенные с ним формы и способствовать реализации качественной характеристики.

В плане создания художественного времени функция НИ описательного неоднозначна. Приведенные примеры дают возможность проследить различные тенденции в моделировании временных отношений, важную роль начала и конца как проявления одного из свойств текста — отграниченности. Отграниченность как принцип композиции весьма существенна для понимания складывающихся в тексте временных отношений.

В тех случаях, когда контекст содержит характеристику персонажей или описание явлений, которые представляют собой временный, преходящий признак предмета, их протяженность во времени ограничена началом и концом индивидуального времени того лица или предмета, характеристика которого приводится. Даже если этот признак рассматривается как постоянный для

какого-либо персонажа, он принадлежит его индивидуальному времени и является конечным. (См. отрывок 2.)

Иная картина предстает в примерах 1 и 3. Здесь моделируется не только частный, но и универсальный объект. Значимость этих примеров в двойном подобии — это и Мейсон-Сити, и любой другой городок американского Юга, оказавшийся в стороне от больших дорог. Это и Гонолулу, и всякий город Океании или какой-либо точки света, где неожиданно переплелись разные культуры и где на всем лежит печать Запада.

В двойном подобии и причина своеобразного соотношения бесконечности временного потока и ограниченности времени началом и концом.

Наконец, двойное подобие — моделирование частного объекта и вневременных сущностей отражается и в столкновении пространственной конкретности, которая создается в этих отрывках, с обобщенным характером описаний, которые выходят за рамки описания какого-то одного частного объекта. В случаях, аналогичных представленным в отрывках 1 и 3, можно говорить об открытом времени, когда события или явления, описанные в художественном произведении, не замыкаются его рамками.

Интересно проследить и взаимодействие различных временных систем в примерах, иллюстрирующих употребление НИ описательного. В примерах типа 2 наблюдается несовпадение восприятия: персонажей, читателя, автора. Иначе обстоит дело в отрывках 1 и 3. Описание Гонолулу или Мейсон-Сити характеризуется всевременностью и не укладывается только во временную систему персонажей или рассказчика. Отсюда и слияние различных временных систем. Здесь время художественное и подчиненные ему грамматические формы глагольного времени отражают существующие вне и независимо от языкового сознания пространственно-временные отношения.

Еще одна особенность НИ описательного — значение статичности. Динамический характер глаголов утрачивается, и действия перестают восприниматься как протекающие во времени. Микровремя, которое создается с помощью НИ описательного, можно сравнить с временем, возникающим при показе диафильмов. Каждый кадр представляет собой как бы «застывшее» время. Оно может быть при этом как замкнутым, так и разомк-

нутым. Мы наблюдаем здесь, таким образом, один из парадоксов художественного времени.

НИ описательное можно считать звеном в линейном развитии сюжета. Контекст, в котором оно употребляется, характеризуется одновершинностью вне зависимости от того, отграничено ли описание от предшествующих и последующих событий или вливается в них.

НИ повествовательное:

1. Rabbit picks up his folded coat and carries it in one hand like a letter as he runs. Up the alley. Past the deserted ice plant with its rotting wooden skids on the fallen leading porch. Ashcans, garage doors, fences of chicken-wire caging criss-crossing stalks of dead flowers. The month is March. Love makes the air light. Things start anew; Rabbit tastes through sour aftersmoke the fresh chance in the air, plucks the pack of cigarettes from his bobbling shirt pocket, and without breaking stride cans it in somebody's open barrel. (J. Updike. Rabbit, Run)

2. Bamu listens in silence and then suddenly utters a scream like a parrot. 'Sozy, the pepper.' Old Sozy rushes out from behind the waterpot and rummages in the kitchen. Bamu goes to find the pepper. Bamu never looks at Sozy, and never converses with her. (J. Cary. Mister Johnson)

3. [...] I chuck the clothes back and swing my legs out and bring them back sharpish when my feet miss the mat and touch the lino, which feels cold enough to fetch the skin off. I hang down over the side of the bed and grabble for my socks. (S. Barstow. A Kind of Loving)

Как явствуется из названия функции, НИ повествовательное есть форма ведения повествования.

Мы неоднократно отмечали тесную связь между функционированием формы и подсистемой текста, в которую эта форма включена. НИ повествовательное принадлежит плану рассказчика и является важным средством создания сюжетного времени. Как элемент плана рассказчика НИ повествовательное сопряжено со значением прошедшего времени. Такое же значение НИ повествовательному приписывают исследователи других языков. (15, 142; 89, 53—54)

Это значение выходит за рамки морфологического уровня и является результатом включения формы в более высокое уровневое объединение. На значение на-

стоящего наслаивается значение прошедшего, и эти значения взаимосоотносятся.

Мы не отождествляем НИ повествовательное с НИ историческим, которое рассматривается в работе как особая функция формы, имеющая иную дистрибуцию, иную коммуникативную нагрузку.

Обратимся к анализу взаимодействия различных временных систем в текстах, созданных с помощью НИ повествовательного. Если руководствоваться временной системой читателя, то здесь следует признать наличие значения прошедшего времени, поскольку с точки зрения читательского времени все происходящее в произведении является прошедшим. Что касается авторского времени, возможна трактовка, согласно которой происходящие события непосредственно воспринимаются в момент их протекания. Это предполагает обязательное дублирование позиций, т. е. дополнительную позицию наблюдателя или автора, позицию, которая была бы синхронна описываемым событиям. В этом случае рассказ как бы производится из настоящего. Время авторское и время персонажей совпадает.

Такое понимание НИ повествовательного опровергается жанром фантастического романа, где возможно употребление повествовательного настоящего, но, естественно, невозможна синхронизация позиций автора и персонажей.

НИ повествовательное является одним из возможных приемов ведения повествования. Так, романы Дж. Апдайка «Кролик, беги», Дж. Кэри «Мистер Джонсон», С. Барстоу «Любовь, любовь...» целиком выдержаны в этом времени. В подобных случаях нет оснований говорить о каких-либо дополнительных экспрессивных коннотациях, создаваемых с помощью этой формы. НИ повествовательное воспринимается лишь как техника ведения рассказа. Эффект сопереживания, сопричастности читателя к происходящим событиям возникает лишь там, где происходит чередование форм прошедшего и настоящего<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Следует, однако, упомянуть, что автор одного из перечисленных романов Дж. Кэри объяснял ведение повествования в форме настоящего времени двумя причинами: стремлением заставить читателя сопереживать и характером главного героя, который способен жить лишь настоящей минутой, не способен к анализу происходящих вокруг него событий. (См. J. Cary. Mister Johnson. Penguin Books, 1962, с. 8—9.)

С помощью НИ повествовательного передаются такие характеристики художественного времени, как одномерность, однонаправленность, динамичность, упорядоченность. Создается единая хронологическая последовательность событий. Для изображаемых действий характерно не столько взаимопроникновение, хотя оно не исключено (отрывок 1), сколько следование друг за другом — центробежная тенденция в развертывании временного ряда. (64, 17) Такое развитие сюжета мы назовем линейным или одномерным в отличие от ассоциативного, многомерного. Эффект, создаваемый таким развитием сюжета, можно сравнить с развертыванием киноленты.

Грамматическое время нейтрально к выражению плотности действия. Плотность действия, скорость развития событий зависит от различных элементов контекста. Выражению большей плотности действия может способствовать лексический характер глагола — глаголы группы движения создают впечатление быстрой смены событий. Большое значение имеет структура предложения и средства связи. Бессоюзное соединение является мощным средством увеличения плотности действия. (См. отрывок 1.) Присоединительные конструкции и номинативные односоставные предложения оказывают то же воздействие. Союзная связь замедляет развитие действия.

Следует отметить существование определенных закономерностей в плане взаимодействия НИ повествовательного и НИ описательного с функционально-семантической категорией персональности. Для НИ повествовательного характерна обязательная соотнесенность с подлежащим, обозначающим лицо. Для НИ описательного такие ограничения не обязательны. Возможна сочетаемость с подлежащим, обозначающим как одушевленные, так и неодушевленные предметы.

К НИ повествовательному примыкает и приведенный ниже пример. Он содержит реминисценции, рассказ ведется от первого лица. Время описываемых событий автономно, но включает векторный нуль в период протяженности действия или в период, в течение которого возможно повторение действия.

“These summer nights I lie awake, long after the camp is sleeping, and I look up at the stars and, over and over,



I wonder 'Why are you here, Ashley Wilkes? What are you fighting for?' " (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

Однако между НИ повествовательным и приведенным выше примером есть существенное отличие — он не входит в план рассказчика, а принадлежит другой подсистеме текста — плану персонажей и следовательно ориентирован на индивидуальное время персонажа. Так как это отрывок из письма одного из персонажей жене, он предполагает не устную форму коммуникации, а письменную. Тем не менее, по характеру точки отсчета он повторяет особенности плана персонажей, описанные выше.

Этот отрывок представляет интерес и потому, что иллюстрирует отсутствие непосредственной соотнесенности с миром реальных и возможность проследить опосредованную соотнесенность. Он иллюстрирует взаимодействие кардинальных принципов построения художественного текста — условности, вымышленности и отображения реальной действительности. Эшли Уилкес в реальной действительности не существовал, его индивидуальное время — есть время вымышленное, но существовали тысячи Эшли Уилкесов, для которых все описанное могло быть реальностью.

#### НИ историческое:

1. I've made you a subject of loving study, Toby. And how you repay study, dear boy, believe me. So pure, so pretty, when you arrived, feeling yourself so good, belonging also to the communion of saints. What a pleasure that was, to be sure, it did my heart good to see you enjoying it all so much. But then what happens, what do we find? Our innocent, how quickly he learns. His head is turned, his vanity is tickled. (I. Murdoch. *The Bell*)

2. Alex came in with a fellow with him [...]. In any case, he had the Boss with him.

Only it was not the Boss. Not to the crude eye of the *homme sensuel*. Metaphysically it was the Boss, but how was I to know? Fate comes walking through the door, and it is five feet eleven inches tall and heavyish in the chest and shortish in the leg and is wearing a seven-fifty seer-sucker suit [...]. It comes in just like that and how are you to know? It comes in trailing behind Alex Michel, who is, or was before the piano player got him, six-feet-two of beau-

tifully articulated bone and gristle with a hard, bony, baked-looking face and two little quick brown eyes which don't belong above that classic torso and in that face and which keep fidgeting around like a brace of Mexican jumping beans. So Fate trails modestly along behind Alex Michel, who approaches the table with an air of command which would deceive no one. (R. P. Warren. All the King's Men)

3. He looked drunkenly and religiously up at the ceiling. First day of that war I present myself at the recruiting office and I say to the colored general, "General, make use of my strong right arm." (I. Shaw. The Young Lions)

На наш взгляд, эту функцию НИ можно рассматривать как синкретическую, совмещающую в себе значения двух форм — НИ и ПИ (прошедшего индефинитного). НИ историческое сигнализирует включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия. Однако этим значение формы не исчерпывается. Она создает двойную временную экспозицию и выражает включение в протяженность действия векторного нуля другой оси ориентации — оси ориентации прошедшего времени. Напомним, что каждому временному делению соответствует ось ориентации и для каждой оси константными являются три величины — одновременность с векторным нулем, предшествование и следование, соответствующие положительному и отрицательному векторам, исходящим из точки приложения вектора.

Действия, передаваемые НИ историческим, прикреплены к определенному моменту. Это выражается речевой ситуацией, лексическими показателями времени, другим действием.

Анализируемые примеры отличаются от случаев употребления НИ повествовательного. В них чередуются формы ПИ и НИ. Именно формы ПИ включают действия, передаваемые с помощью НИ исторического, в сферу прошедшего с точки зрения временных отношений, передаваемых в тексте.

Представляет интерес второй отрывок. Единичности действия, обычно сопутствующей НИ историческому, противоречит на первый взгляд обобщенный характер субъекта — Fate. Происходит столкновение функционально-семантической категории персональности (использо-

вание абстрактного существительного) и категории темпоральности. Однако контекст в дальнейшем частично снимает абстрактный характер существительного благодаря постепенному нанизыванию конкретных деталей (*it is five feet eleven inches tall and heavyish in the chest*), подводящих читателя к пониманию того, что за словом Fate скрывается определенный человек, которому суждено было сыграть решающую роль, роль рока в жизни рассказчика.

И здесь в форме НИ исторического на значение настоящего накладывается значение прошедшего. В примерах этого типа возникает сочетание значения единичности и повторяемости (отрывок 2), во всех случаях употребления — совмещение представления об отнесенности к прошлому и значения современности в широком смысле слова. В этой двойной временной экспозиции заложена экспрессивность формы НИ исторического. Источник экспрессивности в столкновении значения формы и ее окружения.

Несмотря на то что форма НИ исторического вбирает в себя значение своего противочлена в системе языка — ПИ, различие сохраняется как на денотативном, так и на коннотативном уровне. Таким образом, форма обнаруживает многозначность, свойственную элементам текста.

Идеи, развиваемые в настоящей работе относительно значений НИ исторического и НИ проспективного, созвучны концепции И. П. Ивановой. (37, 39, 41) Такая трактовка НИ исторического и НИ проспективного не требует привлечения понятий транспозиции<sup>1</sup> и нейтрализации<sup>2</sup>, так как НИ сохраняет свое инвариантное значение — неразобщенность с векторным нулем. (Ср. 34, 109, 152.)

Для реализации значения НИ исторического необходим благоприятный контекст: 1) окружение форм прошедшего времени; 2) лексические переключатели типа **but then, and then**. (Ср. русское «как вдруг».)

Эмоционально-экспрессивный характер НИ исторического в лингвистической литературе отмечался неоднократно. Употребление этой формы объясняется стрем-

---

<sup>1</sup> Транспозиция — перенос формы в сферу функционирования другой формы, противопоставленной ей в системе языка.

<sup>2</sup> Нейтрализация оппозиций — снятие противопоставления форм.

лением создать «иллюзию видения», придать образность и живость рассказу о прошлом. Можно добавить, что его использование преследует цель совместить разные временные системы — временную систему персонажей, автора, читателя. Это осуществляется по одной из двух линий:

1. Превращение позиции читателя в позицию синхронного наблюдателя. Тем самым создается эффект сопереживания, основанный на столкновении различных временных систем. (См. отрывки 1 и 3.)

2. Слияние всех трех временных систем за счет универсальности временного характера действий. (См. отрывок 2.) Вторая часть этого отрывка, начиная со слов *Fate comes walking through the door*, приобретает характер всеобщности. Сливаются различные миры — мир персонажей и мир читателя.

Создается определенная антитеза: временная и пространственная единственность сменяется временной и пространственной множественностью. Если первая часть отрывка, написанная в ПИ, вводит читателя в мир, в котором вращаются персонажи, то во второй части находим апелляцию к нашему личному опыту. В первой части находим показатели конкретности — конкретный характер подлежащих — **Alex, the Boss, I**, во второй — обобщенный характер подлежащих — **Fate, you**.

Если при использовании НИ исторического в первом из описанных вариантов оно передает дискретность времени, то во втором варианте оно служит для передачи временной неограниченности. Подводя итог сказанному, следует отметить, что экспрессивность формы НИ исторического главным образом состоит в ее участии в создании художественного времени.

Одновершинность/двухвершинность контекста реализуется в зависимости от особенностей употребления. Там, где изображаются единичные, точно локализованные во времени действия, контекст одновершинен. Там, где выражается возможная универсальность действия, его повторяемость, контекст выходит за рамки описанных только в этом отрывке событий и устанавливает широкие, емкие связи и ассоциации с опытом персонажей и читателей.

Художественная литература богата промежуточными случаями, которые имеют общие черты как с НИ повествовательным, так и с НИ историческим.

4. To get there you follow Highway 58, going northeast out of the city, and it is a good highway and new. Or was new, that day we went up it. You look up the highway and it is straight for miles, coming at you [...] and the heat dazzles up from the white slab so that only the black line is clear, coming at you with the whine of the tires, and if you don't quit staring at that line and don't take a few deep breaths and slap yourself hard on the back of the neck you'll hypnotize yourself and you'll come to just at the moment when the right front wheel hooks over into the black dirt shoulder off the slab [...] and maybe you'll try to reach to turn off the ignition just as she starts the dive. (R. P. Warren. All the King's Men)

С НИ повествовательным этот пример сближает его принадлежность повествовательным пластам изложения, с НИ историческим — образная актуализация описываемых событий, их личностный характер, чередование НИ и ПИ. Это достигается взаимодействием временных форм с местоимением you, имеющим обобщенный характер и вовлекающим читателя в круг событий. То, что этот отрывок написан в форме скрытого диалога, также сближает его с НИ историческим.

На основании проделанного анализа вариантов и композиционно-стилистических функций НИ выводим семантический потенциал, инвариантный семантический признак и композиционно-стилистический потенциал формы. Напомним, что под семантическим потенциалом понимается полный набор семантических признаков, релевантных для данной формы. В композиционно-стилистический потенциал формы, помимо собственно композиционных функций, рассмотренных выше, мы включаем участие форм в создании художественного времени, в передаче точки зрения, дополнительных экспрессивно-эмоциональных значений.

С е м а н т и ч е с к и й   п о т е н ц и а л   ф о р м ы   Н И:  
включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия,  
включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период, в течение которого возможно повторение действия,  
единичность действия,  
кратность действия,  
локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени,  
панхроничность, всевременность при включении векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия,

проспективность действия по отношению к векторному нулю при обязательной контактности с векторным нулем.

Инвариантный семантический признак:  
неразобщенность с векторным нулем оси ориентации настоящего времени.

Композиционно-стилистический потенциал:

участие в описательной форме изложения — качественная характеристика субъекта, передача «застывшего» времени,

участие в повествовательной форме изложения — выражение последовательности развития действия, динамики временного процесса,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

создание двойной временной перспективы.

## § 2. НАСТОЯЩЕЕ ДЛИТЕЛЬНОЕ (НД)

### Классификация вариантов НД по аспектуально-темпоральному принципу

НД актуальное:

1. She flushed a little when she saw Mackintosh. "Father's just unpacking some cases that have come in this morning. I'll tell him you're here." (S. Maugham. Mackintosh)

2. "Mr. O'Hara," called Ellen as she saw the two coming up the driveway — [...] "Mr. O'Hara, there is illness at the Slattery House. Emmie's baby has been born and is dying and must be baptized. I am going there with Mammy to see what I can do." (M. Mitchell. Gone with the Wind)

3. "What I'm trying to say," Carol went on stubbornly, "is that if I get married it has to be on certain terms. Just as though I were a man —" (I. Shaw. Wistful, Delicately Gay)

Набор сем НД актуального:

- 1) включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия;
- 2) длительность действия;
- 3) единичность действия;
- 4) локализованность действия во времени.

Семы 3 и 4 — производные от семы 1.

Сема 1 и производные от нее семы тестируются пробой на сочетаемость с лексическими средствами выражения одновременности с настоящим — **just now, today, now** и др., т. е. лексическими средствами выражения векторного времени<sup>1</sup>; соотносительностью с конкретным субъектом — субъектом конечной временной данности. Сема 2 тестируется невозможностью замены формы НД формой НИ при предельных глаголах, сема 3 — несовместимостью с лексическими средствами выражения повторяемости действия.

Микросистема видо-временных форм английского глагола представляет собой сеть противопоставлений. Оппозиция длительные формы/индефинитные формы есть бинарная привативная оппозиция, где длительные формы, маркированные по видовому признаку, сигнализируют длительность действия, а индефинитные формы не сигнализируют этот признак. В зависимости от видового характера глагола и контекста они могут передавать длительность действия или оставлять этот признак невыраженным. (114, 77; 85, 105 и сл.) Грамматическое значение слабого члена оппозиции может выявляться лишь в корреляции с сильным членом, т. е. определяться местом данного члена в системе. Отсутствие положительного признака не есть отсутствие всякой характеристики. Отрицательная характеристика тоже своего рода значение. (62, 69; 63, 109—117)

Видовое значение всегда подчинено временному. Видовые формы (длительные и перфектно-длительные) прежде всего передают определенное отношение к векторному нулю той или иной оси ориентации — совпадение с векторным нулем (длительные формы), предшествование векторному нулю (перфектно-длительные формы).

Видовые формы, наряду с упорядоченностью време-

---

<sup>1</sup> Средства векторного времени ориентированы на векторный нуль (точку отсчета временных отношений).



ни, передают и другое свойство протекания действия во времени — длительность — и способны различать действия линейные и точечные.

Обратимся к анализу примеров.

В тех случаях, где лексическое значение глагола не противоречит значению процессности, дополнительные коннотационные созначения могут не возникать. Там, где глагол обозначает умственную деятельность, чувственное восприятие, т. е. там, где его значение конфликтует с эксплицитным выражением значения процессности, длительные формы имеют экспрессивно-эмоциональные коннотации. Это иллюстрирует следующий пример:

4. Hagen said quietly, "You are deliberately misunderstanding me. You are trying to make me an accomplice to extortion." (M. Puzo. The Godfather)

Мы обнаруживаем здесь те же закономерности при организации диалогической речи, что и при употреблении НИ: в результате соположения высказываний в прошедшем времени (план авторской речи) и настоящем времени (план персонажей) создается синхрония действий, передаваемых формами ПИ и НД, противопоставленными в системе языка по временному значению. Это также пример синтагматической упорядоченности текста как высшего уровневого объединения, элементы которого (и в частности видо-временные формы) характеризуются многозначностью: во временной системе персонажей эти формы участвуют в создании «настоящего» действующих лиц. С позиций авторского и читательского времени их отнесенность иная. Следует, однако, учитывать возможность сложной соотнесенности с авторским временем в повествовании, которое написано в форме настоящего времени. Такое изложение не исключает дублирования позиции автора-наблюдателя, который ведет рассказ как бы из настоящего.

В чем же различие между НИ актуальным и НД актуальным? Как в функциональном, так и в семантическом плане они близки. Однако НД эксплицитно выражает длительность действия и его ограниченность определенными хронологическими рамками. Значение НИ шире, чем значение НД. При употреблении НИ возможна трансформация подстановки: НИ → НД без изменения денотативного содержания высказывания.

Обратная замена допустима лишь в отдельных случаях. Так, с предельными глаголами (в наших примерах это глаголы **unpack, die**) такая замена вообще едва ли допускается как системой, так и нормой. Подстановка возможна в остальных примерах, где она затрагивает в основном коннотативный уровень — исчезает значение интенсивности, актуальности действия.

НД встречается преимущественно в плане персонажей — в диалогической речи. Включаясь во временную систему персонажей, НД участвует в создании сюжетного времени, не сливающегося с временной системой автора и читателя. НД может употребляться и в плане рассказчика, там, где повествование ведется в форме настоящего времени.

НД не выражает непосредственной соотнесенности ни с одним эмпирическим временным планом. Тем не менее, подобно другим видо-временным формам, употребляющимся в художественном тексте, эта форма включается в установление отношений порядка действий по принципу «раньше чем», «позже чем».

НД участвует в построении сюжета по фабульному принципу, когда в виде частных случаев, эпизодов отображается какая-либо часть вещной действительности. Для НД характерна ограниченность временного диапазона — действие заключено в определенную хронологическую рамку, ограничено событиями данной речевой ситуации. Это не календарное время, но тем не менее предельно конкретное время для персонажей как антоним отвлеченного времени, единичное действие как антоним повторяющегося универсального действия. Временная конкретность сочетается с пространственной единственностью того места, куда автор поместил персонажей, и способствует тому, чтобы контекст характеризовался как одовершинный.

Существует разновидность НД актуального — НД актуальное расширенное<sup>1</sup>.

1. He must think I am far gone to throw myself at his head like that. For it certainly is throwing oneself at a man's head to knit him socks — if he's almost a stranger. (K. Mansfield. Late at Night)

---

<sup>1</sup> Мы не рассматриваем такие случаи употребления как особый вариант формы, так как они характеризуются тем же набором сем, что и НД актуальное.

2. Miss Drake is my secretary. [...] She has her desk in my office. My office is only nine by eight feet and it does not have a window of its own, but she is a sign that I am advancing in life. [...] (I. Shaw. *Wistful, Delicately Gay*)

Различие между примерами, приведенными на с. 83 и 86, 87, затрагивает временной диапазон действия: если первая серия примеров выражает действие, которое мыслится как ограниченное определенными временными рамками — одновременностью с векторным нулем, то вторая группа примеров характеризуется большей емкостью во времени, захватывает сферы, примыкающие к векторному нулю.

С точки зрения индивидуального времени персонажей действие, передаваемое НД в последней разновидности, может мыслиться как не ограниченное хронологическими рамками (пример 2). Однако с позиций авторского и читательского времени действие дискретно и обязательно имеет ограничения в виде начала и конца именно в силу принадлежности индивидуальному времени персонажа.

Различие между НИ актуальным (в той его разновидности, где выражается расширенное настоящее) и НД актуальным заключается в репрезентации действия — длительные формы актуализируют процессность действия. Это иллюстрируют следующие примеры:

3. "How is she taking it?" "Who knows," Charley said coolly, "how that girl takes anything?" (I. Shaw. *Wistful, Delicately Gay*)

4. "There are many brave and patriotic men in the blockade army of the Confederacy's naval service," ran the last of the doctor's letters, "unselfish men who are risking their lives and all their wealth that the Confederacy may survive." (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

5. Perhaps that is what is called patriotism, love of home and country. But, Melanie, it goes deeper than that. For, Melanie, these things I have named are but the symbols of the thing for which I risk my life, symbols of the kind of life I love. (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

Такая свобода в выборе морфологической формы художником слова свидетельствует об отсутствии жестких ограничений, накладываемых системой языка. Эта синонимия форм глубоко информативна и создает определенную антитезу значений как за счет грамматиче-

ской семантики, так и за счет коннотативных значений. В плане коннотаций эта антитеза выражается в освещении событий, в отношении автора речи к предмету сообщения. НИ акцентирует идеальную сторону явления, взятую в отвлечении от конкретных проявлений, НД актуализирует вещественную сторону изображаемых явлений, их конкретную реализацию. Предложение *How is she taking it?* затрагивает поведение, непосредственную реакцию героини и множество других как существенных, так и незначительных деталей, обнаруживающих ее состояние. В предложении *Who knows how that girl takes anything?* акцент ложится не на конкретные проявления, открытые глазу постороннего наблюдателя, а скорее на жизненное кредо героини, на то, как вообще она принимает удары судьбы, ведет себя в минуты кризиса.

Таким образом, грамматические формы могут приобретать значительную выразительность, включаясь в необычные оппозиции, как это имеет место в анализируемых примерах, где противопоставляются значения отвлеченные, абстрактные — вещественным, заземленным.

Структура контекста с формой НД неактуального характеризуется одновершинностью.

НД кратное:

1. "Ah, mon Dieu, sometimes when I am dusting in her room I think her fingers will drop off. She plays all day long. But I like that — that's life, noise is. That's what I say. You'll hear her soon. Up and down she goes," said Marie, with extreme heartiness. (K. Mansfield. Pension Sequin)

2. "Tiny, you don't know a God-damned thing. In the first place, I've known Malaciah Wynn all my life, and his boy is a good boy and I don't care who he cut. In the second place it was a fair fight and he had bad luck and when it's like that by the time the trial comes up folks are always feeling for the feller who's being tried for murder when he just had bad luck because the fellow died." (R.P. Warren. All the King's Men)

3. "I walk along the street and I forget who I am. I forget how old I am. I forget my American passport," she said, speaking softly. "I'm eighteen years old again, there are grey uniforms all over the streets, I'm trying to decide whether I'm in love or not, I change my mind every corner, I'm wild-

ly happy.” (I. Shaw. The Man Who Married a French Wife)

Для НД кратного релевантен следующий набор сем:

1) включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период, в течение которого возможно повторение действия с исключением его из каждого отдельного сегмента действия;

2) кратность действия;

3) нелокализованность действия во времени;

4) длительность каждого отдельного сегмента действия.

Напомним, что компонентный анализ используется нами для разложения синтагматического значения формы. Набор сем того или иного варианта формы, рассматриваемого в работе, не отличается от набора сем соответствующего функционального варианта формы, употребляемой в плане непосредственного общения (на уровне высказывания). Однако на грамматические формы накладываются дополнительные значения, которые могут приобретать единицы различных уровней, включаясь в текст как единицу особого ранга. Эти дополнительные смыслы исследуются с помощью контекстологического анализа.

Между одной и той же формой на уровне высказывания и на уровне текста есть и существенное отличие, которое не обнаруживается в наборе сем. Это — реляционный характер точки отсчета. В наборе сем это отличие не может обнаруживаться, так как точка отсчета выражается лишь опосредованно, через формальные показатели временных форм, а они остаются неизменными на любом уровне. Характер соотнесенности с реальной действительностью выявляется лишь при анализе текста как неразложимой системы.

В плане персонажей происходит репродукция живой ситуации общения, создается иллюзия того, что эта речь рождается данной ситуацией, исходит из нее. В этом заключается интеграция двух планов функционирования временных форм.

Их дифференциация выявляется на более широком уровне — на уровне текста как единого целого при выявлении множественности точек отсчета и особой соотнесенности с объективной действительностью.

НД кратное принадлежит к таким вариантам грам-

матической формы, которые представляют собой результат непрямого взаимодействия формы с различными показателями кратности. Лексические показатели кратности могут рассматриваться и как диагностирующие слова: введение их в предложение является функциональной пробой. Совместимость с наречиями **sometimes, always, often, each time** подтверждает наличие семы «кратность действия» и связанной с ней семы «нелокализация действия во времени». Возможна также ситуативная обусловленность повторяемости (отрывок 3).

Значение периода повторяющихся действий не совмещается с локализацией во времени. Количество отдельных сегментов практически ничем не ограничено, однако временной диапазон каждого из них ситуативно ограничен.

НД кратное служит для выражения временной системы персонажей, так же как и другие варианты НД. НИ кратное значительно чаще, чем НД, может иметь обобщающий характер и объединять различные временные системы. Однако не исключены такие случаи и для НД кратного. (См., например, отрывок 2.)

В плане создания художественного времени НД кратное передает многомерность временной перспективы. Отдельные сегменты действия могут повторяться, захватывая противопоставленные «настоящему» персонажей временные планы «прошедшего» и «будущего». В принципе все формы, имеющие значение кратного действия, создают многомерное время, так как обозначают множество процессов, которые нельзя пронумеровать или представить в виде универсального временного порядка «позже чем», «раньше чем».

Семантика НД кратного отражает направление векторов времени влево и вправо от точки отсчета. Временная позиция автора речи — персонажа (НД преимущественно встречается в плане персонажей) совпадает с реляционной точкой отсчета и устанавливает соположение во временном континууме отдельных сегментов действия. Границы временного интервала между ними не лимитируются.

Сочетание семы «кратность» с семой «длительность» приводит к тому, что видовое значение отступает на второй план, а атемпоральные экспрессивно-эмоциональные созначения актуализируются. Об этом свидетельствует

и проба на тождественность НД и НИ. Субституция не затрагивает темпорального значения, видовое значение не получает формального выражения: *Sometimes when I am dusting in her room* → *Sometimes when I dust in her room*.

Актуализируются коннотативные значения — НД кратное помогает реконструировать внутренний мир героев: повторяющиеся действия становятся своего рода знаком персонажа.

НД проспективное:

1. "Have you got a date with him?" she asked. "At four o'clock," Roberta said. "He's taking me over to the Right Bank." (I. Shaw. A Year to Learn the Language)

2. She glanced scornfully at Francis and spoke with ostentation to the nurse. "Hello, Nurse. Are you bringing Francis to the party this evening? Mabel and I are coming." (G. Greene. The End of the Party)

3. "When are you coming back to Chicago?" he asked suddenly. (S. Maugham. The Fall of Edward Barnard)

4. [...] Johnson goes home to lunch and gives Vamu a long description from imagination of the beautiful Mrs. Rudbeck who is coming to the station. (J. Cary. Mister Johnson)

Набор сем НД проспективного:

1) проспективность — устремленность в период, следующий за векторным нулем оси ориентации настоящего времени при обязательной контактности с векторным нулем;

2) единичность действия;

3) локализованность действия во времени;

4) длительность действия.

Контактность следует понимать не как обязательную контактность самого действия, а как контактность передаваемой формой временной перспективы. Она выявляется на основании анализа контекста.

Сема 1 тестируется пробой на субституцию — НД может быть заменено БИ: *He's taking me over to the Right Bank.* → *He'll take me over to the Right Bank.*

Сема 2 проверяется несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия (отрывки 2, 3, 4). Проба на введение средств обозначения повторяемости действия там, где она возможна, изменяет значение варианта формы: НД проспективное → НД крат-



ное (пример 1). Изменяется временная перспектива — происходит включение векторного нуля в период повторяющегося действия. Сема 3 — производная от первых двух.

Сложнее решается вопрос с семой 4 — «длительность действия». Она не является обязательным компонентом этого варианта формы. С предельными глаголами она подавляется семой «перспективность», с непредельными и с глаголами двойственного видового характера совмещается с остальным набором сем.

Для реализации значения НД перспективного необходим благоприятный контекст. Это могут быть лексические средства обозначения времени (например, отрывки 1, 2), ситуативная обусловленность футурального значения (пример 4), его обусловленность вопросительным словом **when** и т. д.

По данным А. К. Корсакова, НД перспективное употребляется преимущественно в простых предложениях (49%) и в независимых и главных предложениях (20%). (117, 101) (См. также 95, 136—150.)

Как видно из набора сем этого варианта формы, он характеризуется не включением векторного нуля в протяженность действия, а контактностью временной перспективы с точкой отсчета. Следовательно, «включение векторного нуля» не может считаться инвариантным признаком формы НД, так как не присутствует во всех вариантах. Понятием, охватывающим все варианты формы, является «неразобщенность с векторным нулем». Неразобщенность временной перспективы создает ощущение актуальности, важности предполагаемого действия. Вместо неопределенности, гипотетичности будущих форм — эмфатическое подчеркивание тесной связи описываемых событий с ситуацией общения, уверенность в их осуществлении, определенность действия как антоним неопределенности.

Тесные перекрещивающиеся ситуативные и контекстуальные связи характеризуют употребление НД перспективного. В первом отрывке близость предстоящего свидания мешает Роберте сосредоточиться на работе. Контекст закрепляет и развивает значение глагольной формы. Дыхание «будущего» изменяет, окрашивает в определенные эмоциональные тона и «настоящее» героини. Грамматическое время намечает эти соотношения, способствует созданию атмосферы.

Темой второго отрывка является праздник, который оказался фатальным для Франсиса. Неизбежность этого вечера, неотвратимость наступления часа, которого так боялся мальчик, также выражается не в формах будущего времени, а в формах НД проспективного. НД проспективное лишено оттенка гипотетичности, положительности. Эта форма подчеркивает, что действие рассматривается не просто как близкое, но и как обязательно реализуемое. Там, где отсутствуют лексические средства обозначения времени, ситуация и контекст подтверждают такую интерпретацию значения глагольных форм.

Коннотативные значения формы, которые обнаруживаются в художественном тексте, не заключены в наборе сем и выводятся только на основании анализа содержания крупных отрезков текста или всего текста как единой информационной системы, как законченного речевого произведения. Значение составляющих текста не исчерпывается их парадигматическими и синтагматическими значениями. Дополнительные смыслы, которые могут приобретать единицы разных уровней, есть результат их взаимодействия.

Эти наблюдения подтверждают мысль о том, что единицы языка, включаясь в единицы высшего порядка, приобретают качества, превосходящие признаки простой суммы этих единиц.

НД проспективное принадлежит временной системе персонажей. Возможно его употребление в плане рассказчика — в произведениях, написанных в форме настоящего времени. (См. отрывок 4.)

НД проспективное содействует линейному развитию сюжета, способствует движению времени повествования, намечая новую временную веху, устанавливая последовательность событий, делая как бы скачок в «будущее» персонажей, вовлекая его в развитие действия.

Контекст, в котором употребляется НД проспективное, характеризуется одновершинностью. Языковая форма намечает движение сюжета вправо по вектору времени.

Анализ свидетельствует, что НД во всех своих вариантах встречается в художественном произведении главным образом в плане персонажей — в диалогической речи. Точка отсчета не имеет референта в объективной действительности. Ею является реляционная ве-

личина, которая вводится для создания временной перспективы, для установления отношений порядка между действиями.

НД участвует в построении сюжета по фабульному принципу. В сочетании с другими элементами контекста НД моделирует конкретную ситуацию. Об этом свидетельствует сема «включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность единичного действия либо в период повторяющегося действия», присутствующая во всех вариантах формы, за исключением одного (НД проспективное). Временная конкретность во всех функциональных вариантах, кроме НД кратного, сочетается с пространственной конкретностью.

Процессность действия, репрезентация длительности единичного действия либо отдельного сегмента повторяющегося действия — также постоянный семантический признак. Лишь в одном варианте формы — НД проспективное — этот признак может не реализоваться.

### **Классификация композиционно-стилистических функций НД**

По этому принципу выделяется только одна функция формы — НД качественное. Это связано с особенностями использования формы (преимущественно в плане персонажей для передачи единичных, изолированных действий) и с грамматической семантикой формы.

НД качественное:

1. “You are being very absurd, Laura,” she said coldly. “People like that don’t expect sacrifices from us.” (K. Mansfield. The Garden Party)

2. “You are very kind, Mr. Eliot. The college is being most kind. [...] I hope you’ve already been told that my husband does not realize the true position.” (C. P. Snow. The Masters)

3. “How’s Carol?”

“Blooming,” Charley said. “She’s being so brave and bereaved she’d make a statue weep gin.” (I. Shaw. Wistful, Delicately Gay)

Для реализации этой функции необходим благоприятный контекст: наличие составного именного сказу-

емого и использование глагола в форме НД в роли связки.

НД качественное выражает характеристику персонажа, которая ограничена во времени и не является постоянным качеством.

НД качественному сопутствуют эмоционально-экспрессивные коннотации. Они являются результатом столкновения между значением статичности, свойственным составному именному сказуемому, и значением динамичности — приметы НД.

На основании анализа вариантов и функций формы выводим семантический потенциал НД, инвариантный семантический признак и композиционно-стилистический потенциал.

Семантический потенциал формы НД:  
включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия,  
включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период повторяющегося действия,  
длительность единичного действия,  
длительность каждого отдельного сегмента повторяющегося действия,  
единичность действия,  
кратность действия,  
локализованность действия во времени,  
нелокализованность действия во времени,  
перспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактности с векторным нулем.

Инвариантный семантический признак:  
неразобщенность длительного действия с векторным нулем оси ориентации настоящего времени.

Композиционно-стилистический потенциал:  
интенсификация процессности действия,  
конкретизация темпоральной позиции персонажа,  
качественная характеристика субъекта,  
создание одномерности/многомерности временного ряда,  
выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности.

### § 3. НАСТОЯЩЕЕ ПЕРФЕКТНОЕ (НП)

#### Классификация вариантов НП по аспектуально-темпоральному принципу

По аспектуально-темпоральному принципу выделяем три варианта формы: НП эксклюзивное, НП инклюзивное и НП кратное.

НП эксклюзивное:

1. "We may be here for a fortnight," he said irritably, "I've argued it out with the governor, but he says there is nothing to be done." (S. Maugham. Rain)

2. "Do you think," Mestre fixed him with his cold ironic glance, "that in America you will have violence and political murder and civil war?"

"No," Beauchurch said. "Is that what you think is going to happen here?"

"To a certain extent," Mestre said, "it has already happened." (I. Shaw. The Man Who Married a French Wife)

3. "Of course," the captain said, "I know where you are going, but you have never told me why." (G. Greene. A Burnt-Out Case)

Набор сем НП эксклюзивного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

3) завершенность или пресеченность действия;

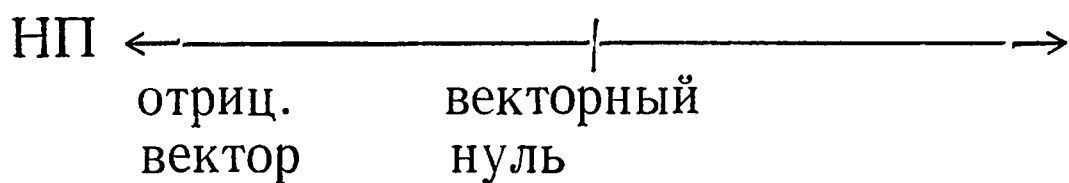
4) единичность действия;

5) локализованность действия во времени;

6) нелокализованность действия во времени.

Сема 2 близка к первой. Однако между ними есть различие. Сема 2 подчеркивает не только предшествование действия векторному нулю, а обязательную контактность с векторным нулем. Контактность выражается в неразобщенности временной перспективы — действие ложится на отрицательный вектор. Он идет влево от точки отсчета. Контактность выражается также в причинно-следственных, результативных и других связях. Как мы видим, концептуальное время помогает понять природу грамматического времени.

Сема 3 — «завершенность или пресеченность действия» — производная от семы 1.



Тестирование правильности вычленения сем производится: 1) семы 1, 2 и 5 — совместимостью со средствами позиционного времени, указывающими на соотнесенность двух временных величин в терминах «раньше чем» (с наречиями типа **already, before, long before, before now, lately**), а также со средствами, указывающими на контактность с точкой отсчета, типа **just**; 2) семы 4 — несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия; введение средств повторяющегося действия делает предложение грамматически неотмеченным (пример 3) либо изменяет содержание предложения и используемый вариант формы: НП эксклюзивное  $\rightarrow$  НП кратное. (См., например, отрывки 1, 2.)

Исторически эксклюзивное значение НП является первичным. Оно закреплено в названии формы. Для его реализации не требуется благоприятный контекст. Оно реализуется и в предельных, и в непредельных глаголах. (37, 115)

Пресеченность действия не равнозначна завершенности. Она понимается как ограниченность действия во времени.

Напомним, что на уровне текста складываются определенные взаимозависимости как результат пересечения различных подсистем, как результат множественности точек отсчета и их чисто реляционного характера. При организации диалогической речи соплагаются подсистема рассказчика (реплики, вводящие прямую речь) и подсистема персонажей (прямая речь). Выше говорилось, что в результате соположения составляющих этих подсистем происходит совпадение по временной соотнесенности действий, передаваемых формами настоящего и прошедшего времени. В полном соответствии с логикой употребления НИ и НД, НП выражает действие, которое предшествует действиям, передаваемым соотнесенными с ним формами прошедшего времени.

Интерес представляет приведенный ниже пример, где параллельно употребляются НП и ПИ. Обозначая одни и те же факты, каждая форма сохраняет свое инвари-

антное значение, свое место в системе. ПИ, обозначая факт прошлого, локализует его в прошлом, разобщенном с точкой отсчета. НП представляет его как связанный с точкой отсчета.

4. Once the passenger asked, "What are they singing, father? What kind of song? A love song?"

"No," the captain said, "not a love song. They sing only about what has happened during the day, how at the last village they bought some fine cooking-pots, which they will sell for a good profit farther up the river, and of course they sing of you and me." (G. Greene. A Burnt-Out Case)

Интервал между совершением действия и точкой отсчета неопределенен и может колебаться от нескольких минут до более длительных отрезков времени — часов, месяцев, лет. Важно сохранение контактности с векторным нулем оси ориентации настоящего времени. В предлагаемых в книге терминах контактность НП с векторным нулем может быть описана с помощью двух точек, представляющих собой начало и конец одного вектора.

В плане создания художественного времени НП эксклюзивное характеризуется одномерностью. Для определения положения события во временном континууме достаточно одной координаты — соотношения с векторным нулем оси ориентации настоящего времени.

Решить однозначно вопрос о прерывности/непрерывности временного потока, который описывается с помощью этой формы, сложно. Казалось бы, НП выражает изолированное действие и следовательно передает дискретность времени, фиксируя какой-то отдельный этап в движении временного потока. Однако этим его значение не исчерпывается. Оно выражает действие, обязательно контактное с векторным нулем, связанное с ним какими-то нитями. И в этом отношении оно передает непрерывность временного потока.

НП эксклюзивное осуществляет возвращение назад во времени — обращает время вспять. Обратимость времени — явление возможное лишь на уровне перцептуального, художественного и грамматического времени. Читателя заставляют вернуться мысленно назад и проделать вновь путь до той условной точки отсчета, которая соответствует временной позиции персонажа.

НП встречается преимущественно в плане персона-



жей. Возможно употребление его в плане рассказчика в произведениях, написанных в форме настоящего времени. Встречаются такие случаи и в произведениях, написанных в форме прошедшего времени.

Условность художественного текста как вторичной семиотической системы заключается в создании особого мира образов со своими специфическими связями и отношениями. Естественно, это положение прослеживается и на отрезках текста, содержащих НП. Для нас это прежде всего характер соотносительности с экстралингвистической действительностью. Точкой отсчета для анализируемых форм в тексте является условный векторный нуль, за которым не стоит конкретная реальность.

НП инклюзивное:

1. "You'd think they'd had enough fighting in Virginia," said Cade bitterly. [...]

"But no. They've been drunk and picking fights ever since we got to Richmond." (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. "We've been away for a year," he said, walking up and down the veranda. "The mission has been in charge of native missionaries and I'm terribly nervous that they've let things slide." (S. Maugham. *Rain*)

Следующий набор сем релевантен для формы НП инклюзивного:

1) предшествование действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля в протяженность действия;

3) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю;

4) единичность действия;

5) локализованность действия во времени.

Сема 5 обусловлена семой 2. Ее реализации способствует наличие обстоятельственных слов и обстоятельственных придаточных предложений, указывающих на начальную фазу действия, — *ever since we got to Richmond*, обстоятельственных слов, выражающих протяженность действия или состояния, — **for a year**.

В плане создания художественного времени НП инклюзивное, так же как НП эксклюзивное, заставляет время течь назад и характеризуется одномерностью.

Оно передает непрерывность временного потока. НП инклюзивное способствует включению в изложение еще одной временной плоскости за счет расширения временных границ. Формы НП выражают действие, предшествующее временной позиции персонажей, которая фиксируется с помощью глаголов в прошедшем времени (реплики, вводящие прямую речь).

Речевые условия употребления НП инклюзивного:

1) наличие обстоятельственных слов, указывающих на протяженность действия или на начальную фазу действия;

2) неопределенный или двойственный характер глаголов.

В зависимости от контекста и от характера глагола в форме перфекта могут появляться факультативные модально-экспрессивные значения — например подчеркивание постоянства совершения действия, его актуальности (*They've been drunk ever since*).

Контекст, в котором употребляется НП инклюзивное, так же как контекст НП эксклюзивного, характеризуется одновёршинностью.

НП кратное:

1. "What a fool I've been," she thought bitterly. "And now I've got to pay for it. What I've wished for so often has happened. I've wished Melly was dead so I could have him. [...] I've lost my lover and I've got another child." (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. "I've asked you over and over again not to joke about religion," answered his wife. "I shouldn't like to have a nature like yours, Alec. You never look for the best in people." (S. Maugham. *Rain*)

3. In the meantime there's this business of Ingrid. I've seen her three or four times since the Party and every time I leave her I think that's the last time and I don't care if I never set eyes on her again. (S. Barstow. *A Kind of Loving*)

Следующие семы релевантны для НП кратного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю периода, в течение которого возможно повторение действия;

3) кратность действия;

4) пресеченность каждого отдельного сегмента действия;

5) нелокализованность действия во времени.

Для реализации этого значения необходим благоприятный контекст — наличие обстоятельственных слов, передающих неопределенную или цикличную (регулярную) повторяемость — **often, always, over and over again, every day, every year** и т. д.

Кратность действия обычно сочетается с неконкретностью временной характеристики. Поэтому сема 3 — «кратность действия», — как правило, совмещается с семой 5 — «нелокализованность действия во времени».

Как элемент художественного времени НП кратное создает многомерность временного ряда. Отрезок времени, в течение которого возможно повторение действия, примыкает к векторному нулю. Он имеет начало и конец, хотя метрический аспект может быть не выражен. Эта временная величина конечная, так как конечно индивидуальное время, которому принадлежит НП.

Формы НП вообще и НП кратного, в частности, делают более емкой и содержательной фабулу произведения. Они включают во время действия эпизоды, происходившие в период времени, предшествующий темпоральной позиции персонажей в момент данной речи.

Семе 3 — «кратность» — могут сопутствовать определенные коннотации: время воспринимается эмоционально. Повтор действия является своего рода характеристикой субъекта и приобретает психологическую значимость.

Перфектные формы и их место в системе английского глагола в течение ряда лет являлись предметом разногласий. (37, 107—141; 85, 94—101; 114, 90—94)

На основании анализа вариантов НП мы выводим семантический инвариантный признак формы — предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода относительно векторного нуля. И категория времени, и категория временной отнесенности выражают одно из фундаментальных качественных свойств времени — упорядоченность, однако в языковой системе это формы разных категорий, различающиеся по характеру соотнесенности с точкой отсчета.

Согласно определению (см. главу I) инвариант есть

общее свойство единиц определенного класса, которое сохраняется во всех случаях использования этих единиц; это понятие, которое присутствует во всех вариантах знака. Исходя из этого нельзя признать основным значением перфектных форм ни видовое значение полноты, цельности представления действия (37, 115—116), ни значение вида преемственности, вида предельного, ни какое-либо иное видовое значение, так как оно не остается неизменным во всех вариантах знака. (См. НП инклюзивное и НП кратное)<sup>1</sup>. При этом мы рассматриваем вариант формы как результат ее взаимодействия с контекстом.

Инвариантное значение обладает парадигматическими свойствами. Это то значение, по которому данный языковой знак входит в систему языковых противопоставлений. Именно поэтому строение системы представляется нам одним из решающих факторов при определении значения и места перфектных форм в языковой структуре. При определении перфектных форм как видо-временных форм остается неясным, как строится временная и видовая система английского глагола, если в одной и той же форме совмещаются различные видовые признаки. По нашему мнению, существование таких форм невозможно.

Таким образом, как с позиций индуктивного, так и дедуктивного анализа мы признаем за перфектными формами особое категориальное значение, которое вслед за А. И. Смирницким называем значением временной отнесенности. (77, 313—314)

В чем различие между формой категории временной отнесенности НП и формой категории времени — про-

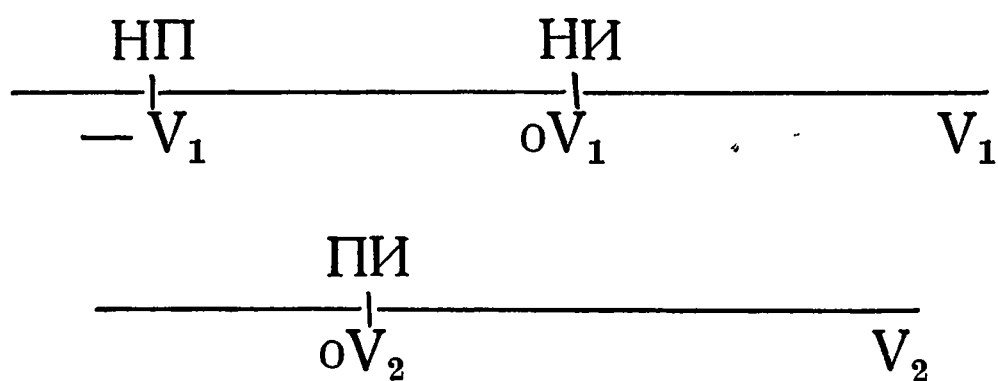
---

<sup>1</sup> Как ретроспективный вид перфект рассматривают О. Есперсен, М. Дейчбейн, В. М. Чарльстон. (105-107, 102-103 и др.) Ряд ученых (Е. Крейзинга, У. Моррис) рассматривают перфект как форму результативного вида. В одной из своих ранних работ эту точку зрения разделяет Б. А. Ильиш. Как завершённый вид перфект рассматривают Д. О. Керм, Л. Стронг. А. К. Корсаков называет перфектные и индефинитные формы видом относительно статическим, противопоставляя их виду относительно динамическому, объединяющему длительные и перфектно-длительные формы. (45) У. Л. Чейф, полагая, что некоторые перфектные поверхностные структуры неоднозначны (могут быть как общими, так и необщими), считает лучшим способом охарактеризовать перфект формулировкой, в которой, по нашему мнению, акцентируются две стороны значения: результативность и контактная ретроспективность. (88)

шедшим индефинитным (ПИ)? В наборе сем формы ПИ, как мы увидим в следующей главе, есть сема «одновременность с векторным нулем оси ориентации прошедшего времени». Напомним еще раз, что форма НП выражает предшествование векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактной ретроспективности по отношению к этому векторному нулю. Контактная ретроспективность свидетельствует о наличии определенных, находящихся многообразное выражение связей. То же следует сказать о формах прошедшего перфектного и будущего перфектного. Они связаны с соответствующими векторными нулями и представляют тот же вектор, который связывает между собой две точки.

Дифференциации форм категории времени и временной отнесенности может помочь концептуальное время. НП, выражающее предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактности с векторным нулем, расположено на этой же оси. Оно образует горизонтальный ряд с противопоставленной формой категории времени — НИ, выражающей одновременность с векторным нулем. Одновременность маркируется знаком 0, предшествование (отрицательная направленность вектора) — знаком —, ось ориентации настоящего времени маркируется  $V_1$ , прошедшего времени —  $V_2$ . (См. с. 31.)

ПИ, как уже говорилось, выражает одновременность с векторным нулем другой оси ориентации — оси ориентации прошедшего времени.



Концептуальное время подчеркивает различие и общность между формами НП и ПИ. И та, и другая форма выражают предшествование векторному нулю основной оси. Обе формы расположены влево от него (отрицательная временная направленность — прошлое). Однако НП расположено на той же оси, что свидетельствует о контактности с векторным нулем основной оси. ПИ

расположено на другой оси. Это показатель разобщенности с векторным нулем основной оси. (Подробнее см. в заключении.)

### **Классификация композиционно-стилистических функций НП**

Выделяются ретроспективная и результативная функции. Они рассматриваются в книге как композиционные функции, так как являются проявлением способности формы участвовать в установлении различного рода глубинных связей между отрезками текста. Вариант формы, выделенный по аспектуально-темпоральному принципу, и композиционная функция могут находиться в отношениях конъюнкции (соединительная связь). (43, 88)

Ретроспективность и результативность передаются не только средствами грамматического уровня, но и средствами других уровней. Взаимодействие элементов различных уровней в полной мере реализуется в тексте. Ретроспективность и результативность выступают как элемент структуры широкого контекста.

**Ретроспективная функция:**

1. "[...] my mail is often opened, and from time to time I am followed and my phone is tapped." [...] "We've had times like that in America, too," Beauchurch said, defending the level of venality of his native land. "And not so long ago either." (I. Shaw. Love on a Dark Street)

2. [...] "Damn Ashley's honor," she thought.

"Ashley's honor has always let me down. [...] Rhett has never let me down, even that dreadful night of Melly's reception when he ought to have wrung my neck. [...] He's loved me all along and I've been so mean to him. Time and again I've hurt him and he was too proud to show it." (M. Mitchell. Gone with the Wind)

Функция ретроспективности может совмещаться равно как со значением эксклюзивности, так и со значением инклюзивности и кратности.

Композиционная функция формы в сочетании с другими элементами контекста заключается в создании различного рода ассоциаций, динамических связей, в переплетении различных временных планов.

Связи между отдельными сюжетными пластами, ретроспекция создаются не только грамматической формой, а взаимодействием различных элементов контекста. Помимо грамматической формы НП, в передаче ретроспективности участвуют лексические средства. Это обстоятельственная группа **that dreadful night of Melly's reception**, имеющая конкретизирующее значение, **not so long ago** — средство, указывающее на взаимную ориентацию двух и более величин во времени, союз **since** и др.

Результативная функция:

1. Then he straightened himself and said, looking down at me, "This news has shaken me, Eliot. I can't think of everything it means." (C. P. Snow. The Masters)

2. "But how he's grown," she said aloud. "And how he's changed." She held the child at arm's length with the gesture of a connoisseur who stands back to examine a picture. "He used to be the image of Phil. But now..." (A. Huxley. Point Counter Point)

Для реализации функции результативности необходим благоприятный контекст, который способствует появлению значения — «имплицирование состояния, явившегося результатом выраженного эксплицитно действия». Именно это значение отличает НП в результативной функции от противопоставленной по композиционному принципу ретроспективной функции. Оно реализуется в предельных глаголах и в глаголах двойственного видового характера, которые лексически передают действие, связанное с изменением субъекта или объекта действия — **he's grown, he's changed, the news has shaken me** и т. д. (37, 109)

Таким образом, наряду с временными отношениями НП результативное передает причинно-следственные отношения — имплицитно состояние, возникшее как следствие завершенного действия. Действие это, как правило, однократное и рассматривается в целостной совокупности. Эта функция производная от семы «контактность с векторным нулем».

С помощью НП результативного устанавливаются глубинные связи — обусловленность «настоящего» персонажей прошлым, единство, непрерывность временного потока.

Говоря о выражении формой НП контактности с векторным нулем (это значение может реализоваться



как в установлении временных, так и причинно-следственных связей), необходимо подчеркнуть первостепенную роль этой семы. Она эксплицирует противопоставление между настоящим перфектным и прошедшим индифинитным. Денотат у этих форм может совпадать — действие в прошлом, — однако сигнификат у них разный. Различие между формами носит внутриязыковой характер: в наборе сем НП есть сема «контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени», в наборе сем ПИ — «разобщенность с осью ориентации настоящего времени», а следовательно исключение векторного нуля этой оси из времени действия.

#### Семантический потенциал НП:

предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени,

контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени,

контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю периода, в течение которого возможно повторение действия,

пресеченность или завершенность действия,

включение векторного нуля в протяженность действия,

единичность действия,

кратность действия,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени.

#### Инвариантный семантический признак:

предшествование векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода по отношению к векторному нулю.

#### Композиционно-стилистический потенциал:

выражение обратимости времени,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

выражение ретроспективности (переплетение различных временных планов),

выражение результативности (обусловленность одного временного плана другим, единство, непрерывность временного потока).

#### § 4. НАСТОЯЩЕЕ ПЕРФЕКТНОЕ ДЛИТЕЛЬНОЕ (НПД)

##### Классификация вариантов НПД по аспектуально-темпоральному принципу

По этому принципу выделяются три варианта формы: НПД эксклюзивное, НПД инклюзивное и НПД кратное.

НПД эксклюзивное:

1. An acquaintance came up to him.

“Been doing any good?” he asked.

“I haven’t been playing.” (S. Maugham. The Facts of Life)

2. “[...] You say somebody gave you some dirt on Masters? Well, just suppose I gave you some dirt on Calahan?” [...] “I haven’t been doing any digging, but I might [...]” (R. P. Warren. All the King’s Men)

3. The murder is reported at the station within ten minutes. Matumbi brings the cook’s knife from Gollup’s house. Ajali, trembling and sweating says that Johnson had such a knife. Johnson is missing from the zungo. But it appears that he has been scattering money there for a week past. (J. Cary. Mister Johnson)

НПД эксклюзивное характеризуется следующим набором сем:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

3) длительность действия;

4) пресеченность действия;

5) единичность действия;

6) локализованность действия во времени/нелокализованность действия во времени.

Сема 4 — «пресеченность действия» — производная от семы 1.

Тестирование сем осуществляется: семы 1, 2 и 4 —

пробой на совместимость со средствами позиционного времени, указывающими на соотнесенность двух временных величин в терминах «раньше чем»: *I haven't been doing any digging before now*; семы 3 — совместимостью со средствами передачи длительности действия, как относительной **for a long time, for hours**, так и определенной **for an hour, for 2 months** и т. д.; семы 5 — несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия.

Реализация семы 6 зависит от контекста. Форма НПД эксклюзивного передает обязательную контактность действия с векторным нулем и в этом смысле выражает локализованность (временную определенность) действия. Длительные формы вообще и длительные перфектные формы, в частности, тяготеют к выражению локализованности действия во временном континууме. Однако если в отрывке 3 благодаря наличию обстоятельственных слов **for a week past** происходит абсолютная конкретизация положения действия во времени, в других примерах, где нет таких временных спецификаторов, действие может протекать в любой момент до векторного нуля, и в этом смысле можно говорить о его нелокализованности во времени.

Сема 4 — «пресеченность действия» — совмещается с семой 3 — «длительность действия». Пресеченность действия неравнозначна завершенности действия. Завершенность действия — видовое значение, пресеченность — временное. Оно может совмещаться с видовым значением длительности.

От соответствующих форм НП рассматриваемая в этом разделе форма НПД отличается наличием семы «длительность действия». Поэтому к значению изолированного единичного действия, предшествующему векторному нулю, присоединяются атемпоральные оттенки. Длительность действия является основой коннотативных значений эмфазы, наглядности изображения, сопутствующих форме НПД. Это есть реализация стилистических потенций формы, заложенных в ее парадигматическом значении.

НПД передает одномерность временного континуума, обратимость и непрерывность временного потока.

Подобно НП, НПД расширяет временную перспективу. Обращение назад во времени, возможное лишь на уровне перцептуального, художественного и грамматического

ческого времени, наблюдается и при употреблении НПД<sup>1</sup>.

НПД является в основном элементом плана персонажей. Оно входит в план авторской речи только в повествовании, написанном в форме настоящего времени.

НПД инклюзивное:

1. "What a crowd!" said she. "Anything special on?"

"Didn't you know, dear?" said the baby opening her immense pale eyes. "There was a call at nine-thirty for attractive girls. We've all been waiting for hours. Have you played for this company before?" (K. Mansfield. Pictures)

2. "Where have you been living since May twelfth of this year?" Her head moved faintly, as though she would see beyond him. (W. Faulkner. Sanctuary)

3. "I have been walking for five days now," the young Middle Western voice had said next to the jeep. (I. Shaw. The Young Lions)

В НПД инклюзивном выделяются следующие семы:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля в протяженность действия;

3) контактность с векторным нулем;

4) длительность действия;

5) единичность действия;

6) локализованность действия во времени.

Набор сем НПД инклюзивного отличается от набора сем НП инклюзивного наличием семы «длительность действия». Локализованность во времени детерминируется включением точки отсчета в протяженность действия и поддерживается речевыми условиями употребления: фиксируется та фаза действия, которая вклю-

---

<sup>1</sup> Интересные мысли высказывает Ю. В. Ванников. (19, 10) Он замечает, что в практической деятельности человека членение времени осуществляется по двум шкалам: «субъективной» — все процессы разбиваются на одновременные, предшествующие и следующие за процессом восприятия, и «объективной» — все процессы соотносятся с каким-либо другим процессом, используемым как временной эталон, и также разбиваются на одновременные, предшествующие и следующие за ним. Первая шкала — предмет психологии, вторая — физики. Эти мысли приближают нас к пониманию того, что в грамматическом времени преломляются как особенности объективного, так и перцептуального времени.

чает точку отсчета (она может не быть конечной, так как действие может продолжаться и после нее), и начальная фаза действия — там, где есть указание на его продолжительность (примеры 1, 3).

Атемпоральные оттенки в НПД инклюзивном не являются обязательным компонентом значения формы. Это объясняется следующим: в парадигме английского глагола форма НПД противостоит форме НП по наличию/отсутствию эксплицитно выраженной семы «длительность действия». НПД инклюзивное представляет собой классическую реализацию в речи парадигматического значения.

НПД эксклюзивное ближе по своей семантике к противопоставленной по видовому признаку форме НП, чем второй вариант — НПД инклюзивное. Причина этого заключается в том, что в наборе сем НПД эксклюзивного наряду с семой «длительность действия» присутствует сема «пресеченность или завершенность действия», сближающая его с НП. В наборе сем НПД инклюзивного эта сема отсутствует. Следует также напомнить, что НП инклюзивное употребляется обычно с глаголами, лексическое значение которых не совмещается со значением процессности. Таким образом, система накладывает более жесткие ограничения на употребление НПД инклюзивного, чем на второй рассмотренный вариант. Практическое отсутствие выбора при употреблении инклюзивного варианта и его наличие при использовании эксклюзивного варианта (или НП, или НПД) определяет отсутствие коннотативных значений в первом случае и их появление во втором.

НПД инклюзивное играет ту же роль в создании художественного времени, что и НПД эксклюзивное.

НПД кратное:

1. "Now, Ma'm, I'm taking issue with you on that. Can you name me better people than the Wilkes? And they've been intermarrying since Brian Boru was a boy." (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. "George has been seeing his analyst," said Captax grandly, as if proud to be associated with a man who had an analyst. (J. Wain. *A Travelling Woman*)

3. "Oh,"— said Scobie vaguely, watching Mrs. Perret, "nothing very much has been happening. People are too busy with the war. . ." (G. Greene. *The Heart of the Matter*)

4. "My fillies are feeling their rats this morning," said Mrs. Tarleton.

"They've been kicking up their heels ever since we heard the news this morning about Ashley and that little cousin of his from Atlanta." (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

Следующий набор сем характеризует НПД кратное:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени;

2) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю периода, в течение которого возможно повторение действия;

3) кратность действия;

4) длительность каждого отдельного сегмента действия;

5) пресеченность каждого отдельного сегмента действия;

6) локализованность действия во времени/нелокализованность действия во времени.

Набор сем НПД кратного близок к набору сем НП кратного. Тем не менее, эти формы не являются взаимозаменяемыми. Это подтверждает тест на субституцию. Замена формы НПД формой НП либо вообще снимает значение кратности и заменяет его значением единичного завершенного действия — *George has seen his analyst; nothing very much has happened*, — либо предложение утрачивает грамматическую отмеченность (отрывок 4). Для того чтобы такое предложение было отмеченным, необходимо введение обстоятельственных слов, передающих цикличность действия, например: *They've kicked up their heels every five minutes ever since we heard the news this morning*.

Наши наблюдения подтверждают интересную мысль, высказанную И. П. Ивановой, об особенностях употребления в форме НПД глаголов мгновенного действия — «повторность — единственный способ придать процессуальность мгновенному действию». (37, 153)

Одной из особенностей функционирования НПД кратного является возможность наличия семы «локализованность действия во времени». Кратность действия, как правило, сочетается с неконкретностью временной характеристики. Это, однако, необязательно для НПД. (См. приведенные выше примеры.) Период времени, в течение которого возможно повторение действия, может

быть локализован и обязательно дискретен. Дискретность выражается либо временными спецификаторами, либо ситуацией.

В каждом отрывке повествователь уводит нас в прошлое. Наблюдения над НПД подтверждают мысль о реляционном характере временных форм и о том, что метрическая сторона действия остается невыраженной. Мерой измерения времени могут служить часы — *they've been kicking up their heels ever since we heard the news this morning* или десятилетия — *they've been intermarrying since Brian Boru was a boy*. Игра с длительностью времени, с номинативной протяженностью действия и здесь совершенно очевидна.

Направление течения времени переменное, НПД поворачивает его вспять.

Время здесь предстает как единство прерывности и непрерывности. Прерывность — в возможности членения временного потока на отдельные события, непрерывность — в тесных связях между этими событиями, влияющими в единый временной поток.

Как и НП, НПД во всех своих функциях изменяет монтаж временного ряда, создавая обратное течение времени. Повторяющиеся эпизоды, выражаемые НПД кратным, происходят в сфере, предшествующей векторному нулю, который фиксируется как в самих формах настоящего времени, так и в формах прошедшего времени глаголов речи и глаголов, вводящих ситуацию общения персонажей.

НПД может расширять временную протяженность фабулы, включая события, происшедшие до точки отсчета, принятой в данной темпоральной позиции за векторный нуль.

### Классификация композиционно-стилистических функций НПД

Выделяются две композиционные функции формы — ретроспективная и результативная — и стилистическая функция эмфазы.

Р е т р о с п е к т и в н а я   ф у н к ц и я :

1. [...] And the Boss laughed. "Judge," he said, and quit laughing, "you haven't got but one chance. You been guessing right in this state going on forty years. You been sitting



back here in this room and nigger boys been single-footing in here bringing you toddies and you been guessing right. You been sitting back here and grinning to yourself while the rest of 'em were out sweating on the stump and snapping their suspenders, and when you wanted anything you just reached out and took it." (R. P. Warren. All the King's Men)

2. "Your first dance, isn't it?" he murmured.

"How did you know?"

"Ah," said the fat man, "that's what it is to be old!" He wheezed faintly as he steered her past an awkward couple.

"You see, I've been doing this kind of thing for the last thirty years." (K. Mansfield. Her First Ball)

Ретроспективную функцию в контексте может выполнять любой из вариантов формы. Как отмечалось при анализе НП, ретроспективность рассматривается как текстовая категория, сущность которой заключается в установлении ассоциативных и причинно-следственных связей. Она реализуется в широком контексте при взаимодействии средств различных уровней: обстоятельственных слов, содержащих пространственные (отрывок 1) и временные уточнители, создающие фон описываемым событиям: **going on forty years, for the last thirty years** и т. п. Значение ретроспективности может усиливаться определенной аранжировкой материала, соположением параллельных конструкций, не обязательно содержащих временные спецификаторы, но тем не менее реконструирующих прошлое (отрывок 1). Сигналом перехода к реминисценциям могут быть глаголы мысли.

Результативная функция:

1. He smiled. "As a matter of fact, I feel a little more tired than you'd imagine. But I take it that's natural after these people have been rummaging about. And I suppose this ulcer has been tiring me and taking away my appetite." (C. P. Snow. The Masters)

2. "I maybe could give you the dirt," the Boss said speculatively. "Callahan's been playing round for a long time and he who touches pitch shall be defiled and little boys just will walk barefoot in the cow pasture." (R. P. Warren. All the King's Men)

Установление этой функции формы предполагает рассмотрение текста как единой системы, как неразложимого единства.

Неопределенность параметров, отсутствие четких ограничений, накладываемых на лексический или видовой характер глаголов (ср. НП в результативной функции, с. 105), в известной мере объясняют нерасчлененность значения результативности и невозможность отделить значение формы от значения контекста.

Так, если в первом отрывке в значении глагола уже запрограммировано возникновение определенного состояния как результата эксплицитно выраженного действия (*the ulcer has been tiring me, taking away my appetite*), то во втором отрывке результативность может быть выведена только из значения широкого контекста. Сама форма *has been playing round* не сигнализирует такое приращение смысла. Эти обертоны возникают только как взаимодействие по меньшей мере двух предложений: *I could give you the dirt; Callahan's been playing round for a long time* и свидетельствуют о единстве временного потока, об обусловленности одного временного плана другим.

Функция результативности — явление окказиональное, не заданное в системе языка. Это относится и к другим композиционным функциям, которые реализуются лишь на уровне текста, однако основываются на композиционно-стилистических потенциях формы, вытекающих из грамматической семантики. Иерархия этих явлений очевидна — композиционная функция есть производная величина от грамматической семантики формы.

#### Ф у н к ц и я э м ф а з ы:

1. "Look here, I've been wanting to have a few words with you, Lawson," said the big American. (S. Maugham. Pool)

2. "Why, you — you must be the famous Captain Butler we've been hearing so much about — the blockade runner." (M. Mitchell. Gone with the Wind)

Источником эмфазы является несовместимость лексического значения глагола и грамматической формы.

#### С е м а н т и ч е с к и й п о т е н ц и а л Н П Д:

предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени,

контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени,

контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени периода, в течение которого возможно повторение действия,

длительность единичного действия,

длительность каждого отдельного сегмента действия,

пресеченность действия,

включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия,

единичность действия,

кратность действия,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени.

И н в а р и а н т н ы й с е м а н т и ч е с к и й п р и з н а к:  
предшествование длительного действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода относительно векторного нуля.

К о м п о з и ц и о н н о - с т и л и с т и ч е с к и й п о т е н -  
ц и а л:

выражение обратимости времени,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

выражение ретроспективности (переплетение различных временных планов),

выражение результативности (обусловленность одного временного плана другим, единство, непрерывность временного потока),

выражение эмфазы.

## Глава III

### Видо-временные формы сферы прошедшего

#### § 1. ПРОШЕДШЕЕ ИНДЕФИНИТНОЕ (ПИ)

##### Классификация вариантов ПИ по аспектуально-темпоральному принципу

ПИ единичного действия:

1. "I passed his father on the street yesterday. He hates me." Laughter. "He hates me because he struck me." (Th. Wilder. The Eighth Day)

2. "Tonight would you mind having only eggs? Tomorrow I'll have everything organized to suit you. Unfortunately the cook went off yesterday." (G. Greene. The Comedians)

3. "Well, I can go away."

"Where to?"

"Anywhere. I've got money of my own. My mother left me twenty thousand pounds in trust, and I know Clifford can't touch it. I can go away." (D. H. Lawrence. Lady Chatterley's Lover)

Набор сем ПИ единичного действия:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия;

3) единичность действия;

4) локализованность действия во времени.

Тестирование сем ПИ единичного действия осуществляется: 1) семы 1, 2 и 4 — сочетаемостью со средствами, называющими определенные отрезки времени, отдаленные от настоящего (времена года, дни, недели, месяцы), сочетаемостью со средствами календарного времени, указывающими на объективное прошедшее, и такими средствами векторного времени, как **yesterday**; 2) семы 3 — функциональной пробой на несовместимость со средствами обозначения повторяемости. Введение в предложение, содержащее тестируемую форму, лексических спецификаторов, указывающих на повто-

ряемость действия, делает предложение неотмеченным (примеры 2, 3) либо изменяет функциональный вариант: ПИ единичного действия → ПИ кратное.

ПИ, служащее для выражения единичного действия, Г. Поутсма называет изолированным прошедшим (*the isolated preterite*). ПИ единичного действия встречается преимущественно в плане персонажей. В плане рассказчика единичное действие вливается в цепь следующих друг за другом или одновременных действий.

Конкретный материал дает возможность проследить многоступенчатое включение элементов текста в разные структуры и понять семантику ПИ в художественном тексте. В приведенных примерах ПИ употреблено в плане персонажей. На уровне непосредственного общения (уровень высказывания) ПИ имеет коррелят в вещной действительности. Однако анализируемые высказывания являются компонентом более высоко организованной системы — художественного текста, в котором такой непосредственной соотнесенности с конкретным денотатом нет. Это не означает, что форма выпадает из временной системы, а свидетельствует о иной функции формы, являющейся результатом интегрирования ПИ другим уровнем.

Так как объектом художественного произведения является «не только непосредственно воспроизведенная частность, но одновременно и вся действительность» (118, 120), наличие или отсутствие конкретного денотата (а в отношении ПИ — отнесенности или неотнесенности к фактологическому прошлому) не является определяющим.

ПИ в художественном тексте не ориентировано на момент речи, который является отражением в языке реального момента речи. В приведенных примерах ПИ есть элемент подсистемы персонажей. Как элемент этой подсистемы глагольная форма включается в систему текста, и на нее распространяется одна из существенных особенностей текста — ориентированность на некий векторный нуль. Эта форма, так же как другие видо-временные формы, участвует в установлении отношений порядка по принципу «раньше чем», «позже чем». Ее роль — включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия.

Примеры заимствованы из произведений с «открытым» временем. Действие разворачивается на фоне опре-

деленной исторической эпохи. Здесь не происходит размежевания восприятия персонажей и автора и современного читателя. Все события, описанные в этих произведениях, могут восприниматься как прошедшие. Однако это соображение не существенно, и даже там, где события с точки зрения современного человека не могут восприниматься как прошедшие, изменения в значении временной формы не происходят. (Подробнее см. ниже.)

Следует отметить существенное различие в структуре художественного и грамматического времени. В наборе сем ПИ есть сема «разобщенность с осью ориентации настоящего времени». Все видо-временные формы непосредственно или опосредованно связаны с векторным нулем именно оси ориентации настоящего времени, в традиционной терминологии — с моментом речи. Для художественного времени такая точка отсчета нерелевантна. Вся временная система художественного текста ориентирована скорее на какой-то условный момент в прошлом, вокруг которого разворачиваются события.

Роль ПИ единичного действия в создании художественного времени, так же как и других форм грамматического времени, заключается не в выражении календарного времени (эту функцию выполняют лексические средства), а в установлении отношений порядка — места действия на векторе времени. ПИ устанавливает соотнесенность событий, участвует в создании ряда событий, выстраиваемых в сюжетной канве.

ПИ единичного действия может передавать процессы самой различной длительности.

Отчетливо прослеживаются такие характеристики художественного времени, как прерывность и рекурсивность. Цепочка событий расчленена, и возможно свободное обращение назад во времени (как это и имеет место во всех случаях употребления ПИ). Напомним, что первая временная координата, локализирующая во времени действие, обозначенное ПИ, сигнализирует разобщенность с осью ориентации настоящего времени. При этом обязательна отрицательная направленность оси ориентации прошедшего времени относительно исходной оси. (См. с. 103.) Свободный монтаж описываемых событий, их перечисление в любой последовательности свидетельствует о прерывности художественного време-

ни и о том, что в изложении событий причина и следствие могут свободно меняться местами<sup>1</sup>.

#### ПИ соотносительное:

1. There were pine forests here a long time ago but they are gone. The bastards got in here and set up the mills and laid the narrow gauge tracks and knocked together the company commissaries and paid a dollar a day and folks swarmed out of the brush for the dollar and folks came from God knows where, riding in wagons with a chest of drawers and a bedstead canted together in the wagon bed, and five kids huddled down together and the old woman hunched on the wagon seat with a poke bonnet on her head and snuff on her gums and a young one hanging on her tit. The saws sang soprano and the clerk in the commissary passed out the blackstrap molasses and the sow-belly and wrote in his big book, and the Yankee dollar and Confederate dumbness collaborated to heal the wounds of four years of fratricidal strife, and all was merry as a marriage bell. Till, all of a sudden, there weren't any more pine trees. They stripped the mills. The narrow-gauge tracks got covered with grass. Folks tore down the commissaries for kindling wood. There wasn't any more dollar a day. The big boys were gone, with diamond rings on their fingers and broadcloth on their backs. But a good many of the folks stayed right on, and watched the gullies eat deeper into the red clay. And a good handful of those folks and their heirs and assigns stayed in Mason City, four thousand of them, more or less. (R. P. Warren. All the King's Men)

2. On that fateful Christmas Eve Angela went into the village for Christmas tree lights and Newt and Frank went for a walk on the lonely winter beach, where they met a black Labrador retriever. The dog was friendly, as all Labrador retrievers are, and he followed Frank and little Newt home. (K. Vonnegut. Cat's Cradle)

---

<sup>1</sup> Мы используем термины «необратимость» и «обратимость» для характеристики художественного времени как особой пространственно-временной формы. Одна из ее особенностей заключается в возможности разрывать временной континуум и обращать время вспять.

В ином смысле, чем это делается в данной работе, использует термин «необратимость» Я. Ф. Аскин. (6, 70) Он выдвигает тезис о необратимости искусства: изображаемых событий, самого произведения искусства и необратимости его восприятия.



3. He learned to control himself. But his hatred grew till it was a monomania. He watched Walker with an insane vigilance. He fed his own self-esteem by every instance of meanness on Walker's part, by every exhibition of childish vanity, of cunning and of vulgarity. Walker ate greedily, noisily, filthily, and Mackintosh watched him with satisfaction. He took note of the foolish things he said and of his mistakes in grammar. He knew that Walker held him in small esteem and he found a bitter satisfaction in his chief's opinion of him; it increased his own contempt for the narrow, complacent old man. (S. Maugham. Mackintosh)

В ПИ соотносительном реализуются следующие семы:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно протекание действий;

3) локализованность действия во времени/нелокализованность действия во времени;

4) выражение совокупности одновременных или следующих друг за другом действий.

Тестирование сем ПИ соотносительного осуществляется: 1) семы 1 и 2 — функциональной пробой на совместимость со средствами, называющими определенные отрезки времени (времена года, дни, недели, месяцы), отдаленные от настоящего, сочетаемостью со средствами календарного времени, указывающими на прошедшее, с такими средствами векторного времени, как **yesterday**; 2) семы 4 — введением (или наличием) повторяющегося союза **and**. Полисиндетон активно участвует в выражении этого типа соотношения действий. Сема 3 — «локализованность/нелокализованность действия во времени» — определяется контекстом.

Форма ПИ соотносительного преимущественно используется в плане рассказчика. Это одна из ведущих форм в художественном тексте. По данным А. К. Корсакова, на этот вариант приходится 18% всех случаев употребления формы. (114, 72)

Участие ПИ соотносительного в создании художественного времени, проявление различных топологических свойств художественного времени можно наблюдать в отрывке 1.

Повествователь уводит нас в прошлое, возвращая более чем на полвека назад — к периоду, когда южные штаты залечивали раны гражданской войны. Перед читателем предстает история Мейсон-сити во всей ее многозначности.

Этот отрывок характеризуется удивительной временной емкостью, взаимодействием различных временных пластов, ломкой хронологической последовательности событий, интенсивной подачей времени, которое предстает как разрушительная сила и преломляется через судьбы поколений. В этом одна из форм художественной трансформации временных процессов.

В созданном здесь мире художественной действительности процессы, охватывающие промежутки времени самой различной протяженности, изображаются как равнозначные, одновременные. Соплагаются действия, охватывающие период жизни одного или нескольких поколений, и действия, совершающиеся в короткий, легко обозримый период времени. Длительные и мгновенные, многократные и однократные действия, создающие совершенно иную временную перспективу, выражаются при помощи одного и того же репертуара видо-временных форм — НИ и ПИ.

Игра с длительностью, малая значимость календарного времени здесь становится совершенно очевидной. Хронология событий несущественна. Именно поэтому события, охватывающие десятилетия или несколько часов, моделируются в нашем сознании просто как последовательные или одновременные, и необходимо пристальное внимание, чтобы определить все временные смещения.

В анализируемом отрывке можно наблюдать один из парадоксов художественного времени — многомерность. Время здесь многомерно, так как нельзя установить универсальный временной порядок «раньше чем», «позже чем». События не укладываются в единую последовательность.

Время описываемых событий представляет собой единство прерывности и непрерывности. Прерывность — в возможности расчленить этот временной поток на взаимодействующие временные пласты, на несколько ключевых событий, определивших судьбу города, — расцвет лесопромышленности, варварское истребление лесов, медленное умирание города.

Непрерывность — в единстве временного потока, который вяжет в единую повествовательную ткань воспроизведение истории города Мейсон-сити.

Непрерывность и в безостановочности, неумолимости этого потока, который связал воедино расцвет и угасание города, бурную активность и бездеятельность, жизнь, бьющую ключом и остановившуюся, заснувшую. Течение времени унесло прочь все стремления, усилия, надежды. Отсюда и усложненность фразы, как бы вбирающей в себя с помощью весьма ограниченного инвентаря видо-временных форм все пласты времени. И само время, неподвластное человеческой воле, останавливается в городе, подобном Мейсон-сити, о чем в другом месте романа говорит сам автор, создавая образ застывшего времени: *In a town like Mason City Time gets tangled in its own feet and lies down like an old Hound and gives up the struggle*. Создается ощущение неподвижности бытия и за счет лексического наполнения глаголов — неоднократного употребления глагола **stay**, конструкции **be+gone**, обозначающей состояние, глагола **watch** (бездеятельное созерцание).

В анализируемом отрывке время разнонаправленно в отличие от объективного времени, которое характеризуется однонаправленностью. С точки зрения темпоральной позиции повествователя весь отрывок представляет собой возвращение назад во времени.

Отношения временной упорядоченности, сформулированные с точки зрения математической логики как отношения асимметрии и транзитивности, нарушаются. Причинные связи взаимонаправленны, установить их иерархичность невозможно. Композиция отрывка в целом такова, что он начинается со следствия. Действия разворачиваются посредством обстоятельных возвратов в прошлое.

Описанные выше особенности художественного времени распространяются и на грамматическое время — одно из средств его выражения. Однако это разные временные формы и свойства, инвариантные для одной формы, могут оказаться неинвариантными для другой. Так, для грамматического времени свойство временной упорядоченности инвариантно. Существует структурное различие между формами прошедшего времени и формами будущего времени, передающими отношение «раньше чем» и его конверсию «позже чем». Для худо-

жественного времени, как мы видели, свойство временной упорядоченности неинвариантно. Средства выражения художественного времени многообразны. В силу этого отсутствуют такие средства, за которыми было бы закреплено выражение структурных различий между отношениями «раньше чем», «позже чем». Нарушение временной упорядоченности осуществляется не благодаря грамматическим формам, а вопреки им и происходит на макроуровне. Этому способствует множественность точек отсчета и невозможность определения иерархии событий во времени.

Интерес представляют и связи как внутри абзаца, так и за его пределами. В отрывке 1 связи, выходящие за пределы абзаца в рамках большого контекста, ослаблены. Межфразовые связи внутри абзаца очень тесные. Единственным средством, осуществляющим связи, выходящие за рамку абзаца, является пространственный локализатор **here**. Внутри абзаца связи реализуются с помощью различных языковых средств, которые закрепляют внутреннюю логичность повествования. Установлению тесных причинно-следственных и временных связей способствуют синтаксический параллелизм структуры предложений, единство временных форм и лексические повторы.

Уоррен создает своего рода кольцевой повтор, который оформляет временную соотнесенность элементов описания.

Еще большую значимость приобретает сквозной повтор существительных в первой и во второй части отрывка (условно такими частями будем считать описания двух временных эпох). Повтор способствует антитетическому построению абзаца. Именно противопоставление двух временных эпох в истории города лежит в основе его структуры.

Помимо тенденции к взаимосвязанности предложений прослеживается и иная тенденция — к их значительной автономности: почти все подлежащие выражены полными существительными. Если в тесной связи предложений отражается единство временного потока, то в их автономности — его расчлененность. Каждое предложение представляет более или менее самостоятельное звено в повествовании, соответствующее отдельной фазе в развитии действия.

В примере 2 обращает на себя внимание гармониче-

ское построение абзаца, известное равновесие предложений, которое как бы намечает и соположенность действий во времени и пространстве: *Angela went into the village, Newt and Frank went for a walk.*

Лексический повтор и синтаксический параллелизм закрепляют смысловые связи между частями сложного предложения, подчеркивают их взаимодействие. Лексический повтор связан с развитием основного мотива. Употребление имен собственных — показатель синсемантики (контекстуальной или ситуационной). С одной стороны, мы наблюдаем наличие ряда языковых средств, указывающих на сцепление и соотнесенность описанных действий. С другой, — это не просто осколок или фрагмент более широкого единства. При общетематической связанности этот абзац посвящен разработке относительно новой темы. Проекцию в прошлое находим лишь в указании на некий пройденный ранее отрезок содержания — *on that fateful Christmas Eve.*

Наименьшей автономностью характеризуется третий отрывок. Он является частью более крупного фрагмента текста, реконструирующего духовный мир одного из действующих лиц рассказа. Наличие варьирующей полноточной лексики способствует развитию темы и созданию внутренних множественных связей между соположенными действиями. Конкретность, материальная весомость описания поддерживается большим количеством лексически полноточных слов.

В целом, наличие двух противоборствующих тенденций — к автосемантичности и к синсемантичности, к расчлененности и спаянности в отрывках с ПИ соотносительным — представляется вполне оправданным. Каждый отрывок представляет собой совокупность соположенных действий, которые, с одной стороны, тесно спаяны взаимопроникающими связями, с другой — тяготеют к известной автономности.

ПИ к р а т н о - с о о т н о с и т е л ь н о е   и   к р а т н о е :

1. Sugar-Boy was driving the Cadillac, and it was a pleasure to watch him. Or it would have been if you could detach your imagination from the picture of what near a couple of tons of expensive mechanism looks like after it's turned turtle three times at eighty and could give your undivided attention to the exhibition of muscular coordina-

tion [. . .] which was Sugar-Boy's [. . .]. But the Boss loved it. He always sat up front with Sugar-Boy and looked at the speedometer and down the road and grinned to Sugar-Boy after they got through between the mule's nose and the gasoline truck. And Sugar-Boy's head would twitch, the way it always did when the words were piling up inside of him and couldn't get out, and then he'd start. . . (R. P. Warren. All the King's Men)

2. His name was O'Sheean, but they called him Sugar-Boy because he ate Sugar. Every time he went to a restaurant he took all the cube sugar there was in the bowl. He went around with his pockets stuffed with sugar cubes, and when he took one out to pop into his mouth you saw little pieces of gray lint sticking to it, the kind of lint there always is loose in your pocket, and shreds of tobacco from cigarettes. He'd pop the cube in over the barricade of his twisted black little teeth, and then you'd see the thin little mystic Irish cheeks cave in as he sucked the sugar, so that he looked like an undernourished leprechaun. (R. P. Warren. All the King's Men)

3. And so whenever I breathed I'd hear those shucks. I don't see how anybody ever sleeps on a bed like that. But maybe you get used to it. Or maybe they're tired at night. Because when I breathed I could hear them, even when I was just sitting on the bed. [. . .] (W. Faulkner. Sanctuary)

В ПИ кратно-соотносительном реализуются следующие семы:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно повторение единичного действия или совокупности действий;

3) кратность единичного действия или совокупности одновременных или следующих друг за другом действий;

4) нелокализованность/локализованность действия во времени.

Тестирование сем осуществляется: 1) семы 1 и 2 — той же пробой на сочетаемость, которая предложена для ПИ единичного действия и ПИ соотносительного; 2) семы 3 — сочетаемостью ПИ кратно-соотносительного со средствами выражения повторяемости действий.

Сема 4 — «нелокализованность/локализованность действия во времени» — производная от контекста. Значение повторяющихся действий сопряжено с представлением о времени, не ограниченном точными рамками. Неконкретность временной характеристики присуща ПИ кратко-соотносительному. Однако период времени, в течение которого возможно повторение действия, может быть локализован и дискретен. Временная определенность выражается либо временными спецификаторами, либо ситуацией. (См., например, отрывок 3.)

Одно действие или ряд действий, соположенных во времени, отнесенных к одному временному плану — плану прошедшего, представлены как совокупность повторяющихся процессов. В каждом из отрывков описывается эпизод, состоящий из нескольких действий, не образующих последовательного ряда. Весь эпизод и каждое отдельное действие представлены как повторяющиеся.

Кратность единичного действия чаще встречается в плане персонажей, кратность совокупности действий — в плане рассказчика.

Анализируемый вариант ПИ в значительной мере обусловлен контекстом.

Для реализации этого варианта формы требуется благоприятный контекст:

1) наличие средств обозначения цикличной или неопределенной повторяемости действия;

2) полисиндетон (пример 1);

3) параллелизм синтаксического рисунка предложения (пример 2);

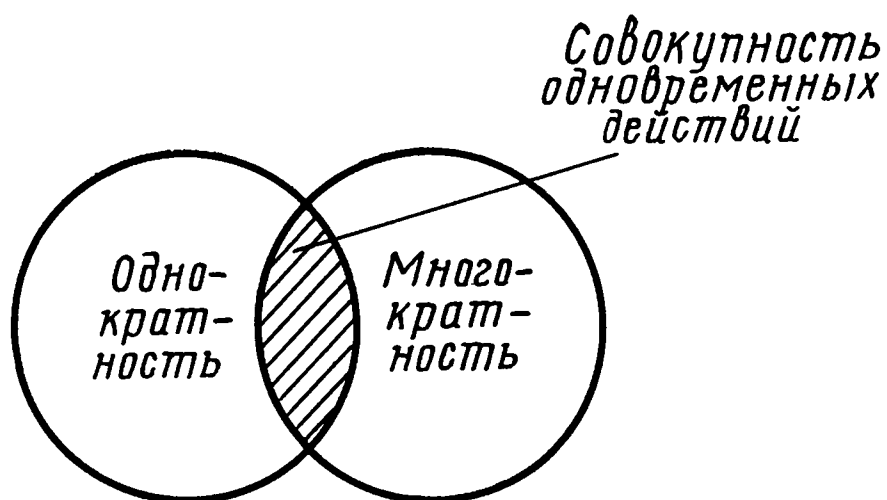
4) параллельное употребление сочетания *would* с инфинитивом, за которым закреплено значение кратко-прошедшего действия (пример 1); значение *would* с инфинитивом проецируется на глагольную форму ПИ при их параллельном употреблении;

5) употребление временного придаточного предложения с союзом *whenever*.

ПИ соотносительное и ПИ кратко-соотносительное — варианты близкие, но не тождественные. И тот, и другой вариант передает не последовательность временного ряда, а совокупность действий, отнесенных к периоду, включающему векторный нуль оси ориентации прошедшего времени. Однако ПИ соотносительное представля-



ет описанный эпизод как однократный, а ПИ кратно-соотносительное как многократный.



Различие между этими вариантами формы проявляется и в отношении к семе «локализованность/нелокализованность действия во времени». И ПИ соотносительное, и ПИ кратно-соотносительное в зависимости от контекста могут передавать действия, либо прикрепленные к определенному времени, либо нелокализованные во времени. Однако ПИ кратно-соотносительное, в силу значения многократности, тяготеет к неопределенности временной характеристики, к отнесению действия к обобщенному плану прошедшего. Поэтому в этом варианте чаще реализуется сема «нелокализованность действия во времени».

Если интерпретировать термин «центростремительная тенденция» в движении времени шире, чем это предлагает Н. С. Пospelov, — как концентрацию временных значений в направлении к любой из осей ориентации, — то здесь следует говорить именно о центростремительной тенденции.

Плотность действия может быть различной. Лаконизм повествования в первом отрывке, быстрая смена глагольных форм, не рассредоточенных в контексте, а следующих в непосредственной близости друг за другом, создают большую плотность действия внутри описываемого эпизода.

С другой стороны, возможно и иное изображение времени. Дистанцированное употребление глагольных форм, рассредоточенных, отделенных элементами, выражающими условия и характер протекания действий, создает представление о медленном движении времени.

Грамматическое время нейтрально к выражению плотности действия. Художественное время включает в себя понятие плотности действия. Темп действия выражается не непосредственно видо-временными формами, а их дистрибуцией, синтаксическим рисунком предложения, лексическими средствами и т. д.

Функция ПИ кратко-соотносительного в создании художественного времени заключается в нарушении единой хронологической последовательности событий, в отклонении от последовательного развития сюжета во времени и пространстве. Происходит изменение в монтаже — одномерность временного ряда уступает место многомерному изображению времени.

ПИ кратко-соотносительное расширяет временную протяженность фабулы за счет включения эпизодов, повторяющихся в обобщенной сфере прошедшего.

Семе «кратность действия» сопутствуют определенные коннотации: время начинает восприниматься эмоционально, т. е. повторяющиеся действия могут осознаваться как характеристика субъекта и приобретают психологическую значимость.

Для понимания роли ПИ кратко-соотносительного в создании художественного времени обратимся к анализу приведенных отрывков с точки зрения их одновершинности/двухвершинности (или многовершинности). Это понятие тесно связано с темпоральными значениями, передаваемыми анализируемыми формами, хотя и не тождественно им.

Значение повторяемости, многократности, создаваемое различными элементами контекста, создает и эффект многовершинности. Самый характер действий — обычных, обобщенных — определяет сущность временного плана. Повторяющиеся эпизоды охватывают значительно более емкое временное пространство, чем то, которое фиксируется в данном эпизоде. Отрезок текста, начинающийся со слов *He always sat up front with Sugar-Boo...*, путем наглядного изображения одного типичного случая включает эти действия в план обобщенного прошлого, раздвигает рамки повествования. Изменение характера сюжетного развития — от линейного к множественному — создает полифонию текста. Новая временная амплитуда — включение в протяженность действия обобщенного прошлого, не ограниченного временем путешествия Вилли Старка в Мейсон-сити, — соз-

дает многовершинность текста. Этот временной прием — установление многовершинности, установление связей с более широким временным планом — играет важную роль в создании целостности произведения.

### Классификация композиционно-стилистических функций ПИ

На основании анализа материала выделяются три функции ПИ — повествовательная, описательная и драматическая.

П о в е с т в о в а т е л ь н а я   ф у н к ц и я :

1. Caldwell turned and as he turned his ankle received an arrow. The class burst into laughter. The pain scaled the slender core of his skin, whirled in the complexities of his knee, and, swollen broader, more thunderous, mounted into his bowels. (J. Updike. The Centaur)

2. She moved a few more paces, disappeared through the scullery door, and could be heard setting the dishes down on the table before she came back and confronted him. (J. Wain. A Travelling Woman)

3. My friend saw the priest from our mess going by in the street, walking carefully in the slush, and pounded on the window to attract his attention. The priest looked up. He saw us and smiled. My friend motioned for him to come in. The priest shook his head and went on. (E. Hemingway. A Farewell to Arms)

ПИ повествовательное участвует в изображении времени как категории, развивающейся в одном направлении. Время художественное здесь следует законам объективного времени: оно однонаправленно и может быть представлено как константно ориентированная величина. Для ПИ повествовательного обязательно сохранение упорядоченности действий.

Повествовательная функция — самая характерная функция формы ПИ. Во всех примерах мы видим последовательность действий,двигающих повествование в одном направлении. На временной оси действия ложатся в строгой очередности. Отрезок времени, изображенный в каждом из проанализированных примеров, дискретен и отмеряется описываемыми событиями. Вероятно, правильнее было бы говорить о диалектиче-

ском единстве дискретности и недискретности. Дискретность создается за счет расчленения событий, конструирования цепочки событий, которыми отмеряется время. Недискретность создается за счет того, что каждый данный эпизод вливается в общий поток событий.

Повтор одной и той же грамматической формы выражает последовательность описываемых действий. Время в рассматриваемых отрывках одномерно и упорядочено.

Отрывки с ПИ повествовательным характеризуются динамичностью, создаваемой сменой событий, следующих друг за другом. Плотность действия в различных примерах различна. Однако сама природа повествовательной функции обеспечивает бóльшую плотность действия, чем при употреблении ПИ описательного. (См. ниже.) В структуре первого сложного предложения (отрывок 1) фиксируем наличие союза **as**, конкретизирующего и уточняющего последовательность действий. Этот союз выражает отношения одновременности, а не следования. Первые два действия из серии сменяющих друг друга действий одновременны. Это уточнение вносится явлениями разных уровней: 1) подчинительным временным союзом **as**; 2) структурой предложения, включающего временное придаточное; 3) лексическим повтором. Повтор не только конкретизирует временные отношения, но, так же как союз **as**, замедляет движение действия, с тем чтобы восприятие узлового момента *his ankle received an arrow* было подготовлено предшествующим сегментом текста. На уровне необразной речи этот повтор мог бы рассматриваться как избыточность. В художественном тексте выбор морфологической формы и ее повтор определяется «суперлинейной» информацией, дополнительной по отношению к основному значению языковых единиц. (109, 57) В художественном произведении эта информация может оказаться доминирующей. Дальше действие развивается стремительно. Этому способствует лексический характер глаголов в последнем предложении — **scale, whirl, mount**. Говоря суммарно, во всех этих глаголах можно выделить объединяющую их сему — движение, в глаголе **whirl** — стремительное движение.

Во втором отрывке последовательность действий выражается прежде всего их простым соположением. Да-

лее, временные отношения уточняются союзами **and** и **before**. Союз **and** не имеет специального временного значения и выступает в качестве композиционного средства объединения однородных сказуемых, выражающих последовательные действия. Союз **before** несет информацию о порядке следования действий. Он выполняет роль сигнала окончания одного действия — **setting the dishes on the table** — и начала другого — **coming back**. Направление движения, длительность действия и т. д. уточняют группы существительных — **a few more paces, through the scullery door**.

Структура всех отрывков характеризуется одновершинностью. Во всех случаях отсутствует ситуация-основа и вторичная ситуация. Действие развивается в одной плоскости и характеризуется центробежной тенденцией.

Структура контекста, его одновершинность полностью коррелирует с семантикой ПИ в повествовательной функции.

ПИ повествовательное может встречаться в сочетании с лексическими спецификаторами времени.

4. The living room ceiling of the house next door collapsed at four o'clock one morning, fell with an earthquake thump into the room below, breaking an arm and cutting a face of those still dead upon the brass bed raft of sleep. Dole-day came quickly, and Seaton, who didn't want his family to be buried under a ton of rubble, paid six bob down on an equally decrepit but not yet condemned house on Mount Street, after Add Fowler had forged the Albion Yard rent book as paid up to date. The evening, when the keys were in his pocket, Seaton called Brian over from his floor-game of dominoes. (A. Sillitoe. Key to the Door)

Включение в повествование группы **at four o'clock one morning** способствует созданию образов, как бы реконструирующих объективную действительность. Локализация во времени следующих друг за другом действий, их обогащение конкретными деталями создает серию чувственных образов, способствует овеществлению повествования, как бы переносит его из мира фиктивного в мир реальный. Основную роль в движении повествования играют временные глагольные формы — один из наиболее существенных элементов языковой

техники ведения повествования, создания временной перспективы<sup>1</sup>.

ПИ повествовательное участвует в построении сюжета по фабульному принципу, когда окружающий нас мир реальных отображается через отдельные, частные эпизоды, когда общее, типическое выявляется посредством частного, единичного.

ПИ в повествовательной функции приближает нас к единичности фактов объективного мира. Именно в единичности конструируемых образов разгадка одного из путей, при помощи которого автор индивидуализирует свое повествование. Таким образом, грамматика — в данном случае глагольные формы — служит определенным задачам в плане содержания — индивидуализации повествования. Индивидуализация противопоставляется возможной обобщенности значений, созданию некоей модели эмпирической действительности. Для этой цели ПИ в повествовательной функции использоваться не может. В этом одна из основных примет повествовательной функции. Грамматические формы ПИ повествовательного предельно конкретно рисуют определенную жизненную ситуацию. Эпическая линейность повествования обнажает причинно-следственные связи.

Все это объясняет в известной мере и тенденцию контекста к автосемантической. В каждом из анализируемых случаев создается не обобщенная модель действительности, а конструируется конкретный отрезок мира реальных. Индивидуализации способствует полнозначное языковое выражение описываемой ситуации. Глагольные формы, определяющие действие, и обстоятельственные слова, уточняющие направление и характер протекания действия, вносят в произведение искусства подробности материального мира, определенность единичного случая. Четкие параметры описываемых ситуаций лишают их обобщающей силы. Этому способ-

---

<sup>1</sup> Мы рассматривали лишь те случаи, которые можно назвать реализацией «классической» повествовательной функции: формы которые имели эту функцию в контексте, передавали преимущественно следующие друг за другом действия. В изложении возможно употребление в этой функции также ПИ соотносительного и ПИ кратно-соотносительного. В этих случаях сохраняются те закономерности в передаче временных отношений, которые были описаны при анализе этих вариантов формы.

ствуют и имена собственные или употребляющиеся в качестве субститутов имен местоимения (имена легко реконструируются на уровне макроструктуры произведения).

Уместно вспомнить замечание Р. Якобсона о «геометрическом характере лирики». (94, 405—406) «Геометризм» лирики противопоставлен текстам, где создаются физические образы. К последним и относятся анализируемые отрывки. Конкретность, единичность здесь противостоит обобщенности, абстрактности.

Цитированные выше отрывки взяты как из произведений с «открытым» (исторически определенным), так и с «закрытым» (исторически неопределенным) временем. В примере 3 события происходят на фоне определенной исторической канвы. Время произведения включается в широкий поток объективного времени, оно не отграничено от времени истории. Грамматическая семантика глагольных форм находит опору в возможности проследить связи с реальным прошлым.

В первых двух отрывках время произведения исторически не определено, «замкнуто в себе», развивается лишь «в пределах сюжета» (Д. С. Лихачев). Однако, несмотря на отсутствие непосредственных указаний на связь с историческим временем в романах Апдайка и Уэйна, откуда заимствованы примеры, время воспринимается как прошедшее. Нет расхождения между восприятием персонажей, автора и читателя.

Обратимся к другим примерам.

5. This night was no different from a thousand others in our time. We would wake nights [...] and then we knew his rocket was over our house, — his rocket and the oak trees swaying from the concussion. [...] That was my father's ship passing over our town, a small town where space rockets never came. [...]

I lifted my head from my pillow. Far down the street, coming closer and closer [...] footsteps. Now turning in at our house up the porch steps. [...]

Three hours later I turned the brass knob to their room quietly, holding my breath, balancing in a darkness as big as the space between the planets, my hand out to reach the small black case at the foot of my parents' sleeping bed. Taking it, I ran silently to my room thinking, "He won't tell me, he doesn't want me to know."

And from the opened case slipped his black uniform,



like a black nebula, stars glittering here or there, distantly, in the material. I kneaded the dark stuff in my warm hands, I smelled the planet Mars, an iron smell, and the planet Venus, a green ivy smell, and the planet Mercury, a scent of sulphur and fire; and I could smell the milky moon and the hardness of stars. (R. Bradbury. The Rocket Man)

6. Now as if they had discovered the horror two of the men began to scream. In a nightmare Hollis saw one of them float by, very near, screaming and screaming. (R. Bradbury. Kaleidoscope)

Приведенные выше примеры заимствованы из фантастических рассказов Р. Брэдбери. Действие разворачивается в будущем. Описываемые события относятся либо к концу нашего тысячелетия, либо к двадцать первому веку.

Это рассказ о будущем, адресованный современникам (будущее описывается для настоящего, но представляется как прошедшее). Фантастические рассказы есть особый способ познания действительности. По-своему отражая объективный мир, они вместе с тем конструируют его. Время действия создается рядом факторов. Из макроконтекста читатель узнает, что действие развивается на фоне определенной исторической эпохи и включается в поток событий, совершающихся за пределами произведения. Это эпоха космических межпланетных путешествий. Несмотря на то, что глаголы употребляются в прошедшем времени, современный читатель ясно осознает, что речь идет о будущем. Момент речи автора как онтологическая основа временных отношений в произведении — величина нерелевантная. Прошедшее время выступает как чисто реляционная векторная величина, указывающая на константную направленность времени действия в отношении условно выбранной точки отсчета.

Момент речи автора произведения, однако, величина вполне релевантная для осознания жанра рассказа и его общей временной отнесенности<sup>1</sup>.

Временная отнесенность рассказа создается конвер-

---

<sup>1</sup> Особую сложность отношений искусства и действительности в применении к понятиям «пространство» и «время» в связи с многообразными перекрещивающимися связями объективного и субъективного отражения жизни отмечает в одной из своих работ Б. С. Мейлах. (57, 5)

генцией<sup>1</sup> языковых средств разных уровней. В примере 5 одним из средств, информирующих о времени действия, является специализированная группа существительного со значением времени — *in our time*, которая включает читателя в определенный ряд событий и создает точность, конкретность временной характеристики. Эта точность фиктивна, так же как фиктивны описываемые события. Именно в кажущейся определенности *in our time* заложена первая вежа, с помощью которой читателя настраивают на получение информации, как бы поступающей к нам из будущего через десятилетия. Дальнейшее уточнение происходит на лексическом уровне за счет введения таких слов, как **the rocket, my father's ship passing over our town, space rockets**, и др. Все вместе средства различных уровней определяют временную раму произведения.

Образная система подчинена тому же заданию — перенести читателя в эпоху межзвездных космических путешествий: *a darkness as big as the space between the planets*. В трехчастной структуре сравнения эту роль выполняет образ сравнения *the space between the planets*, программирующий определенный ряд ассоциаций.

Грамматические формы глагола выражают отнесенность действия к прошлому и тем самым вступают в коллизию с временем реальным. Создаются одновременно два плана: описываемые события с точки зрения современного человека невозможны, и поэтому они относятся им к будущему, с другой стороны, они представлены как прошедшие с точки зрения повествователя. Происходит размежевание восприятия — персонажей, с одной стороны, и автора и читателя, с другой. Здесь очевидно различие в значении между грамматическими глагольными формами в двух планах коммуникации — в плане непосредственного общения и в плане сюжета. В плане непосредственного общения языковая категория времени, выраженная формами глагола, связана с эмпирическим временем. На уровне сюжета — это чисто реляционные величины, не связанные ни с одним эмпирическим временным планом.

Сочетаемость с наречием настоящего времени *now* свидетельствует о расширении диапазона грамматиче-

---

<sup>1</sup> Конвергенция — схождение в одной точке текста разных приемов.

ской формы, о снятии ограничений, обычно накладываемых на сочетаемость формы ПИ системой языка. С точки зрения системы такое сочетание недопустимо, так как оно объединяет не тождественные по временному значению элементы. С точки зрения узуса такое употребление вполне возможно. Оно свидетельствует не об изменении временной отнесенности действия, а об изменении отношения автора к изображаемому. Наречие *now* синхронизирует различные временные системы (персонажей, повествователя, читателя), способствует тому, чтобы события воспринимались читателем как актуальные, действительные, наличные. Происходит как бы экранизация повествования.

#### ПИ описательное:

1. He lay flat on the brown, pine-needled floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine trees. The mountainside sloped gently where he lay; but below it was steep and he could see the dark of the oiled road winding through the pass. There was a stream alongside the road and far down the pass he saw a mill beside the stream and the falling water of the dam, white in the summer sunlight. (E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*)

2. The shore was fledged with palm trees. These stood or leaned or reclined against the light and their green feathers were a hundred feet up in the air. The ground beneath them was a bank covered with coarse grass, torn everywhere by the upheavals of fallen trees scattered with decaying coconuts and palm saplings. Behind this was the darkness of the forest proper and the open space of the scar. Ralph stood, one hand against a great trunk, and screwed up his eyes against the shimmering water. Out there, perhaps a mile away, the white surf flinked on a coral reef, and beyond that the open sea was dark blue. Within the irregular arc of coral the lagoon was still as a mountain lake—blue of all shades and shadowy green and purple. The beach between the palm terrace and the water was a thin bowstave, endless apparently, for to Ralph's left the perspectives of palm and beach and water drew to a point at infinity; and always, almost visible, was the heat. (W. Golding. *Lord of the Flies*)

3. The three boys began to scramble up. Some unknown force had wrenched and shattered these cubes so that they lay askew, often piled diminishingly on each other. The most

usual feature of the rock was a pink cliff surmounted by a skewed block; and that again surmounted, and that again, till the pinkness became a stack of balanced rock projecting through the looped fantasy of the forest creepers. Where the pink cliffs rose out of the ground there were often narrow tracks winding upwards. They could edge along them, deep in the plant world, their faces to the rock. (W. Golding. Lord of the Flies)

ПИ в описательной функции передает качественную характеристику субъекта: действие или состояние, приписываемое субъекту, приобретает квалифицирующее значение.

Наиболее часто в описательной функции выступают связочные глаголы, указывающие на наличие признака, состояния или на их становление; особое место среди них по частотности употребления занимает глагол **to be**. Нередко этот глагол используется в своем основном значении «существовать». Значительную группу составляют глаголы, указывающие на положение предмета или лица в пространстве.

Помимо внутренней лексической обусловленности, наблюдается и структурная обусловленность контекста, содержащего ПИ в описательной функции. Преимущественно встречающимся типом сказуемого является именное сказуемое. Широкое употребление составного именного сказуемого объясняется его семантикой — выражением характеристики субъекта, его качеств, свойств или состояния.

По-видимому, таким же соотношением семантики сказуемого и контекста, содержащего временную форму в описательной функции, следует объяснить и частое употребление **there was**.

Еще одной структурной особенностью контекста, содержащего ПИ описательное, является наличие обстоятельств сопутствующих условий и наличие обстоятельств места, служащих пространственными ориентирами, уточняющими положение лица или предмета в пространстве.

Исследованный материал свидетельствует о том, что в большинстве примеров наличествуют определения.

Нередко употреблению ПИ в описательной функции сопутствует инвертированный порядок слов и вынесение обстоятельства места в препозицию, так как в описании

существенно определение пространственной перспективы, точное фиксирование пространственных отношений. Это также связано с актуальным членением предложения и с использованием порядка слов как средства подчеркивания рематичных элементов (несущих новую информацию).

Остановимся на функции ПИ описательного в плане создания художественного времени. Каждый из приведенных отрывков характеризуется своим микровременем. Временной мир, создаваемый ПИ описательным в сочетании с другими элементами контекста, можно сравнить с микровременем, возникающим при показе диапозитивов, когда непрерывный временной поток останавливается. В показе «застывшего» времени — одного из парадоксов художественного времени — заключается роль ПИ описательного.

Тексты, содержащие ПИ описательное, характеризуются одновершинностью. В них нельзя выделить ситуацию-основу и вторичную ситуацию. Временная перспектива характеризуется одноплановостью.

ПИ в описательной функции способствует реализации центростремительной тенденции в развитии действия. Вместо поступательного движения, характеризующего ПИ повествовательное, наблюдается концентрация временных значений в направлении определенной точки, синхронность описываемых событий.

Попытаемся установить, какая тенденция — к автосемантии или к синсемантии — доминирует при употреблении ПИ описательного. Каждая из анализируемых сцен создает серию конкретных образов, для чего используются преимущественно однозначные лексические единицы.

Личные местоимения (в особенности местоимения 1-го и 2-го лица) едва ли можно считать полностью синсемантичными единицами. Представляется очень плодотворной точка зрения, которую развивает Т. И. Сильман: грамматика большого контекста признает за личным местоимением особую функцию автосемантического обозначения личности. (76, 82)

Местоимения именительного падежа обозначают личность с наименьшей точностью, чем существительные. В косвенном падеже автосемантия утрачивается, на первый план выступает функция указательности, замещения. При таком подходе к функции личных местоиме-

ний именительного падежа можно говорить о преобладании тенденции к автосемантии в анализируемых отрывках. Это не означает, что внутри каждого отрывка полностью отсутствуют синсемантические единицы. Во втором отрывке своего рода скрепом между предложениями служит указательное местоимение **these**. Оно выступает в качестве субститута и замещает предложную группу **with palm trees**. По тому же принципу соединяются третье и четвертое предложения. Синсемантически обстоятельственные группы **beneath them, behind this** и **out there**. К средствам сцепления предложений следует отнести единство временных форм, порядок слов — вынесение в препозицию обстоятельств места. Общая тенденция контекста к автосемантии позволяет сделать предположение, что автосемантия/синсемантия и одновершинность/многовершинность находятся в определенной взаимозависимости. Автосемантия и одновершинность, с одной стороны, и синсемантия и многовершинность, с другой, находятся в отношениях совместности. Многовершинность как соединение событий, между которыми протекает определенное сюжетное пространство, как возвращение к чему-то, уже намеченному в ткани текста, предполагает наличие различных ассоциативных и причинно-следственных связей. Отсюда и синсемантия выражения. По-видимому, можно представить многовершинность и синсемантию как явления разных рангов. Многовершинность как явление более высокого ранга реализуется на уровне выражения с помощью синсемантических единиц. То же следует сказать об автосемантии и одновершинности. Одновершинность противопоставляется двухвершинности и понимается как такая структура контекста, в которой нет указаний на возвращение в той или иной форме к сюжетной канве предшествующего повествования. Одновершинность предполагает бóльшую самооценку, самостоятельность изложения, а следовательно, и меньшую связь с широким контекстом, менее тесные местоименные и прочие связи.

Тенденция к автосемантии может быть объяснена и тем, что в каждом из анализируемых отрывков конструируется индивидуализированный, а не обобщенный отрезок художественной действительности. Сила описания здесь не в обобщении, а в неповторимости, в индивидуализации.

ПИ драматическое<sup>1</sup>:

1. "What's Iwelei?" asked Mrs. Macphail.

He turned his gloomy eyes on her and his voice trembled with horror.

"The plague spot of Honolulu. The Red Light district. It was a blot on our civilization".

Iwelei was on the edge of the city. You went down side streets by the harbour in the darkness, across a rickety bridge, till you came to a deserted road, all ruts and holes, and then suddenly you came out into the light. There was parking room for motors on each side of the road, and there were saloons, tawdry and bright, each one noisy with its mechanical piano, and there were barbers' shops and tobacconists. There was a stir in the air and a sense of expectant gaiety. You turned down a narrow alley, either to the right or to the left, for the road divided Iwelei into two parts, and you found yourself in the district. (S. Maugham. Rain)

2. Then he gave his head a twitch, and his eyes bulged wide suddenly, even if the light was hitting him full in the face, and you could see the glitter in them.

It's coming, I thought.

You saw the eyes bulge suddenly like that, as though something had happened inside him, and there was that glitter. You knew something had happened inside him, and thought: It's coming. It was always that way. There was the bulge and the glitter, and there was the cold grip way down in the stomach... (R. P. Warren. All the King's Men)

3. The car was still there. One might see it on a good day when the river ran slow and the mud cleared. Deep under its metal shining, long and low and very rich, lay the car. But then the mud came in again and you saw nothing. (R. Bradbury. The Highway)

В ПИ драматическом реализуется набор сем ПИ кратного или кратко-соотнесительного. Однако этим грамматическая семантика формы не исчерпывается. От нее исходит также значение всевременности, включение в протяженность действия не только векторного нуля оси ориентации прошедшего времени, но и отнесенность к более широкому периоду — к абстрактному настоящему, охватывающему все случаи повторения действия. Представление об отнесенности действия к прошлому,

---

<sup>1</sup> Ср. так называемый «гномический претерит». См., например, 33, 303.



связанное с формой ПИ, соседствует со значением абстрактного настоящего, исходящим из контекста. В этой двойной временной экспозиции заложена экспрессивность формы ПИ драматического.

Возможно (отрывок 1) пересечение неадекватных временных систем — времени персонажей (времени вымышленного, условного мира) и времени авторского и читательского (времени объективного).

Сосуществующими оказываются значения обычно несовместимые — отнесенность к оси ориентации настоящего времени и к оси ориентации прошедшего времени.

Одно действие или последовательность действий, включенных в определенную ситуацию, создают представление о множестве подобных действий. Изображается один типичный эпизод, и в его типичности заложено представление о повторяемости, кратности. Сочетание единичности и кратности создает отнесенность к широкому временному плану.

Сема «включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия» частично, но не полностью подавляется контекстом. В результате перераспределения сем ПИ сближается со своим противочленом в системе языка — с НИ. Различие, однако, сохраняется не только на денотативном, но и на коннотативном уровне. ПИ драматическое экспрессивнее, чем НИ, в силу наличия многозначности, одновременного присутствия двух противоположных значений.

Тест — возможность замены формы ПИ формой НИ — подтверждает синонимичность форм в подобных случаях.

Iwelei was on the edge of the city. You go down side streets by the harbour [...] till you come to a deserted road [...] You turn down a narrow alley, either to the right or to the left [...], and you find yourself in the district.

ПИ драматическое изменяет ракурс изображения, способствует созданию наглядности повествования.

Для реализации значения ПИ драматического требуется благоприятный контекст. Мощным «переключателем» значения формы является местоимение **you** в обобщенном значении и неопределенное местоимение **one**. В приведенных примерах значение повторяющегося действия, относящегося к широкому временному плану, создается и наречиями **always, again**, обстоятельст-

венной группой **on a good day**, где значение неопределенного артикля участвует в выражении кратности действия.

Важным фактором, обуславливающим такое функционирование формы, может быть иррадирующее влияние контекста. (4, 4)

В результате взаимодействия элементов различных уровней на определенных участках текста аккумулируются те или иные значения. Это общее значение контекста подчиняет себе значение грамматической формы. (См. отрывок 1.)

По линии создания художественного времени нагрузка формы заключается в передаче двойной временной экспозиции — в столкновении прошедшего времени и абстрактного настоящего. Происходит нарушение единого временного порядка. ПИ драматическое в сочетании с другими элементами контекста (наиболее мощным из них является местоимение в обобщенном значении) вовлекает читателя в описываемые события, включает временную систему читателя и событийное время персонажей. Эпическое время может оттесняться временем индивидуальным, которое дано читателю в его ощущении. Создается как бы объективная реальность пространства и времени. Такую игру временных значений можно рассматривать как попытку совместить различные временные системы — персонажей и читателя.

Композиционная нагрузка формы шире, чем просто создание двойной временной экспозиции. ПИ драматическое придает глубину, временную емкость повествованию, расширяет его временные рамки.

Содержательность времени может увеличиваться и благодаря тому, что повторяющиеся, обобщенные действия, не фиксированные точно во времени, начинают ассоциироваться с личностью того или иного действующего лица и приобретают значение его постоянной характеристики (пример 2).

Композиционная нагрузка ПИ драматического заключается и в интегрировании двух подсистем текста: отрезки, содержащие эту форму, характеризуются не только признаками плана рассказчика, но и признаками плана персонажей, занимают пограничную область. Включение местоимения **you** объединяет авторскую речь с диалогической речью, обращенной однако не к другому персонажу, а скорее к невидимому собеседнику.

Анализ ПИ драматического убедительно свидетельствует, что грамматическая структура далеко не нейтральна в своей художественной функции. Раскрытие художественной функции грамматической структуры текста помогает осознать богатство эстетической информации, которую несет в себе текст, и понять активность всего языкового материала.

Так ПИ драматическое, следующее за ПИ повествовательным, меняет в тех отрезках текста, где оно употребляется, моделируемую в них темпоральную картину мира и создает оппозицию единичное/множественное.

Характер передаваемых ПИ драматическим временных отношений тесно связан с одновёршинностью/многовёршинностью контекста, хотя и не тождествен им. ПИ драматическое предполагает создание двух или множества вершин. Одна вершина (ситуация-основа) материализуется в контексте данной ситуации. Вторая вершина (или их множество) основывается на той проекции, которая направляется из мира художественного слова на действительность (отрывок 1), либо связывается с попыткой автора создать обобщенную картину, которая в равной мере может быть отнесена к ситуации-основе и к более широкому временному плану. Эта вторая вершина есть результат взаимодействия значения грамматической формы и контекста, которому присуще сочетание единичности и кратности, одновременной отнесенности к прошлому и к настоящему. Здесь мы фиксируем упомянутое выше (см., например, ПИ кратко-соотносительное) изменение в движении сюжета — от линейного к ассоциативному. Оно предполагает одновременное моделирование множества отношений, сюжетных рядов, не сводимых только к линейно-упорядоченным. Видо-временные формы являются одним из способов сцепления текста.

Выделение линейного и ассоциативного движения сюжета означает подход к тексту как к связному целому, которое обладает особой структурой отношений. О парадигматике текста возможно говорить в связи с признанием связности и целостности как его важнейших дифференциальных признаков.

В художественном тексте актуализируются и реализуются не только синтагматические, но и парадигматические средства организации. Принцип повтора (на раз-

ных уровнях) является одним из ведущих в создании парадигматики текста.

Видо-временные формы, создающие значение множественности, актуализируют парадигматические отношения внутри текста за счет усиления ассоциативных связей.

Приращение смысла, в создании которого участвуют видо-временные формы, согласуется с мыслями И. Р. Гальперина о возникновении в тексте дополнительной информации, которая лежит вне первичных значений лексем и регулярных синтаксических связей. (109, 57) Многоплановость художественного текста как единой системы проецируется и на значения его составляющих. Параметры языковых единиц изменяются и становятся менее жесткими. Необычные, неавтоматизированные противопоставления, в которые они вступают на уровне художественного текста, свидетельствуют о подвижности нормы в рамках художественного произведения, о многоплановости языковых единиц и об одновременной реализации в тексте двух и более значений языкового знака. Некоторые из этих значений могут быть не зафиксированы в системе языковых оппозиций. Таким образом, слово или его формы приобретают в тексте смысловую гибкость, дополнительную к его общеязыковой характеристике.

Анализируя автосемантию/синсемантию контекста, следует различать автосемантию и синсемантию отдельного предложения и отрезка текста большего, чем предложение. ПИ драматическое во всех приведенных выше отрывках употребляется не в одном, а в нескольких предложениях и является ядром определенного семантического комплекса. Нас интересуют не только связи внутри этого комплекса, но и его взаимодействие с более широким контекстом.

В отрывке 1 связи с внешним контекстом ослаблены, мало ощутимы, что свидетельствует об относительной изолированности картины, созданной с помощью ПИ драматического. Она оказывается выделенной из остального текста.

Отрывок 2 теснее связан с широким контекстом. Временную последовательность действий устанавливает наречие **then**. Ситуация, в которой происходят изменения во внешнем облике Старка, его внутренняя подготовка к публичному выступлению, намечена на ранее

пройденном этапе сюжетного развития. С ней тесно связан приведенный отрывок.

Наконец, в отрывке 3 первое предложение полностью синсемантично и может быть понято лишь через его связи с предыдущим контекстом. Оно помещено внутри абзаца, намечает тему, которая разрабатывается в описании, содержащем ПИ драматическое. В первом предложении синсемантичны все компоненты: подлежащее с определенным артиклем, указывающее на связь с пройденными участками текста, обстоятельство **there**, усилительная частица **still**.

Итак, плотность связей с широким контекстом может быть различной и зависит от того, в какой мере автономно описание, выдержанное в ПИ драматическом. Тем не менее, все отрывки содержат автосемантические в своей основе предложения. Каждое из них характеризуется однозначным лексическим выражением понятий и образов, что, по-видимому, объясняется экспрессивным характером самой формы ПИ в этой функции.

Это, однако, не мешает существованию внутренних связей, сосредоточенных внутри абзаца или того комплекса, в который входят формы ПИ. В первом отрывке существует сквозной лейтмотив, скрепляющий все описание в единое целое. Прослеживаются разнообразные средства связи: 1) синтаксический параллелизм; 2) единство временных форм; 3) наличие семантически связанных слов — **side street, deserted road, narrow alley**.

В отрывке 2 связь осуществляется главным образом за счет повторов — лексических, синтаксических, повторов отдельных слов и целых предложений, повтора анафорического и рамочного.

В отрывке 3 скрепление предложений происходит благодаря наличию слова **car** и его заместителя — местоимения **it**.

Семантический потенциал ПИ:

разобщенность с осью ориентации настоящего времени,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно протекание действий,

включение векторного нуля оси ориентации прошед-

шего времени в период, в течение которого возможно повторение действий,

единичность действия,

совокупность одновременных или следующих друг за другом действий,

кратность единичного действия,

кратность совокупности одновременных или следующих друг за другом действий,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени.

**И н в а р и а н т н ы й С П:**

разобщенность с осью ориентации настоящего времени при обязательном включении векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия или периода.

**К о м п о з и ц и о н н о - с т и л и с т и ч е с к и й    п о т е н -  
ц и а л:**

выражение последовательного развития действия (выражение динамики временного процесса),

выражение «застывшего» времени,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

создание двойной временной перспективы с включением повторяющихся действий в сферу абстрактного настоящего,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

качественная характеристика субъекта,

выражение обратимости времени.

## **§ 2. ПРОШЕДШЕЕ ДЛИТЕЛЬНОЕ (ПД)**

### **Классификация вариантов ПД по аспектуально-темпоральному принципу**

**ПД единичного действия:**

1. George Links only half-heard the words, but the idea filtered through that he must go into the sitting-room, and he shuffled away. Outside the sitting-room door he paused for a moment; probably Edward Cowley was sitting there, silent as a reptile, in the centre of a pool of stillness. (J. Wain. A Travelling Woman)

2. "Hallo," said Finbow. "Sit with us for a few minutes, won't you?"

“I’d like to,” Philip answered. “It’s rather...,” but he did not finish the sentence. Tonia was lying by the bank, trailing one hand in the water; with a set face she watched Philip draw up a chair between me and Finbow. (C. P. Snow. *Death under Sail*)

3. Little Phil was lying on his bed. The room was in an orange twilight. A thin needle of sunshine came probing in between the drawn curtains. Phil was more than usually restless. (A. Huxley. *Point Counter Point*)

4. Christopher had lighted his pipe, Frances was sewing, Hilda, without occupation, was sitting very upright as if the organization of the party had suddenly fallen upon her. (I. Murdoch. *The Red and the Green*)

5. Christian banged on the door again and there was the sound of a bolt being drawn. A moment later the door opened, and a small fat old woman in a faded green apron was standing there. [...] Christian pushed past her and Buschfelder followed. (I. Shaw. *The Young Lions*)

В ПД единичного действия реализуется следующий набор сем:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия;

3) длительность действия;

4) единичность действия;

5) локализованность действия во времени.

Тестирование сем осуществляется: 1) семы 1 и 2 — соположением с формой ПИ и одновременно включением таких лексических средств, как наречие **still**, которое указывает на включение одной временной величины в другую: *Outside the sitting-room door he paused for a moment; probably Edward Cowley was still sitting there [...]*; сочетаемостью с такими средствами векторного времени, как предложная группа со значением времени **at that time**, указывающая на предшествование векторному нулю: *At that time Little Phil was lying on his bed*; 2) сема 3 тестируется пробой на сочетаемость с лексическими индикаторами времени, называющими определенные отрезки времени, служащие единицами его измерения — **for a minute, for an hour** и т. д., пробой на сочетаемость со средствами, указывающими на относительную длительность во времени (без указания на количество единиц измерения времени) — **for a long time**



и т. д.; 3) сема 4 — несовместимостью со средствами обозначения повторяющегося времени.

Роль, которую ПД играет в создании художественного времени, находится в полном соответствии с грамматической семантикой формы. ПД выдвигает на первый план длительность действия. Время, моделируемое с помощью взаимодействия форм ПИ и ПД, — однонаправленно, одномерно, конечно и необратимо.

На уровне текста видо-временные формы вступают в интегративные отношения. В связи с этим на оппозиции, существующие на парадигматическом уровне, накладываются содержательные категории текста, и семантическая функция видо-временных форм усложняется. Так, форма ПД может участвовать в формировании точки зрения, с которой ведется повествование, в изменении временной позиции рассказчика, в переключении авторского времени на индивидуальное время персонажа и наоборот. (82, 77 и сл.; 84, 72 и сл.; 12, 103; 21, 114) Допустимо говорить о роли видо-временных форм в усложнении композиционной структуры, в создании множественности временных позиций.

Существуют сигналы смещения точки зрения. В отрывке из романа Дж. Уэйна первый штрих, фокусирующий позиции повествователя и персонажа, вносящий личностный элемент в рассказ, осуществляется на лексическом уровне — введением слова **half-heard**. Такая оценка внутреннего состояния Джорджа, проникновение в его ощущения может исходить от самого персонажа. Смещение точки зрения в следующем предложении поддерживается модальным словом **probably** и формой ПД, когда действие описывается сквозь призму видения его персонажем. Читатель осознает чувственную реакцию героя. Возникает дуалистическое видение — позиции повествователя и персонажа фокусируются как результат перехода от авторской речи к несобственной прямой речи. Анализируемый случай свидетельствует о том, что переход от одной подсистемы текста к другой есть одновременно качественный рубеж в передаче временных и пространственных отношений. Несобственная прямая речь как форма самовыражения персонажа ориентирована на его индивидуальное время. Однако это смешанный контекстный прием, сохраняющий и характеристики авторской речи.

Таким образом, на уровне текста ПД приобретает

особую композиционную функцию — изменение точки зрения в плане пространственно-временной характеристики. ПД не только синтезирует позиции повествователя и персонажа, но и вовлекает читателя внутрь действия, превращает его позицию из ретроспективной в интраспективную. Создается эстетическая иллюзия того, что мы являемся свидетелями происходящего благодаря живописующему характеру длительных форм.

Ограничения, которые накладывает морфологическая система языка на выбор той или иной формы, на уровне текста становятся значительно менее жесткими. С другой стороны, на уровне текста вступают в силу новые закономерности: употребление видо-временных форм определяется не только их грамматической семантикой, но и выбором точки зрения, плотностью действия, темпом повествования, синтаксическим рисунком предложения и т. д.

Так, в приведенных выше примерах выбор видо-временной формы выполняет организующую функцию еще и потому, что включение ПД меняет рисунок предложения, созданный до него повтором формы ПИ, вносит оттенок наглядности.

Существует точка зрения, согласно которой эстетическую ценность имеют лишь образные средства выражения. На наш взгляд, эта точка зрения является тривиальной. Если мы откажемся от нее и будем учитывать роль грамматических единиц в передаче эстетической информации, мы приблизимся к пониманию текста как структуры, в которой организованными являются все его компоненты.

Уже в начале шестидесятых годов Р. Якобсон писал о том, что морфологические и синтаксические категории могут с успехом соперничать с художественной ролью словесных тропов. (94, 405 и сл.)

Наиболее ценными в концепции Р. Якобсона, получившими дальнейшее развитие в трудах Ю. М. Лотмана и др. ученых, представляются нам мысли о том, что противопоставленность грамматических категорий является важным средством композиции художественного произведения или его отдельных частей. Анализируя стихотворные произведения А. С. Пушкина, Р. Якобсон приходит к выводу, что напряженность и драматизм могут создаваться искусным чередованием грамматических форм. Так, в «Медном всаднике» последовательное

противопоставление несовершенного вида совершенному есть, по мнению Р. Якобсона, выразительная грамматическая проекция трагического конфликта между «беспредельной мощью навеки данной державцу полумира и роковой ограниченностью всех деяний безликого Евгения». Таким образом, перед проницательным взглядом исследователя открылся механизм чисто лингвистического создания образов поэмы — трагической обреченности одного и беспредельной мощи другого. Изучение грамматической структуры не только помогает извлечь максимум информации из текста, но и увидеть языковые средства ее воплощения.

Вслед за Р. Якобсоном Ю. М. Лотман полагает, что источником выразительности грамматических форм является их соположение и противопоставление. Параллелизм смежных по значению форм и антитетических может рассматриваться как грамматическая фигура, построенная на симметрии и контрасте грамматических значений. В основе грамматической однородности лежит однородность логическая. Она может быть либо социально отработанной, либо создаваться речевой ситуацией, контекстом.

Сопоставление и противопоставление элементов различных уровней являются ведущими принципами организации словесного материала в художественном произведении. И. В. Арнольд и И. А. Банникова рассматривают их как основу стилистического контекста. (5, 10)

Эти положения можно распространить и на грамматические элементы. Комбинирование различных значений одной формы и соположение разных форм входит органической частью в стилистический контекст. Как видно из анализа, семантика видо-временных форм в тексте усложняется, у них появляются дополнительные окказиональные значения.

В анализируемых отрывках повтор одной и той же грамматической формы ПИ в эквивалентных позициях носит константный характер и создает накопление предсказуемости. Тем более контрастным является появление формы ПД. Происходит актуализация грамматического противопоставления за счет нарушения предсказуемости. (См., например, отрывки 1 и 2.)

В отрывке 2 интерес представляет параллельное употребление форм ПИ и ПД (*Tonia was lying by the bank, [...] she watched Philip*). ПИ и ПД выражают одно-

временные действия, имеющие одинаковую видовую характеристику — длительность. Однако в первом случае видовой признак выражен эксплицитно — в форме ПД; во втором — значение длительности передается благодаря неопределенному видовому характеру глагола **watch** и благодаря тому, что значение формы ПД проецируется на ПИ. Синтаксический параллелизм способствует созданию параллелизма и на морфологическом уровне. Здесь мы наблюдаем, как осуществляется чередование грамматических форм и как реализуется их композиционно-стилистический потенциал. Очевидно выбор формы определяется рядом факторов, а не только грамматической семантикой.

Отрывки 3, 4 и 5 также иллюстрируют, как создается выразительность за счет соположения видо-временных форм. Так, в отрывке 3 соплагаются формы ПИ и ПД. Характер передаваемых этими формами действий с точки зрения видового признака длительности одинаков. Однако языковое выражение у них различное. Контраст грамматических значений придает дополнительную выразительность первому действию.

Интересными представляются симметрия и контраст грамматических форм, используемые как основной прием в композиции отрывка 4. ПП образует своего рода рамку, внутри которой наблюдается повтор форм ПД. Параллелизм антитетических форм служит механизмом создания живой картины. Значение длительных форм проецируется на форму ПП, в которой актуализируется значение результата обозначенного действия, выраженное имплицитно.

Искусное чередование грамматических форм (ПИ и ПД) создает напряженность и в последнем из цитируемых отрывков. Резкие и стремительные действия немецких солдат (Кристиана и Бушфелдера), пришедших грабить французскую семью в оккупированной зоне (ПИ повествовательное), контрастируют с оцепенением беспомощно застывшей в дверях старухи (ПД).

Одной из общих особенностей всех отрывков, в которых включена форма ПД, является изменение плотности действия в сторону разреженности.

П Д к р а т н о е :

1. However Mr. and Mrs. Beresford had not yet arrived at the time of life when they thought of themselves as old.

And they had no idea that they and many others were automatically pronounced deadly dull solely on that account. Only by the young, of course, but then, they would have thought indulgently, young people know nothing about life. Poor dears, they were always worrying about examinations or their sex life, or buying some extraordinary clothes or doing extraordinary things to their hair to make them more noticeable. (A. Christie. By the Pricking of my Thumb)

2. "Was it a good school?"

"All I remember is what the headmaster used to say all the time. He was always bawling us out over the loudspeaker system for some mess we'd made and he always started out the same way: "I am sick and tired. . . ." (K. Vonnegut. Cat's Cradle)

3. Aunt Pitty was in a state whenever he was in town. She knew very well what her friends were saying when she permitted him to call but she still lacked courage to tell him he was unwelcome. (M. Mitchell. Gone with the Wind)

4. All day long the old man had been nagging his children with words like these, merry in tone: "Come on now, stretch your minds a little. [ . . . ]"

"He was always telling us to stretch our brains," said Frank, recalling olden times. (K. Vonnegut. Cat's Cradle)

5. And suddenly it seemed to Rosemary such an adventure. It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk. Supposing she took the girl home. Supposing she did do one of those things she was always reading about or seeing on the stage, what would happen? It would be thrilling. (K. Mansfield. A Cup of Tea)

Для ПД кратного релевантен следующий набор сем:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период повторяющегося действия с исключением его из каждого отдельного сегмента действия;

3) кратность действия;

4) длительность каждого отдельного сегмента действия;

5) нелокализованность действия во времени.

Для реализации ПД кратного требуется благоприятный контекст — наличие средств обозначения повторяющегося действия. Это могут быть как средства циклической, так и неопределенной повторяемости. Именно

от лексических спецификаторов исходит значение кратности. ПД кратное принадлежит к числу таких вариантов, которые не могут реализоваться без взаимодействия с другими элементами контекста.

Лексические показатели кратности одновременно рассматриваются и как диагностирующие слова — их присутствие или введение в предложение служит для тестирования сем. В случае ПД кратного тестирование сем осуществляется также трансформацией субституции — ПД → **would**+инфинитив: *Poor dears, they would (always) worry about examinations or their sex life.*

Трансформация затрагивает лишь коннотации формы. Экспрессивное выражение мысли сменяется более объективной, нейтральной по тональности констатацией событий.

В примере 4 мы наблюдаем любопытный случай грамматического параллелизма — иррадиирующее влияние ПП сказывается на семантике ПД: *the old man had been nagging his children; he was always telling us to stretch our brains.*

Напомним, что глаголы в прошедшем времени, принадлежащие плану авторской речи и плану персонажей, имеют различные точки отсчета и сигнализируют различные временные планы. Синхронии здесь нет, векторный нуль в каждом случае иной.

Значение видо-временных форм определяется различными факторами, среди которых были выделены как наиболее существенные три. Одним из них является характер произведения. Все примеры, иллюстрирующие употребление ПД кратного (за исключением примера 3), заимствованы из произведений с закрытым или исторически неопределенным временем. Пример 3 взят из романа, действие которого разворачивается на фоне определенной исторической эпохи. Соответствие фактологическому прошлому в этом отрывке — частный случай употребления прошедших форм на уровне текста. Их основное содержание остается неизменным. Это установление отношений порядка, а в случае прошедших форм прежде всего разобщенности с отправной точкой отсчета всей системы — векторным нулем оси ориентации настоящего времени.

Вторым фактором, определяющим временное значение видо-временных форм, является подсистема текста, в которую входят эти формы. ПД в анализируемых

примерах входит в подсистему персонажей — примеры 2, 4; в подсистему рассказчика — пример 3; является компонентом несобственной прямой речи — примеры 1, 5.

Отрывки, входящие в план персонажей, ориентированы на индивидуальное время персонажей. Условный характер форм прошедшего, так же как форм настоящего, очевиден.

Несобственная прямая речь как сложный контекстный прием интегрирует свойства авторской речи и речи персонажей. С планом персонажей ее сближает ориентированность на индивидуальное время персонажей, на их «сейчас, теперь». С планом рассказчика ее сближает возможность более прямых, чем в плане персонажей, связей с авторским временем. Напомним, что соотношение авторского и сюжетного времени непрямолинейно. Непосредственные связи могут вообще не прослеживаться (сравни размежевание восприятия персонажей и автора и читателя в фантастических романах и рассказах). Связи сюжетного времени с авторским и читательским временем возможны, если события воспринимаются как прошедшие. Однако во всех случаях пересечения временных систем автора, персонажей и читателя следует помнить, что это пересечение неадекватных систем.

Особого комментария требуют примеры 2 и 4, взятые из произведения К. Воннегута «Колыбель для кошки». Роман представляет собой очевидную сатиру на диктаторские режимы Латинской Америки наших дней. Несмотря на фантастический характер описанных событий, они воспринимаются как прошедшие. В сложной опосредованной форме отражения объективной действительности, «включающей в себя возможность отлета фантазии от жизни», прослеживаются связи с миром реальных, который является основой художественных образов произведения.

Обращаясь к функции ПД кратного в создании художественного времени, отметим, что как всякая форма прошедшего времени оно передает отрицательную лучевую направленность вектора и свидетельствует о двуправленности художественного времени, в иных терминах — о нарушении свойства необратимости.

ПД кратное создает многомерность времени. Оно передает множество **n** событий. Каждый сегмент повто-



ряющегося действия определяется своей собственной координатой, и время здесь многомерно.

Наконец, время, передаваемое ПД кратным, прерывно, так как действие членится на определенные повторяющиеся сегменты.

Композиционная нагрузка формы может заключаться в изменении временной и пространственной точки зрения (отрывки 1, 5). ПД является одним из сигналов вплетения в повествование изображенной речи как одного из подвидов несобственной прямой речи. Объективная тональность рассказа утрачивается, появляется эмоциональная окраска. Контекстуальные условия, способствующие реализации этого значения, — несобственная прямая речь и прямая речь. Вне этих контекстуальных условий эмоциональная окраска не реализуется. Немаловажную роль в создании экспрессивных коннотаций играют и другие элементы контекста. Это и приложение **poor dears**, и эмфатическое **did do**, и экстралингвистическая эмоциональность глагола **bawl**, и структура предложения с **supposing**<sup>1</sup>.

При анализе контекста с точки зрения односторонности/многовершинности наша задача состоит в том, чтобы определить, в какой мере вершины, объединяющие отдельные высказывания в единый сюжетный пласт, прикреплены к языковой материи и структурно значимы.

В этом отношении наименее показателен первый пример. Здесь трудно однозначно определить односторонность/многовершинность.

Иначе строятся другие примеры. В примерах 2 и 4 первичная ситуация выносится за временную раму произведения. В отрывке 4 дистанцированность событий поддерживается на морфологическом уровне формой прошедшего перфекта длительного. В отрывке 2 дистанцированность событий не находит специального языкового оформления, а создается всей ситуацией. Именно, эта вершина фиксируется как формами ПД, так и всей ситуацией, подготовленной пройденными уже этапами сюжетного развития. Таким образом, здесь происходит столкновение двух временных рядов — один создан всем контекстом произведения, другой строится в данной точке текста и создает дополнительную вершину, реконструируя прошлое героев. Оно предшествует основному временному ряду.

<sup>1</sup> Ср. русское «а что если...»

Подводя итог сказанному, следует сделать вывод, что примеры, содержащие ПД повтора, могут характеризоваться как одновершинностью, так и двухвершинностью. Они также обнаруживают диалектическое единство автосемантических и синсемантических тенденций. В первом отрывке верхняя граница абзаца характеризуется значительной грамматической и смысловой самостоятельностью. Тем не менее, вводное слово **however** устанавливает перекрестные связи с предшествующим контекстом. Созданию взаимопересекающихся линий способствует и частица **yet**, сигнализирующая спаянность с предыдущим контекстом. Следующее предложение полностью синсемантично, так же как и третье предложение. Они связаны местоименной связью, наречной связью, усилительной частицей **only**, структурой предложения (эллипс, являющийся своего рода подхватом). И, наконец, предложение, содержащее ПД, также тесно спаяно с предыдущим. Лексически это находит свое выражение в приложении **poor dears** и в местоименной связи.

В отрывке 2 наблюдаем синсемантию диалогической речи (начальное предложение). Местоимение **it** служит знаком — заместителем названия конкретной школы, о которой идет речь. Следующие два предложения обнаруживают тенденцию к автосемантии. Связи, главным образом, внешние, ослаблены. Материал организован так, что в нем преобладают автосемантические единицы. Изменение временной схемы, введение ПД способствует конкретизации и смысловой завершенности повествования.

#### ПД проспективное:

1. There was no scrap of paper even in his pockets, and in a sudden rush of jealousy he lifted up the little green image of George VI and wrote in ink beneath it: I love you. [...] For a moment he felt as though he had lain a mine for an enemy, but this was no enemy. Wasn't he clearing himself out of her path like a piece of dangerous wreckage? (G. Greene. The Heart of the Matter)

2. It was nearly bed-time and when they awoke next morning land would be in sight. [...] Since some of the passengers were leaving the ship next day at Pago-Pago they had had a little dance that evening and in his ears ham-

mered still the harsh notes of the mechanical piano. (S. Maugham. Rain)

3. [...] One afternoon, the day after a mail had arrived from Tahiti, when she was driving with Bateman he said to her, "Did Edward tell you when he was sailing?" "No, he didn't mention it." (S. Maugham. The Fall of Edward Barnard)

В ПД проспективном выделяем следующие семы:

1) разобщенность с осью ориентации настоящего времени;

2) проспективность — устремленность в период, следующий за векторным нулем оси ориентации прошедшего времени при обязательной контактности с векторным нулем;

3) единичность действия;

4) локализованность действия во времени;

5) длительность действия.

Семы 1 и 2 тестируются пробой на субституцию — ПД может быть заменено формой будущего длительного в прошедшем: *Wasn't he clearing himself out at her path?* → *Wouldn't he be clearing himself out of her path?* Сема 2 тестируется также пробой на совместимость со средствами позиционного времени, указывающими на близкое будущее по отношению к прошедшему, — **the next day, the day after**. Сема 3 проверяется несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия. Такие лексические спецификаторы, как **often, always, every day** и т. д., изменяют значение функционального варианта: ПД проспективное → ПД кратное (пример 1) или делают предложение грамматически неотмеченным (остальные примеры). Сема 4 — производная от предшествующих. Сема 5 — «длительность действия» — не является обязательным компонентом формы, она может подавляться семой «проспективность». Проспективность предполагает либо обязательную контактность самого процесса, либо контактность временной перспективы, передаваемой формой. Это значение выработалось из основной грамматической семантики процессуальности. (37, 85)

Для реализации ПД проспективного требуется благоприятный контекст: 1) наличие глаголов движения; 2) наличие средств выражения позиционного времени типа **soon, the next day**; 3) систематизированный контекст, программирующий значение проспективности.

ПД перспективное обнаруживает определенные коннотативные созначения, которые играют решающую роль при выборе формы. Синонимия ПД перспективного и будущего в прошедшем подтверждается трансформацией субституции: ПД → будущее длительное в прошедшем. Коннотации ПД перспективного: 1) динамичность действия, обусловленная лексическим характером глаголов, употребляемых в форме ПД перспективного; 2) определенность действия как антоним неопределенности, гипотетичности, которая сопутствует формам будущего. Выражение будущего действия в форме ПД отражает убежденность говорящего в его реализации. Именно эти коннотации отличают формы длительные в значении предстоящего действия от форм собственно будущего.

В этом плане интерес представляет отрывок 1. В нем прослеживается наличие убежденности говорящего в реализации действия. Сравнивая два предложения:

Wasn't he clearing himself  
out of her path like a  
piece of dangerous wreck-  
age?

Wouldn't he be clearing  
himself out of her path  
like a piece of dangerous  
wreckage?

мы убеждаемся, что во втором предложении, где употреблена форма будущего в прошедшем, присутствует оттенок сомнения, неуверенности, который вносится глаголом **would**. Как известно, в лингвистической литературе неоднократно высказывались мнения о неполной десемантизации вспомогательных глаголов будущего времени.

Подобный эксперимент невозможен в других примерах, так как значение неопределенности вступило бы в противоречие с другими элементами контекста — обстоятельственной группой **the next day** и вопросительным словом **when**. Они уточняют и локализуют действие во времени, подчеркивая его определенность.

Первый отрывок представляет интерес и потому, что он обнаруживает иррадирующее влияние контекста, его дистантное воздействие на значения составляющих текст элементов. На протяжении всего произведения писатель подготавливает читателя к неизбежности самоубийства Скоби. Духовный кризис, который он переживает, приводит его к решению освободить жену, покончить с собой. Форма ПД перспективного выражает

следование действия по отношению к ситуации прошлого при сохранении тесных связей с ней.

ПД проспективное имеет четко очерченные стилистические коннотации — оно закреплено за разговорной речью. Эта форма вносит оттенок непринужденности, пластичности, свойственный современному разговорному стилю речи (Ср. 104; 99, 225—248; 102—103, 212—268). Она употребляется преимущественно в прямой речи, во всех разновидностях несобственной прямой речи. В тех случаях, когда она встречается в авторской речи, ее использование есть сигнал нейтрализации противопоставления между планом персонажей и планом рассказчика.

Таким образом, на системные значения языковых единиц накладываются дополнительные значения, связанные со стилистическими, эмоциональными и прочими особенностями коннотативной семиотики.

Композиционная нагрузка формы заключается в создании дополнительной временной вехи сюжетного времени. ПД проспективное способствует движению времени повествования, уточнению последовательности событий, вовлечению в сферу прошедшего потенциальных действий. Оно также участвует в синтезировании разных точек зрения и содействует линейному развитию сюжета.

Связи между предложениями, содержащими ПД проспективное, и предшествующим контекстом характеризуются значительной плотностью. Переплетенность предложений находит многообразное языковое выражение: это и место предложения (внутри абзаца, в его нижней границе или внутри диалогического единства), это и местоименная, союзная и наречная связь. Тенденция к синсемантии еще одно свидетельство спаянности этой формы с предшествующим контекстом, контактности с векторным нулем.

### **Классификация композиционно-стилистических функций ПД**

При анализе ПД, так же как при анализе прошедшего перфектного (ПП) и прошедшего перфектного длительного (ППД), будут учитываться наряду с собственно композиционными функциями и структурно-текстовые. В отличие от ПИ эти формы не являются ведущими

ми повествовательными формами, и их включение в языковую ткань получает особую значимость в плане членения текста. Именно членение текста и является тем дифференциальным признаком, по которому выделяются структурно-текстовые функции. Классификация функций по двум критериям вызвана невозможностью описать все многообразие композиционно-стилистических функций формы, руководствуясь только одним из них. Результатом вычленения функций по двум критериям является возможность их контрапунктного пересечения.

У форм ПД, ПП и ППД выделяются три структурно-текстовые функции: функция экспозиции, связующая и завершающая функция<sup>1</sup>. (См: § 1, гл. I.)

### ПД о п и с а т е л ь н о е:

1. He was thin and rather stooping, with sandy hair; except when he was being pedantic, he could not be called bad-looking, [...] but he was being pedantic a good deal of the time. (J. Wain. A Travelling Woman)

2. There was a low rail, set a few feet back on the near side of the grille, and behind the bars could be dimly seen, at a higher level upon a dias, an altar set sideways to the room. Two long white curtains, drawn back now to reveal the scene, hung from a brass rail which traversed the grille. Near the altar a small red light was burning. An annihilating silence came from within. (Iris Murdoch. The Bell)

3. The sun was low across the new-plowed fields and the tall woods across the river were looming blackly in silhouette. Chimney swallows were darting swiftly across the yard, and chickens, ducks and turkeys were waddling and strutting and straggling in from the fields. (M. Mitchell. Gone with the Wind)

В ПД в описательной функции сохраняется присущая форме грамматическая семантика и реализуется ее стилистический потенциал. Форма участвует в создании качественной характеристики субъекта — действие или состояние, приписываемое ему, приобретает квалифи-

---

<sup>1</sup> Структурно-текстовые функции не рассматривались на материале видо-временных форм сферы настоящего, эти функции выделяются лишь в плане рассказчика, где обычно используются формы прошедшего времени.

цирующие коннотации. В силу того что форма выражает действие, временной диапазон которого ограничен, признак носит непостоянный характер.

Обращает на себя внимание необычное употребление связочного глагола **be** в длительной форме. Происходит столкновение морфологической формы связочного глагола, указывающей на характер протекания действия, и структуры сказуемого, обозначающего наличие признака или состояния.

В примере 1 происходит любопытное взаимодействие грамматических и лексических элементов в предложении. ПД указывает на ограниченную временную протяженность действия. Обстоятельство времени **a good deal of the time** как бы опровергает это значение и акцентирует постоянство, неизменность этих признаков вопреки значению формы. Рамочный повтор приобретает дополнительную выразительность за счет необычного для формы ПД лексического наполнения. Конвергенция синтаксического и морфологического приемов создает эмфазу.

ПД описательное, употребленное в авторской речи, может изменять ценностную роль прошлого. Способность формы живописать события превращает позицию рассказчика и читателя из ретроспективной в интраспективную. В этом также заключается коммуникативная нагрузка формы. См., например:

4. Our adjustment became so satisfactory, so complacent that no one marvelled or protested when Hazel said, "One good thing anyway, no mosquitoes."

She was sitting on a three-legged stool in the clearing where Frank's house had stood. She was sewing strips of red, white and blue cloth together. Like Betsy Ross, she was making an American flag. (K. Vonnegut. *Cat's Cradle*)

Решающее значение коннотаций подтверждает тест: возможность замены ПД формой ПИ без изменения денотативного содержания ПД в тех случаях, когда длительность заложена в значении глагола: *Near the altar a small red light was burning.* → *Near the altar a small red light burnt.*

Употребление этих глаголов в форме ПД можно было бы рассматривать как проявление языковой избыточности. Однако это означало бы игнорирование коннотативных созначений. Синонимия видо-временных



форм на синтагматической оси — источник создания экспрессивности, появления многообразных коннотаций. В анализируемых примерах симметрия грамматических форм, повтор формы ПД способствует созданию «застывшего» времени.

Транспозиция ПИ в область употребления ПД влечет за собой изменение денотативного значения там, где употребляются предельные глаголы или глаголы двойственного видового характера. В наших примерах это глаголы **sew** и **make**. Наречие **together** способствует реализации предела в глаголе **sew**: *She sewed strips of red, white and blue cloth together. Like Betsy Ross, she made an American flag.*

В этих случаях грамматическая система накладывает жесткие ограничения на выбор формы.

Описательную функцию формы ПД в анализируемых примерах подтверждает и следующий тест — возможность замены глагольного сказуемого оборотом **there is**; одной из характеристик этого оборота является его употребление в описаниях: *The tall woods across the river were looming blackly. → There were across the river tall woods looming blackly.*

Для реализации описательной функции ПД необходим благоприятный контекст: 1) соположение с формами ПИ описательного; 2) окружение, включающее оборот **there is**; 3) окружение, включающее составное именное сказуемое.

Такая дистрибуция формы ПД способствует актуализации значения качественной характеристики субъекта.

Контекст, содержащий ПД описательное, обнаруживает односторонность. Многоплановости в изображении здесь нет. Описанная в каждом отрезке текста ситуация заключена в определенную рамку и представляет собой отдельный кадр в повествовании.

ПД описательное употребляется в контексте, где преобладают автосемантические единицы, тенденция к самостоятельности отрезка текста, в котором реализуется эта композиционная функция формы. В таких случаях прослеживается соответствие между поэтикой и грамматикой. Художественный прием описания предполагает создание полнокровных чувственных образов, которые требуют полнозначных единиц для своего воплощения. Из репертуара возможных языковых элементов избираются

именно те, которые характеризуются автосемантией. Естественно, каждое художественное описание неповторимо, и неповторимы отбор и использование грамматического материала. Однако общая тенденция для такой прозы — это тенденция к автосемантии.

## Структурно-текстовые функции

### Функция экспозиции:

1. Little Phil was lying on his bed. The room was in an orange twilight. A thin needle of sunshine came probing in between the drawn curtains. Phil was more than usually restless. (A. Huxley. Point Counter Point)

2. Back when I was growing up, the “successful” Lansing Negroes were such as waiters and bootblacks. To be a janitor at some downtown store was to be highly respected. The real “elite”, “the big shots”, the “voices of the race” were the waiters at the Lansing Country Club and the shoeshine boys at the State capital. (The Autobiography of Malcolm X)

Структурно-текстовая функция формы ПД заключается в том, что действие предстает как экспозиция, как пролог к следующим событиям. Последовательность действий, цепочка действий, выраженных ПИ, прерывается.

Контекстуальные условия употребления — начало абзаца (его верхняя граница) или предложение, в котором вводится новая тема.

Включение ПД в верхнюю границу абзаца актуализирует значение экспозиции. Этому способствует и следование за ПИ повествовательным. Видо-временная форма служит не только для характеристики протекания действия, но и является сигналом перехода к новой ситуации, средством, расчленяющим повествование.

Характер ПД экспозиции способствует выявлению одновершинности контекста. Экспозиция представляет собой ситуацию-основу, от нее тянутся нити к последующим событиям. Экспозиция создает также благоприятные условия для максимального использования автосемантических единиц.

ПД связующее:

1. George Links stared at his wife with his habitual moodiness. He was trying to remember why he had married her in the first place. It was only four years ago, but he found he could not remember. (J. Wain. A Travelling Woman)

2. Noah had been hit in the throat, low and to one side. He was bleeding badly, but he was still breathing, shallow, erratic gasps. He was not conscious. (I. Shaw. The Young Lions)

Структурно-текстовая функция формы ПД связующего в сочетании с элементами других уровней заключается в установлении связей между верхней и нижней границами абзаца. Связывая их воедино, предложение, содержащее ПД, развивает тему, сформулированную или намеченную в верхней границе абзаца, уточняет, эксплицирует причинно-следственные связи. Действие, выраженное формой ПД, отличается от соположенных с ним действий по характеру изображения времени. Оно может создавать иную направленность времени, возвращая его течение назад. Оно может замедлить ход времени, порождая иной, более медленный ритм движения, чем ритм, создаваемый соположенными с ним формами ПИ.

Тест, состоящий в замене формы ПД формой ПИ, затрагивает скорее семантику всего контекста, чем видовую характеристику действия: *George Links stared at his wife with his habitual moodiness. He tried to remember why he had married her in the first place.*

Утрачивается связующая функция предложения с ПД, оно превращается лишь в одно из звеньев в цепи последовательных событий (либо совокупности одновременных событий).

ПД завершающее:

1. My attention, however, was distracted from Finbow, for Alice had at last been enticed out of her room and was walking with Christopher along the bank. She was pallid and melancholy, and I watched her drooping gracefulness with anxiety. I saw that Christopher was looking after her with an obvious concern. (C. P. Snow. Death under Sail)

2. The saloon bar was very full, and at first George Links did not see Captax, with his back to the room, talking to a very pretty girl and a fair-haired, willowy young man.

But by the time he had bought himself a drink and raised it to his lips, Captax had turned, seen him, and was beckoning. (J. Wain. A Travelling Woman)

Функция формы в сочетании с другими элементами контекста заключается в завершении какого-либо эпизода. Контекстуальные условия употребления — нижняя граница абзаца.

Композиционная нагрузка формы проявляется также в изменении плотности действия, ритма повествования. Кадры, сменяющие друг друга, как в кинофильме, останавливаются. Временной поток задерживается.

ПД завершающее не способно самостоятельно оформлять сюжет. К разобранным выше функциям применимо понятие изолирующей функции.

Проведенный анализ вариантов и функций ПД свидетельствует о значительной полисемии этой формы. Различные варианты и функции формы имеют широкую гамму коннотационных значений, изменяют плотность действия, участвуют в создании пространственно-временной перспективы, множественности точек зрения, в создании эффекта сопереживания, пластичности и динамики описания.

Композиционно-стилистические функции формы определяются ее грамматической семантикой и представляют собой реализацию в речи ее композиционно-стилистического потенциала.

Реализации того или иного варианта формы в тексте способствуют условия употребления, внешние и внутренние: лексическое значение глагола, структура предложения или абзаца. Так ПД экспозиции употребляется в верхней границе абзаца, ПД связующее — в развитии темы, ПД завершающее — в нижней границе абзаца; ПД кратное и ПД проспективное нуждаются в лексических спецификаторах, раскрывающих эти значения.

Стилистический эффект может создаваться и чередованием грамматических форм — созданием грамматических фигур: параллелизма, антитезы и т. д.

ПД может сближаться с формой ПИ. Выбор формы определяется не только ее грамматической семантикой, но и коннотациями, которые она приобретает в контексте.

Семантический комплекс, содержащий ПД, может характеризоваться как одновёршинностью, так и мно-

говершинностью, как тенденцией к автосемантии, так и синсемантии.

### Семантический потенциал ПД:

разобщенность с осью ориентации настоящего времени,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период повторяющегося действия,

длительность единичного действия,

длительность каждого отдельного сегмента действия,

единичность действия,

кратность действия,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени,

перспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени при обязательной контактности с ним.

### Инвариантный семантический признак:

неразобщенность длительного действия с векторным нулем оси ориентации прошедшего времени.

### Композиционно-стилистический потенциал:

качественная характеристика субъекта,

изменение точки зрения,

создание эффекта сопереживания,

картинность описания,

изменение плотности действия,

выражение обратимости времени,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

выражение прерывности времени,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

динамичность описания,

функция экспозиции,

функция связующая,

функция завершающая.

### § 3. ПРОШЕДШЕЕ ПЕРФЕКТНОЕ (ПП)

#### Классификация вариантов ПП по аспектуально-темпоральному принципу

Выделяются три варианта формы: ПП эксклюзивное, ПП инклюзивное и ПП кратное.

ПП эксклюзивное:

1. She was the daughter of a cloth merchant who had acquired the money and the hatred of the Limeans within a stone's throw of the Plaza. (Th. Wilder. The Bridge of San Luis Rey)

2. Side by side they watched Scobie cross the road to the police van. He had taken more whisky than he was accustomed to and perhaps that was what made him stumble. (G. Greene. The Heart of the Matter)

В форме ПП эксклюзивного реализуются следующие семы:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) завершенность или пресеченность действия;

3) единичность действия;

4) локализованность действия во времени/нелокализованность действия во времени;

5) контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю.

Из набора сем очевидно, что ПП выражает действие, расположенное на отрицательном векторе оси ориентации прошедшего времени, неразобщенное с точкой отсчета этой оси. Сформулированное выше значение вполне адекватно описывается с помощью вектора — направленного отрезка, соединяющего две точки. (Ср. со значением НП — см. с. 96.)

Сема 2 — «завершенность или пресеченность действия» — производная от семы 1. Сущность семы 5 — «контактная ретроспективность относительно векторного нуля» — подробно объяснялась при анализе НП. В случае ПП она часто выражается в импликации состояния, вызванного обозначенным действием.

Тестирование правильности вычленения сем производится: 1) семы 1, 2 и 5 — пробой на совместимость со средствами позиционного времени, указывающими на соотнесенность двух величин — **before that, recently**

и т. д., и со средствами, выражающими контактность с точкой отсчета — **just**; 2) семы 3 — несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия; 3) семы 5 — пробой на субституцию — заменой ПП формой ПИ, образованного от глаголов, эксплицитно обозначающих то же состояние и имплицитно обозначающих то же действие: *A cloth merchant who had acquired the money* → *who had the money*.

Реализация семы 4 — «локализованность/нелокализованность действия во времени» — определяется контекстом.

Какова функция ПП эксклюзивного в плане создания художественного времени? ПП в любом отрывке, где эта форма употребляется, уводит нас в прошлое. Количественный аспект действия не существен (не учитывается расстояние от векторного нуля оси ориентации прошедшего времени). Принципиально лишь движение в отрицательном направлении.

Введение ПП в повествование есть сигнал ломки хронологической последовательности событий, смещения во времени, сигнал обратимости времени — одного из признаков художественного времени<sup>1</sup>.

ПП эксклюзивное однократного действия выражает одномерное время. В пределах цитируемых отрывков все действия укладываются в универсальный временной порядок и могут образовать ряд, в пределах которого будут действовать отношения «раньше чем», «позже чем».

Иерархичность временных отношений, эксплицитно выраженная с помощью ПП, поддерживается и причинно-следственными связями, которые здесь не затемнены и легко прослеживаются.

#### ПП инклюзивное:

1. I woke early next morning, and lay listening to the series of quarter chimes, thinking of the alignment in the college. The parties had stayed constant since the two caucus meetings [. . .] (C. P. Snow. The Masters)

2. But, from the beginning, Nightingale had been our weekest spot. Waiting for Bidwell to announce nine o'clock

---

<sup>1</sup> В принципе при употреблении ПП возможна реализация любого из двух направлений времени, когда ПП передает одно из серии последовательных действий.



that morning, I doubted whether we should ever hold him.  
(C. P. Snow. The Masters)

3. So now everything had been done that there was to do that night. All orders had been given. Everyone knew exactly what he was to do in the morning. Andrés had been gone three hours. (E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls)

ПП инклюзивное характеризуется следующим набором сем:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия;

3) единичность действия;

4) контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

5) локализованность действия во времени.

Набор сем ПП инклюзивного отличается от набора сем ПП эксклюзивного двумя семами: «включение векторного нуля в протяженность действия» и «локализованность действия во времени» (в ПП эксклюзивном в зависимости от контекста действие может быть локализовано или не локализовано во времени). Последняя сема — связанная. Она является производной от семы «включение векторного нуля в протяженность действия».

Семы 1, 2 и 4 проверяются трансформацией расширения. В первом примере мы находим ее в самом тексте произведения: *The parties had stayed constant since the two caucus meetings: no one had changed sides [...]*. В других случаях они также возможны: *But, from the beginning, Nightingale had been our weakest spot and remained such. Andrés had been gone three hours and was away now.*

Такая трансформация свидетельствует о том, что действие, начавшееся в период, предшествующий векторному нулю, захватывает и векторный нуль.

Сема 3 тестируется так же, как и для ПП эксклюзивного.

Для реализации ПП инклюзивного требуется благоприятный контекст: а) наличие неопределенных глаголов или глаголов двойственного видового характера; б) включение обстоятельственных слов, указывающих на начальную фазу действия, — **since the two caucus meetings; from the beginning** или обстоятельственных слов,

указывающих на протяженность действия или состояния, — **three hours, etc.**

В плане создания художественного времени отрывки с ПП инклюзивным характеризуются нарушением однонаправленности — время здесь обратимо. Обратимость во времени может быть осмыслена лишь при наличии определенного контекста. Это контекст, из которого становится ясно, что поступательное движение сюжета, обычно осуществляемое с помощью форм ПИ (именно в таком окружении преимущественно встречается ПП), прерывается и происходит смещение во времени.

Своеобразие обратимости во времени определяется набором сем, а именно обязательной локализованностью действия во времени и включением векторного нуля в протяженность действия.

ПП кратное:

1. She made a pretext for bringing in Roy's name with the first words she spoke: and I thought how we had all done the same, in love. (C. P. Snow. The Masters)

2. He was not attractive to women, but nevertheless it had happened to him now and again to receive sultry looks and the rest of the pre-bedroom signals from them. (J. Wain. Hurry on Down)

3. I had seen Mr. Kelada vehement and voluble before, but never so voluble and vehement as now. (S. Maugham. Mr. Know-All)

4. At midnight when she had finished adding up the accounts of the house she would fall into insane visions of an age when women could be organized to protect women, women travelling, women as servants, [...] (Th. Wilder. The Bridge of San Luis Rey)

Набор сем ПП кратного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени периода, в течение которого возможно повторение действия;

3) кратность действия;

4) пресеченность каждого отдельного сегмента действия;

5) нелокализованность действия во времени.

Проверка правильности вычленения сем производит-

ся: 1) семы 1 и 2 — по схеме, предложенной для ПП эксклюзивного; 2) сема 4 проверяется теми же тестами; 3) сема 3 — совместимостью со средствами выражения повторяющегося действия. Сема 5 — производная от семы 3.

Отдельного рассмотрения требует пример 1. Обобщенный характер передаваемого в нем действия определяет иную временную отнесенность. ПП приближается по значению к НИ постоянному. Поэтому здесь «не проходит» указанный выше тест.

Для реализации значения ПП кратного необходим благоприятный контекст: 1) наличие обстоятельственных слов со значением неопределенной или цикличной повторяемости; 2) наличие местоимения 1-го или 2-го лица в обобщенно-личном значении (см., например, отрывок 1); 3) соположение с другими средствами выражения кратности действия, такими как **would (used to) + инфинитив**.

Значение кратности может явиться результатом взаимодействия различных элементов контекста, непосредственно не несущих значения кратности. (См., например, отрывок 3.)

В плане особенностей художественного времени отметим возможность реализации любого из двух направлений — положительного или отрицательного. Отрицательное — движение назад во времени — обусловлено грамматической семантикой формы. Положительное — также основывается на грамматическом содержании. Оно, однако, требует пояснения. Повторяющиеся действия могут быть тесно связаны с векторным нулем и мыслятся как актуальные для периода, включающего векторный нуль и следующий за ним. В этом заключается иррадирующий эффект обобщенного характера действия.

ПП кратное может создавать многомерность речевого ряда. Однако это значение реализуется лишь там, где устанавливаются отдельные индивидуальные временные системы, точки отсчета которых не заданы, где действуют *n* осей координат. (См., например, отрывок 1.) Эти временные системы не укладываются в одномерный временной континуум и не образуют единую последовательность действий. Языковым средством выражения многомерности являются наряду с формой ПП местоимения обобщенно-личного характера.

## Классификация композиционно-стилистических функций ПП

По композиционно-стилистическому принципу выделяются ПП ретроспективное, ПП результативное, ПП повествовательное и три структурно-текстовые функции — экспозиции, связующая и завершающая.

ПП ретроспективное:

1. Hugh shifted his gaze to the neighbouring umbrella under which he made out the unusually fashionable hat and unusually subdued face of Humphrey's wife, Mildred, [...]. She was leaning, not upon her husband's arm, but upon that of her handsome younger brother, [...]. Mildred was not a figure to pity: Mildred, whom Hugh had kissed passionately once, he remembered, on a summer evening over twenty-five years ago, when they were both already sensible middle-aged married people. He wondered, as he watched her dab her eyes with a small handkerchief, whether she still recalled that curious incident [...]

Fanny had not lived out her appointed span. The cancer came sooner. (I. Murdoch. An Unofficial Rose)

2. Another memory of his past life returned to torment him — his relations with his parents — John Ashley had eloped with Beata Kellerman on the day following his graduation from engineering school in Hoboken, New Jersey. His parents had journeyed down from Pulley's Falls, New York, to be present at the exercises. They had seen him carry off the honors, prize, after prize. The next day they returned to their home; he was to follow them within the week. At Christmas he sent them a card without return address. He never wrote them, though he considered doing so in his happiness when Lily was born. Without resentment and with little cause for resentment both he and Beata had cut themselves off from their families. (Th. Wilder. The Eighth Day)

Ретроспективная функция ПП тесно связана с участием формы в моделировании времени художественного. Она заключается не в установлении хронологической последовательности событий, а в создании разного рода ассоциативных связей, переплетении различных временных планов. Семантический комплекс, ядром которого является ПП, изменяет охват действительности в сторону его расширения. Так, в отрывке 1 взгляд, который Хью бросает на прошлое, включает в повество-

вание события, имеющие место до временного плана, в котором разворачивается действие романа. Устанавливаются определенные связи, ассоциации, которые являются приметой художественного времени. Повествование как бы делает прыжок назад. ПП не просто нарушает течение повествования, оно служит сигналом, устанавливающим контакт с новой временной плоскостью.

Не только формы **had kissed** и **had not lived** имеют ретроспективную функцию. Эту же функцию приобретает в контексте еще одно средство морфологического уровня — форма ПИ: *The cancer came sooner*. Соположение форм ПИ и ПП: *Fanny had not lived out her appointed span. The cancer came sooner* представляет значительный интерес. Форма ПИ осознается здесь как синоним ПП. Противоречие между парадигматическим значением формы ПИ и ее контекстуальным значением, оттененное тем, что она следует за ПП, придает ей особую значимость. Значение формы ПП проецируется и на форму ПИ. Выступая параллельно ПП, она приобретает дополнительную смысловую выразительность. Появление неизлечимого недуга не фиксируется точно во времени, так как он вытесняет все временные соотношения, он всемогущ. Его влияние как бы девальвирует временные ценности. В терминах Э. Косериу такое функционирование формы ПИ затрагивает систему, но не затрагивает норму. (46, 173) Норма реализации опирается на систему. Однако она может быть шире, чем система — ПИ может вбирать в себя значение ПП и выполнять в совокупности со средствами других уровней функцию формы ПП. В системе языка эти формы противопоставлены. В норме реализации они могут быть взаимозаменяемы.

Следует отметить, что, хотя норма реализации в известном смысле шире, чем система, она одновременно и уже ее, так как связана с выбором из тех возможностей, которые допускаются системой.

Ретроспективность есть категория текста. Когда мы приписываем ретроспективную функцию глагольной форме, мы имеем в виду ее участие в определенном композиционном приеме, сущность которого в переплетении различных временных пластов, в установлении связей между различными событиями. В построении ретроспекции участвуют, естественно, не только грамматиче-

ские средства. В отрывке 1 отметим такие лексические средства, как наречие **once** (оно имеет усиливающее значение), и предложную группу *on a summer evening over twenty-five years ago*, имеющую конкретизирующее значение.

В создании значения ретроспективности принимает участие и глагол **remember**. Этот глагол принадлежит к специальной тематической группе со значением «вспоминать». Он вводит информацию о событиях иного временного плана. То же можно сказать о предложении, открывающем второй отрывок.

В каждом из анализируемых отрывков можно установить наличие двух вершин.

Ситуация-основа (первая вершина) выражена в начальных предложениях и за их пределами в широком контексте, где грамматическим ядром является ПП повествовательное.

Вторая вершина прикреплена к предложениям с формой ПП: *Mildred, whom Hugh had kissed [...]; John Ashley had eloped with Beata Kellerman on the day following his graduation*. Несущественно, что действия, с которыми связана вторая вершина, имеют свою последовательность, сами выстраиваются в определенный временной ряд. Для нашего анализа существенно лишь основное противопоставление двух временных планов, с которыми соотносятся первая и вторая вершины.

Вершина вторая не повторяет ситуацию-основу. Напротив, она реконструирует предшествующий период времени, связанный с ситуацией-основой разнообразными сложными нитями.

Анализируя контекст по одновершинности/многовершинности, следует заметить, что ситуация-основа может рассматриваться как период времени в прошлом, вокруг которого разворачиваются события и на который ориентированы временные отношения в структуре художественного произведения. В этом одно из отличий художественного времени от грамматического, где все формы связаны не с моментом в прошлом, а с точкой приложения векторов, расположенной на оси ориентации настоящего времени.

В ПП ретроспективном многовершинность реализуется как возвращение назад во времени, как сигнал разнонаправленности времени, его обратимости.

ПП широко используется в современной литературе

в ретроспективной функции. Корни этого, по-видимому, следует искать в тенденции к реконструкции внутреннего мира личности героя, к созданию нескольких временных пластов в произведении, объединенных в особый уникальный сплав, единство, обусловленное человеческой памятью. Внутренний мир персонажа предстает перед нами в его опыте, а он дан через ретроспекцию.

### ПП результативное:

1. [...] It was generally known that he was incompetent as resident manager at the mines and that he seldom showed up there before eleven. As a father he had certainly failed in the rearing of two of his three children. George was held to be a "rowdy", and a "terror". Anne was a winning child who won by tantrums and rudeness. (Th. Wilder. The Eighth Day)

2. I listened to him with astonishment. The dream was intact. Reality could not touch him. Even the scene in the Post-Office had not sullied his vision. (G. Greene. The Comedians)

При употреблении ПП результативного эксплицитно или имплицитно выражается состояние, вызванное обозначенным действием.

Наряду с временными отношениями, ПП подобно НП передает причинно-следственные отношения — состояние субъекта или объекта, возникшее как результат завершенного действия.

С помощью ПП результативного устанавливаются глубинные связи, обусловленность одного временного пласта другим. Время предстает как единство непрерывности и прерывности. Прерывность — в расчленении временного потока на отдельные фазы, события, этапы. Единство — в том, что отдельные этапы, события вяжутся в единый временной поток.

Причина и следствие могут быть выражены либо в пределах одного предложения, либо в разных предложениях. Порядок их следования варьируется, так как для художественного времени возможна реализация любого из двух направлений времени.

Результативность есть один из возможных путей выражения «контактности с векторным нулем оси ориентации прошедшего времени».



## ПП повествовательное:

1. Fanny had not lived her appointed span. The cancer came sooner. And he himself had yet three years to go. Well, Fanny had lived, she had married a distinguished man, she had borne children, she had loved her husband and her children and her grandchildren and her cats and dogs. She had been, he supposed, happy. She had not been altogether cheated. Hugh recalled the last funeral he had attended. When his eldest grandson Steve, Randall's boy, had died of polio Hugh had felt a frenzy of anger and misery which was quite unlike the resigned grief of today. Steve's death had been something gratuitous and wicked, and Hugh had raved at the universe in vain to find a place to pin that wickedness down.

Nothing had been right since Steve died. Randall had been reeling drunk at the funeral and said later that Ann "had never forgiven him". It was rather perhaps that he had never forgiven Ann, upon whom by some insane and fantastic logic he had seemed to fix the blame of his bereavement. Drunk he had been at the funeral, and drunk he had been with increasing frequency ever since. (I. Murdoch. An Unofficial Rose)

2. He began to tell me a long anecdote about something which had occurred two years before in the port we were coming to. At one in the morning there had been the sound of shots and half an hour later an officer and two policemen had appeared at the gangway: they wanted to search his ship. Naturally he had refused permission. This was sovereign territory of the Royal Netherlands Steamship Company. There had been a lot of argument. He had complete belief in his night-watchman — wrongly as it turned out, for the man had been asleep at his post. Then on his way to speak to the officer of the watch the captain had noticed trail of blood-spots. It led him to one of the boats and there he had discovered the fugitive. (G. Greene. The Comedians)

Композиционная нагрузка ПП повествовательного заключается в движении повествования, в создании последовательного ряда действий, следующих друг за другом во времени, либо одновременных, либо частично накладывающихся одно на другое.

Об этом свидетельствует анализ ситуации: действия **had married, had borne, had attended, had died** последовательные; действия **had lived, had loved, had been happy**

одновременны с другими действиями, обозначающими более частные конкретные события и охватывающими меньший по времени отрезок.

По той роли, которую ПП повествовательное играет в организации изложения, оно приближается к ПИ. Различие сводится к созданию иного временного плана повествования. Одна из причин этого заключается в том, что именно ПП повествовательное используется в различных видах несобственной прямой речи: пример 1 представляет собой внутреннюю речь, пример 2 — произнесенную несобственную прямую речь. Различие в подвидах несобственной прямой речи не оказывает влияния на основной признак, отличающий ее от других подсистем текста, — на пространственно-временную позицию лица, формирующего сообщение.

Не только глагольные формы имеют повествовательную функцию. В развертывании действия наряду с грамматической формой участвуют и другие элементы контекста. В первом из приведенных отрывков отметим синтаксические средства: полисиндетон и паратаксис<sup>1</sup>. Паратаксис способствует тому, что действия, передаваемые параллельными самостоятельными предложениями, выстраиваются в строгой временной последовательности. Полисиндетон способствует организации новой информации определенным образом: к неизменной теме присоединяются все новые и новые рематические элементы. События, охватывающие протяженность человеческой жизни, представлены как следующие друг за другом в быстром темпе. Затем повествование останавливается, время «застывает». Два последующих предложения — *She had been happy. She had not been altogether cheated* — подытоживают информацию, заложенную в первых предложениях рассматриваемого отрывка. Затем начинается новая линия повествования: *Hugh recalled the last funeral he had attended*. Четкой временной последовательности событий нет. Мысленно Хью реконструирует прошлое. Происходит своеобразное воспроизведение его временного опыта. Прошлое и настоящее на какое-то мгновение наплывают друг на друга (боль и сегодняшние страдания вызывают по ассоциации воспоминания о боли, сопряженной со смертью внука).

<sup>1</sup> Паратаксис — способ выражения синтаксических отношений. Он заключается в бессоюзном соположении соотносимых элементов.

Затем опять каждое предложение содержит действие,двигающее повествование: *Nothing had been right since Steve died. Randhall had been reeling drunk [...]*, но и на этот раз уводящее читателя в прошлое.

В последнем абзаце четкого следования действий нет. Происходит слом в повествовании, переход от подсистемы рассказчика к несобственной прямой речи. Инвертированный порядок слов, повтор на лексическом и синтаксическом уровнях, вводное слово **perhaps**, эмоционально-оценочные компоненты типа **insane** и **fantastic** являются сигналом изменения точки зрения, перехода к несобственной прямой речи. Они создают иную эмоциональную тональность текста. Они также поддерживают разрушение временного ряда.

Лексические средства, глаголы **suppose** и **recall**, уточняющая временная группа **the last funeral** помогают перенести повествование в иную временную плоскость.

ПП повествовательное близко другой композиционной функции формы — ретроспективной. Однако интеграция не исключает, а предполагает дифференциацию.

Их сближает выражение обратимости времени, расширение временных рамок повествования. Их различает то, что ПП ретроспективное разрушает временной ряд введением единичных действий, которые пунктиром (по удачному выражению В. Шкловского) воскрешают прошлое героя. ПП повествовательное показывает непрерывный временной поток, полностью переносит читателя в иную временную плоскость, где создается своя последовательность описываемых действий. Формы ПП повествовательного двигают повествование подобно ПИ, однако события происходят в иной временной плоскости.

В цитируемых отрывках можно проследить наличие двух вершин. В первом ситуация-основа выражена вводным предложением **he supposed** и главным предложением одного из периодов **Hugh recalled**. За пределами данного отрывка ситуация-основа выражена широким контекстом, в котором грамматическим ядром служит ПИ повествовательное. Вторая вершина материализуется во всем отрывке (из которого, естественно, исключаются приведенные выше два предложения): на похоронах жены Хью мысленно проделывает путь в прошлое.

В современной художественной прозе ПП нередко имеет повествовательную функцию. Она реализуется в плане рассказчика и в несобственной прямой речи.

Во втором отрывке формы ПП перемежаются с формой ПИ. Параллельное употребление этих форм обнажает их сходство. ПП обладает иррадирующим эффектом и проецирует это значение на ПИ. Это относится к предложению *they wanted to search his ship*. Другие случаи включения ПИ, такие как *This was sovereign territory of the Royal Netherlands Steamship Company*, требуют особого рассмотрения. Их объяснение следует искать в чередовании различных подсистем текста — плана рассказчика и несобственной прямой речи.

Подобно ПД, ПП может иметь структурно-текстовые функции, характеризующиеся определенным режимом употребления (см. ПД).

#### Ф у н к ц и я   э к с п о з и ц и и:

Morning had dawned. Nella drew the great curtains, and let in a flood of sunlight. Old Hans, overcome by fatigue, dozed in a chair in a far corner of the room. (A. Bennett. The Grand Babylon Hotel)

#### С в я з у ю щ а я   ф у н к ц и я:

Through the glass half of the kitchen door they watched their child putting up the tent in the garden. It was already fixed on two polls, a bright blue flapping back and forth like a flag. The father had done that bit and now the child was putting the pegs in and giving instructions to George. (Edna O'Brian. August is a Wicked Month)

#### С у м м и р у ю щ а я   ф у н к ц и я:

The door opened, and a man entered, who was obviously the doctor. A few curt questions, and he had grasped the essentials, of the case. (A. Bennett. The Grand Babylon Hotel)

Роль структурно-текстовых функций в создании художественного времени может быть различной в зависимости от того, какие связи устанавливаются с последующим и предшествующим контекстом. Так, в функции экспозиции ПП — один из этапов в поступательном движении времени, в связующей функции оно передает обратимость времени, в ПП суммирующем возможны различные варианты.

Значение стилистической организации высказывания, когда ПП стилизует действительность иначе, чем ПИ,

становится особенно очевидным в примерах, подобных приведенному на с. 179. Мы имеем в виду случай, где временная ориентация действий, выраженная в двух смежных предложениях разными формами — ПИ и ПП: *It was already fixed on two polls* и *The father had done that bit*, одинаковая.

Семантический потенциал ПП:

предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени,

контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени,

контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени периода, в течение которого возможно повторение действия,

завершенность или пресеченность действия,

единичность действия,

кратность действия,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени.

Инвариантный семантический признак:

предшествование векторному нулю оси ориентации прошедшего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода по отношению к векторному нулю.

Композиционно-стилистический потенциал:

выражение обратимости времени,

выражение ретроспективности (передача реминисценций),

выражение результативности (обусловленность одного временного плана другим, единство, непрерывность временного потока),

создание дополнительного временного плана,

создание одномерности/многомерности временного ряда,

выражение единичности/множественности событий мира эстетической действительности,

функция экспозиции,

связующая функция,

завершающая функция.

## § 4. ПРОШЕДШЕЕ ПЕРФЕКТНОЕ ДЛИТЕЛЬНОЕ (ППД)

### Классификация вариантов ППД по аспектуально-темпоральному принципу

Выделяются три варианта формы: ППД эксклюзивное, ППД инклюзивное и ППД кратное.

ППД эксклюзивное:

1. They got out of the taxi. Michael paid the taxi-driver for the double-journey and asked him to wait to take Dora back to the Court. They went into the station.

It was yesterday morning that the letter had arrived for which Michael had been waiting. Mrs. Mark informed him that Catherine was a great deal better. She seemed, in fact, to be more or less normal, though at this stage one could never say. Of course he must expect to find her much changed. She had not yet asked after her brother; it had been judged wise that Michael should be the one to tell her about Nick's death. His presence was therefore urgently requested in London. (I. Murdoch. The Bell)

2. With incredulous seething anger, Peter McDermott read Ogilvie's memo, slowly, for the second time.

The memo had been waiting on his desk when he returned from the brief meeting with Warren Trent. (A. Hailley. Hotel)

Набор сем ППД эксклюзивного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

3) длительность действия;

4) пресеченность действия;

5) единичность действия;

6) локализованность действия во времени.

Из набора сем очевидно, что ППД, так же как ПП, выражает действие, расположенное на отрицательном векторе оси ориентации прошедшего времени, неразоб- щенное с точкой отсчета этой оси. Временную определенность создает видовое значение длительности.

Тестирование сем производится: 1) семы 1 и 4 — а) пробой на совместимость со средствами позиционного времени типа **before that**; б) пробой на субституцию — заменой формы ППД формой ПП; 2) сема 3 тестируется пробой на совместимость с лексическими

средствами выражения относительной длительности действия во времени — **long, for days** и со средствами выражения определенных отрезков времени, которые служат единицами измерения длительности — **for an hour, for 3 days, for 5 months**; 3) сема 5 — «единичность действия» — тестируется несовместимостью со средствами выражения повторяющегося действия. Сема 6 — «локализованность действия во времени» — производная от остальных сем. Ее реализация определяется всей грамматической семантикой формы. Эксплицитное указание на это значение может давать контекст. Это те случаи, где присутствуют средства, конкретизирующие временное значение. — **yesterday morning, when he returned.**

В отрывках, содержащих ППД эксклюзивное, можно проследить следующие особенности художественного времени: время одномерно — события укладываются в универсальный временной порядок «раньше чем», «позже чем».

Расчлененность потока времени на отдельные события, фазы не препятствует тому, чтобы время осознавалось как единый поток, в котором каждый эпизод вписывается в пространственно-временной остов произведения. Только взятые в совокупности события создают протяженность времени, безостановочность временного потока, несмотря на возможность нарушения постоянного поступательного движения.

Художественное время как особая временная форма характеризуется обратимостью. Обратимость художественного времени создается особым монтажом различных временных пластов и чисто языковыми средствами. К числу последних относятся формы ПП и ППД, в семантике которых заложено значение обратимости времени.

В парадигматической системе языка ППД противопоставлено ПП по дифференциальному признаку длительности. В норме употребления эта оппозиция может нейтрализоваться. Нейтрализация происходит там, где в лексическом значении глагола отсутствует представление о внутреннем пределе действия. В этих случаях на первый план выступают коннотативные значения ППД — актуализация действия, создание наглядности описания. Это можно проиллюстрировать сравнением первого отрывка, в котором употреблено ППД эксклюзивное, с отрывком, приведенным ниже.



3. Dora, who had watched with anxiety the arrival of any letter from Mrs. Mark, knew by Michael's excited agitation, even before he told her, that this must be the one. She had waited sadly, but with a sense of the inevitable, for the ending of her time with Michael. (I. Murdoch. The Bell)

В отрывке 1 действие **had been waiting** актуализируется благодаря интенсификации значения длительности. В последнем примере действие **had waited** не актуализируется. Не менее существенным оказывается и другое действие **had watched**, протекающее одновременно с ним.

В первом отрывке заслуживает внимания лексическое средство указания на подразделение времени — **yesterday morning**. Оно вводит восприятие событий персонажем. В целом роман Мердок представляет собой повествование от третьего лица с деперсонализированным рассказчиком. В данном отрезке текста временная позиция повествователя совмещается с временной позицией персонажей. Индикатор времени, подобный **yesterday morning**, конкретизирует временные отношения, превращает их в актуальное прошлое.

Употребление ППД, так же как употребление ПП, нарушает временную упорядоченность действий, которая выражается в отношениях асимметрии и транзитивности. Сравним отрывки, содержащие ПИ повествовательное, систематически создающее поступательное движение времени, с отрывками, включающими ППД и ПП, в семантике которых заложено значение обратимости времени. С этой целью обратимся к анализу отрывка 1. Рис. 1 иллюстрирует последовательность действий, выраженных формами ПИ.

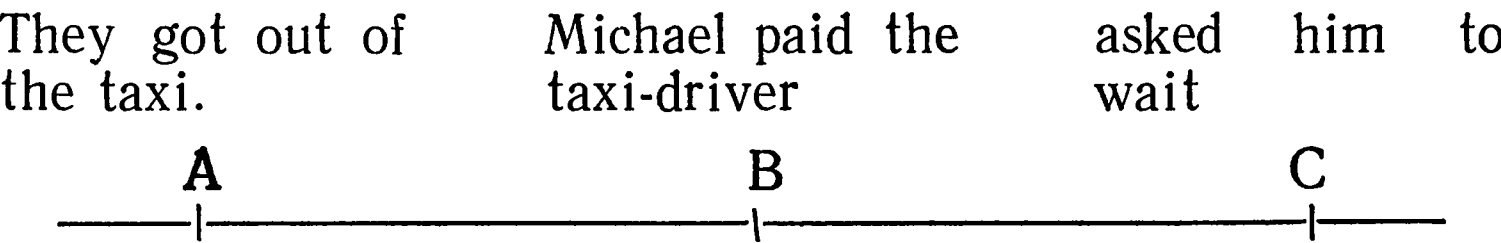


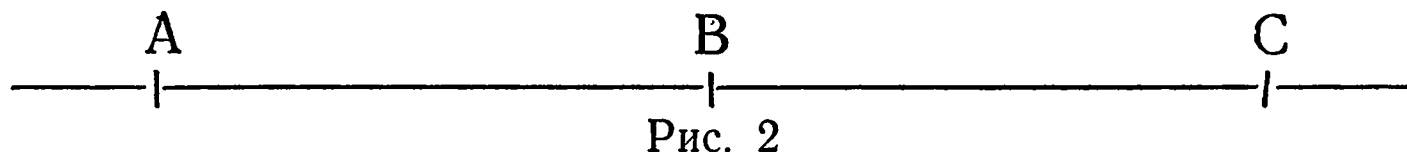
Рис. 1

Рассмотрим отношение между временными точками А, В и С. Относительно этих действий можно сказать, что они устанавливают порядок и направление. А расположено раньше, чем В, а В раньше, чем С. Из этого следует, что А расположено раньше, чем С. Этот факт выражает транзитивность данного отношения. Кроме

того, А расположено ранее В, а С позднее В. Этот факт свидетельствует об асимметричности данного отношения. Если отношение асимметрично и транзитивно, то оно устанавливает порядок и направление.

Рассмотрим второй абзац этого же отрывка (рис. 2). Назовем событием А любое из событий, описанных в ПИ. Логично обратиться к последнему из них.

They went into the station.	The letter had arrived yester- day morning.	Michael had been waiting for this letter.
--------------------------------	---	---



Отношение между А, В, С не является асимметричным и транзитивным. Оно не устанавливает направления времени, а указывает на его обратимость: А происходит позже, чем В, С раньше, чем В. Несмотря на то, что А находится в начале цепи, а С в конце, С называется более раннее событие, а А более позднее. Упорядоченность во временном отношении нарушена. Порядок изложения не соответствует последовательности действий.

Интересно определить, является ли нарушение временной упорядоченности только свойством художественного времени или оно присуще и грамматическому времени. Если отсутствуют структурные различия между выражением отношения «раньше чем» и его конверсией «позже чем», следовательно временная упорядоченность нарушается и не является инвариантным свойством.

В системе языка, как известно, есть формы, закрепленные за выражением этих отношений. Существует структурное различие между формами прошедшего и будущего, между формами, выражающими одновременность и предшествование векторному нулю оси ориентации прошедшего времени. Именно грамматические формы сигнализируют нарушение временной упорядоченности действий в анализируемом отрывке. Таким образом, свойство временной упорядоченности инвариантно для грамматического времени, но не инвариантно для художественного времени. Художественное время выражается не только видо-временными формами, но и лексическими средствами, организацией словесно-образного материала, композицией произведения и т. д.

Отсутствие специальных средств выражения отношения «раньше чем» и «позже чем» приводит к тому, что свойство временной упорядоченности оказывается инвариантным для художественного времени: возможно как сохранение, так и нарушение временной упорядоченности действий.

ППД инклюзивное:

1. He was aware that Herbie Chandler had been glancing at him covertly from the bell captain's desk. (A. Hailley. Hotel)

2. He had been skiing since early morning, and he was ready to stop and have lunch in the village, but Mac said, "Let's do one more before eating," and since it was Mac's last day, Robert agreed to go up again. (I. Shaw. The Inhabitants of Venus)

Набор сем ППД инклюзивного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия;

3) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

4) длительность действия;

5) единичность действия;

6) локализованность действия во времени.

Сема 1 тестируется функциональной пробой на сочетаемость со средствами относительной и определенной длительности действия во времени — **for long, for an hour, for 20 minutes** и т. д. Этот тест подтверждает также наличие семы 4. Семы 4 и 2 проверяются пробой на субституцию — ППД может быть заменено ПД: *He was aware that Herbie Chandler was glancing at him.*

Субституция изменяет лишь временную отнесенность действий, оставляя неизменным их видовой характер. Этот тест «не проходит» лишь в тех случаях, где есть средства, указывающие на протяженность действий, обозначенных ППД. (См. например 2.) Семы 3 и 6 производные от семы 2 (включение векторного нуля в протяженность действия).

Инклюзивное значение ППД для своей реализации нуждается в благоприятном контексте: 1) наличие глаголов неопределенного или двойственного видового харак-

тера; 2) наличие средств, указывающих на включение векторного нуля в протяженность действия.

В плане создания художественного времени ППД инклюзивное отличается от ППД эксклюзивного лишь в силу включения векторного нуля в протяженность действия. Это создает своеобразие движения назад во времени.

ППД кратное:

1. When I hadn't been writing, I'd been poring over the Books of Bokonon, but the reference to midgets had escaped me. I was grateful to Newt for calling it to my attention [...]. (K. Vonnegut. *Cat's Cradle*)

2. What dress would best set off her charms and make her most irresistible to Ashley? Since eight o'clock she had been trying on and rejecting dresses, and now she stood dejected and irritable in lace pantalets, linen corset cover and three billowing lace and linen petticoats. (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

3. "Did everyone get that kind of service?"

"No. It happened to be a quiet night and besides I'd had a lot of practice. I'd been doing the same thing at home — for my old man — lots of times — for years." (A. Hailey. *Hotel*)

Набор сем ППД кратного:

1) предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени;

2) контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени периода, в течение которого возможно повторение действия;

3) включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно повторение действия;

4) кратность действия;

5) длительность каждого отдельного сегмента действия;

6) пресеченность каждого отдельного сегмента действия;

7) локализованность/нелокализованность действия во времени.

ППД кратное — вариант формы, в реализации которого решающая роль принадлежит контексту. Сема

3 — «включение векторного нуля в период, в течение которого возможно повторение действия» и сема 4 — «кратность действия» — обусловлены контекстом. Значение кратности исходит не от самой глагольной формы, а от других компонентов. Это могут быть лексические средства выражения повторяемости действия — **every time, lots of times, often** и др., структура предложения (пример 1), лексическое значение глаголов или их комбинация — **had been trying on and rejecting dresses**. В последнем случае именно сочетание этих двух глаголов однозначно передает повторяемость действий.

Реализация семы 7 также определяется контекстом и зависит от того, насколько обобщенный характер носит действие.

Тестирование сем 3 и 4 производится пробой на совместимость со средствами выражения неопределенной или определенной повторяемости действия. Остальные семы проверяются по схеме, предложенной для других вариантов формы.

Остановимся на особенностях художественного времени, выявлению которых способствует ППД кратное. Подобно ПП кратному, ППД кратное может содействовать реализации любого из двух направлений времени: отрицательного, обусловленного грамматической семантикой формы, и положительного при особых условиях употребления, когда действие мыслится как актуальное и для периода, следующего за векторным нулем.

ППД кратное может создавать как одномерность, так и многомерность временного ряда. Многомерность — множество точек отсчета — возникает лишь там, где взаимодействуют отдельные индивидуальные временные системы, иерархичность которых установить нельзя. Упорядоченность действий в таких случаях также нарушается. Множество действий, обозначенных ППД кратным, оказывается симметричным относительно точки отсчета.

### Классификация композиционно-стилистических функций ППД

По этому принципу выделяем ретроспективную и результативную функции и три структурно-текстовые функции: экспозиции, связующую и завершающую.

## ППД ретроспективное:

1. Now they were both in love with her, and India Wilkes and Litty Munroe, from Lovejoy, whom Brent had been half-heartedly courting, were far in the back of their minds. Just what the loser would do, should Scarlett accept either one of them, the twins did not ask. They would cross that bridge when they came to it. For the present they were quite satisfied to be in accord again about one girl, for they had no jealousies between them. (M. Mitchell. *Gone with the Wind*)

2. I looked over at the bed, and the crockery wasn't there. It was the only prop missing. That and a kid with a pudgy face and freckles on his face and sandy hair falling down on his forehead, bending down at the table by a coal-oil lamp — it must have been a coal-lamp then — and a pencil in his hand, tooth marks on the pencil where he'd been gnawing at it, and the fire in the trash-burner getting low, and the wind pounding on the north side of the house, pounding down off the Dakotas a thousand miles away and across the plains which were icy and pearl-blond with the snow polished hard under the wind and glimmering in the dark, and across the river bottoms, and across the hills where the pine trees had stood once and moaned in the wind but where there wasn't anything to break the wind now. (R. P. Warren. *All the King's Men*)

Действия, выраженные ППД в ретроспективной функции, характеризуются дистантным расположением относительно действий, составляющих основную сюжетную канву. Во всех случаях существует сюжетное пространство, отделяющее их от времени протекания действий, представляющих основную линию изложения.

Эту функцию могут иметь различные варианты ППД, отсюда возможность реализации взаимоисключающих сем — «единичности» и «кратности», «локализованности во времени» и «нелокализованности во времени».

В плане создания художественного времени функция ППД заключается в порождении временной антитезы: отдаленное прошлое, моделируемое с помощью ППД, противопоставляется близкому прошлому, создаваемому формами ПИ в комбинации с различными средствами контекста, т. е. тому времени, которое можно вслед за А. М. Пятигорским и Б. А. Успенским назвать «ме-

стом рассмотрения». (66, 24) Близкое прошлое актуализируется, по мнению некоторых исследователей, до сближения с формами настоящего времени<sup>1</sup>. Этому в значительной мере содействует способность прошедших временных форм (ПИ и ППД) на уровне текста сочетаться с наречиями настоящего времени **now, for the present**. Оппозиция между отдаленным и близким прошлым поддерживается, таким образом, неграмматическими элементами контекста. Отдаленное прошлое — наречиями **once** и **then**, близкое прошлое — наречной группой **for the present** и наречием **now**. Включение этих наречий — одно из средств драматизации повествования, приближения его к читателю.

Во втором отрывке картина безвозвратно ушедшего времени, намеченная противопоставлением перфектных форм и формы ПИ, поддерживается внутренней структурой текста и мастерским использованием отрицательных конструкций. Они служат рамкой в цитируемом отрывке: **the crockery wasn't there; there wasn't anything to break the wind now**. Противопоставление «сейчас/тогда» создает на этих отрезках текста повышенную коммуникативную нагрузку, актуализирует сосредоточенную в них информацию. Вырублены сосновые леса, в которых терялся ветер, нет больше старой глиняной кружки у кровати (атрибута «исчезнувшего» времени), нет той жизни, в которой был мальчишка Вилли, не тот Вилли, которого знает читатель, а тот, который исчез навсегда вместе с приметами тех дней. Конструируемое прошлое раздвигает рамки повествования, предстает как картина новая для читателя, как микротема отдаленного прошлого.

В контексте, содержащем ППД ретроспективное, прослеживается двухвершинность.

---

<sup>1</sup> Признавая сам факт актуализации прошлого, возможность возникновения антитезы отдаленное/близкое прошлое, мы предлагаем иную интерпретацию этого явления. Сближение в художественном тексте противопоставленных в системе языка форм прошедшего и настоящего времени мы объясняем многоступенчатостью отношений, в которые вступают эти формы, их интеграцией большим контекстом. Установление отношений порядка как основа временных отношений сохраняется. Сближение происходит лишь в функциональном плане и порождается взаимодействием ряда факторов — позицией повествователя, точкой зрения и т. д.



ППД результативное:

1. Margaret Strafford was still in London with Catherine. Catherine had been having insulin treatment and was continually under the influence of drugs. (I. Murdoch. The Bell)

2. After last night he realized that whatever might be ahead, more than anything else he wished Christine to be a part of it. The conviction had been growing on him; now it was clear and definite. (A. Hailey. Hotel)

Результативная функция предполагает обязательную реализацию значения «имплицирование состояния как результата обозначенного действия».

ППД может также иметь структурно-текстовые функции — функцию экспозиции, связующую и завершающую функции.

Семантический потенциал ППД:

предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени,

контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени,

контактная ретроспективность периода, в течение которого возможно повторение действия,

длительность единичного действия,

длительность каждого отдельного сегмента повторяющегося действия,

пресеченность действия,

единичность действия,

кратность действия,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия,

включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно повторение действия,

локализованность действия во времени,

нелокализованность действия во времени.

Инвариантный семантический признак:

предшествование длительного действия векторному нулю оси ориентации прошедшего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода относительно векторного нуля.

Композиционно-стилистический потенциал:

выражение обратимости времени,  
выражение ретроспективности,  
выражение результативности,  
создание дополнительного временного плана,  
нарушение временной упорядоченности действий,  
создание одномерности/многомерности временного  
ряда,  
выражение единичности/множественности событий  
мира эстетической действительности,  
выражение эмфазы,  
функция экспозиции,  
связующая функция,  
завершающая функция.

## Глава IV

### Заключение

#### § 1. СТРУКТУРНАЯ И ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИ МИКРОСИСТЕМЫ ВРЕМЕНИ, ВИДА И ВРЕМЕННОЙ ОТНЕСЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО ГЛАГОЛА

Для полного описания изучаемой микросистемы мы предлагаем две модели — структурную и функционально-семантическую.

Какие цели преследует построение моделей? Модель — это образ того объекта, который исследуется. В данной книге — это видо-временная система английского глагола на уровне текста. Модели используются в науке в том случае, когда объект не доступен непосредственному наблюдению. Микросистема видо-временных форм, как и другие явления языка, не дана нам в непосредственном наблюдении. Наблюдению доступна лишь речь. (См. с. 37.) Исследователь описывает свойства модели, которые поддаются наблюдению, а затем переносит их на сам объект. Моделирование в языкознании рассматривается как один из методов познания механизма языка.

Структурная модель строится на основании инвариантных дифференциальных признаков. В основе функционально-семантической модели лежат все релевантные семантические признаки анализируемых форм.

Структурная модель охватывает все видо-временные формы и отношения между ними. При построении этой модели мы считали заданными множество семантических инвариантов, среди них и форма будущего времени. То, что эта форма в книге не рассматривалась, для построения структурной модели не существенно. Определив взаимоотношения между видо-временными формами, мы можем определить и место формы будущего времени в этой системе.

При построении функционально-семантической модели в качестве исходной информации используется толь-

ко текст, и все сведения о системе извлекаются из текстовых данных. Именно поэтому, функционально-семантическая модель строится без форм сферы будущего, так как эти формы в работе не рассматриваются.

Структурная модель является аналогом сети взаимоотношений между членами микросистемы времени, вида и временной отнесенности на уровне текста. Она строится на основании инвариантных значений форм. Функционально-семантическая модель является аналогом всех значений видо-временных форм, порождаемых на уровне текста.

Как компоненты системы высшего ранга — текста — единицы языка вступают в особые отношения. Тем не менее языковой знак, объединенный единством формы, сохраняет единство содержания на разных уровнях. Однако по направлению от низших уровней к высшим оно становится более емким.

Для описания видо-временной системы английского глагола предлагается концептуальное многомерное пространство. Напомним, что концептуальное пространство — это абстрактная модель, которая используется для описания совокупности каких-либо элементов; в нашем случае — видо-временных форм английского глагола. Предлагается многомерное пространство, так как положение элементов этого множества может быть охарактеризовано с помощью не одного, а множества  $n$  параметров. Концептуальное представление грамматического времени в виде геометрической линии, как упоминалось выше, не было исчерпывающим. Оно проистекало из стремления смоделировать физическое время, опуская особенности перцептуального времени, нашедшие отражение в грамматическом времени, — многомерность и обратимость. Предлагаемое концептуальное временное пространство не имеет единой размерности и распадается на 4 подпространства с разной размерностью.

Построение адекватного временного пространства имеет целью дать наглядное представление о сети взаимоотношений, связывающих различные члены системы, определить место грамматической системы времени среди других временных форм, выявить то общее, что есть у грамматического времени с другими формами времени, а также отличие грамматического времени от иных временных форм.

Видо-временная система глагола на уровне художественного текста не имеет непосредственного отношения ни к одному из эмпирических временных планов. Это чисто реляционная система, выражающая соотношенность двух и более действий во временном континууме и противопоставленная номинативному, календарному времени. Метрическая, количественная сторона действий также остается не выраженной глагольной системой. Категория глагольного времени выражает иное фундаментальное качество времени — упорядоченность. Выражаются три рода понятий, являющихся константными для любой временной сферы, — одновременность, предшествование, следование. Точка отсчета, принимаемая для установления последовательности действий, носит чисто условный характер.

Эти замечания объясняют адекватность описания микросистемы времени, вида и временной отнесенности в терминах векторной системы, где точка отсчета есть векторный нуль (некая условная величина). Векторное время соотносимо с реальным временем в силу деления последнего на настоящее, прошедшее и будущее. Векторное время соотносимо с перцептуальным временем в силу реализации в нем двух направлений, которые соответствуют положительному и отрицательному направлению времени. Если реальное время характеризуется упорядоченностью и длительностью, которая имеет количественную сторону, то время грамматическое, как упоминалось выше, нейтрально к количественной протяженности действия. Оно устанавливает лишь последовательность, временную упорядоченность событий.

Введение векторного нуля в качестве точки отсчета сигнализирует неориентированность видо-временной системы на уровне текста на языковой момент речи, который является отражением неязыкового момента речи. Оно свидетельствует об усложнении связей языковых единиц с экстралингвистической действительностью в более высоких уровневых объединениях. Ориентация на векторный нуль как некую реляционную точку отсчета, устанавливающую отношения порядка между действиями, есть показатель различий, существующих между планом непосредственного общения (уровень высказывания) и планом сюжета (уровень текста). Они принадлежат различным системам: план непосредственного

общения — система естественного языка, план сюжета — вторичная моделирующая система.

Векторный нуль не тождествен моменту речи. Он отражает иную соотнесенность временных отношений на уровне текста с экстралингвистической действительностью по сравнению с соотнесенностью временных отношений с действительностью в плане непосредственного общения. На уровне высказывания за знаком стоит объективная реальность, в художественном тексте — за знаком нет конкретной реальности.

Сложное взаимодействие различных уровней — уровня высказывания и уровня текста находит свое отражение и в моделях. Предлагаемая структурная модель обладает достаточной объяснительной силой, чтобы в нее могли быть включены все семантические инварианты видо-временной системы на уровне высказывания. Это полностью соответствует пониманию языка как иерархически организованной системы, представляющей собой совокупность лишь относительно автономных, частично взаимопроникающих подсистем, одной из которых и является текст. Векторный нуль в одном из своих частных проявлений может соответствовать языковому моменту речи, который является отражением внеязыкового момента речи как элемента объективного времени. Однако обратное невозможно. Эти отношения неоднозначны в силу различной сложности соотнесенных систем.

Видо-временная система, ориентированная на момент речи, не учитывает всех особенностей функционирования этих форм в художественном тексте, особенностей, которые являются результатом их интегрирования более высоким уровнем, результатом сложной соотнесенности художественного произведения и мира реальных. Тот факт, что модель видо-временной системы на уровне текста включает в себя все семантические инварианты видо-временной системы на уровне высказывания, подтверждает действие в тексте существующих в парадигматической системе языка оппозиций. С другой стороны, невозможность свести функционирование видо-временных форм в тексте к их функционированию на других уровнях свидетельствует о важности интегративных отношений, в результате которых на значения видо-временных форм накладываются дополнительные смыслы. Эти дополнительные смыслы возникают в про-

цессе порождения текста как единой информационной системы.

Категория времени четырехчленна. Каждой форме — настоящего, прошедшего, будущего и будущего в прошлом — соответствует особая ось ориентации. Категория времени трактуется как система форм, выражающих совпадение с векторным нулем каждой оси ориентации. На любой оси возможна реализация двух лучевых направлений — отрицательного и положительного. Следовательно, возможно существование форм, которые передают отрицательное и положительное направление вектора на каждой оси. Однако в системе могут оставаться незаполненные клетки, и некоторые из заданных в модели объектов множества могут отсутствовать в системе языка.

В предлагаемой структурной модели принимаем за основную точку отсчета векторный нуль оси ориентации настоящего времени. Все другие члены анализируемой микросистемы связаны с ней непосредственно или опосредованно.

Наличием единой точки отсчета, на которую ориентируются все другие формы, объясняется отсутствие единой размерности концептуального пространства-времени. В плане денотативном момент речи нерелевантен для грамматической категории времени на уровне текста. В плане сигнификативном (с точки зрения внутрисистемных языковых отношений) он необходим. Это точка отсчета, которая является неотъемлемым элементом системы. Момент речи выражается через отношение к нему единиц грамматического времени. Временное значение видо-временных форм в тексте можно понять только в системе, на основании их соотношенности с точкой отсчета, а не на основании их отнесенности к одному из эмпирических временных планов.

Оси ориентации параллельны друг другу. Параллельность осей — сигнал их относительной независимости. Положение осей прошедшего, будущего, будущего в прошлом характеризуется смещением по отношению к основной оси. Для исчерпывающей характеристики членов грамматической категории времени необходимо введение двух дополнительных координат — горизонтального сдвига, который мы обозначим символом **h** и фигурной скобкой, и вертикального сдвига, который обозначается символом **v** и пунктирной линией. (См.



структурную модель, с. 199.) Горизонтальный сдвиг есть показатель положительного или отрицательного направления времени, вертикальный сдвиг — сигнализирует разобщенность с исходной осью ориентации. Сдвиги отражают связь осей ориентации, наличие определенных зависимостей между ними.

Для обозначения осей ориентации вводятся следующие символы:

ось ориентации настоящего времени  $V_1$

ось ориентации прошедшего времени  $V_2$

ось ориентации будущего времени  $V_3$

ось ориентации будущего в прошедшем  $V_4$

Одновременность с векторным нулем обозначается символом —  $0V_1$ ,  $0V_2$  и т. д., предшествование —  $-V_1$ ,  $-V_2$  и т. д., следование —  $+V_1$ ,  $+V_2$  и т. д.

Для описания членов категории времени вводятся следующие координаты:

Настоящее индефинитное (НИ)  $0V_1$

Прошедшее индефинитное (ПИ)  $(0V_2, -v, -h)$

Будущее индефинитное (БИ)  $(0V_3, +v, +h)$

Будущее индефинитное в прошедшем (БИвПр.)  $(0V_4, +v_p, +h_p)$

Для описания НИ (исходная ось) достаточно указать упорядоченность в пределах одной оси, для описания других форм времени надо три координаты, которые установят взаимоотношение осей относительно друг друга. Символ  $p$  обозначает прошедшее время. Исходная ось настоящего времени дополнительных уточнений не требует.

Обратимся к категории временной отнесенности. Члены категории временной отнесенности расположены на каждой из осей ориентации, образуя горизонтальный ряд с противопоставленной формой категории времени. Они описываются с помощью отрицательного вектора. Тем самым устанавливается их неразобщенность с осью ориентации при обязательной контактной ретроспективности по отношению к векторному нулю.

Для описания категории временной отнесенности вводятся следующие координаты:

Настоящее перфектное (НП)  $-V_1$

Прошедшее перфектное (ПП)  $(-V_2, -v, -h)$

Будущее перфектное (БП)  $(-V_3, +v, +h)$

Будущее перфектное в прошедшем (БПвПр.)  $(-V_4, +v_p, +h_p)$

И категория времени, и категория временной отнесенности выражают одно из фундаментальных топологических свойств времени — упорядоченность. Однако между ними есть существенное различие. Члены категории времени сигнализируют одновременность с векторным нулем определенной оси ориентации. Члены категории временной отнесенности выражают предшествование векторному нулю той или иной оси ориентации при обязательной контактной ретроспективности по отношению к этому нулю. Они описываются с помощью отрицательного вектора, точке приложения которого соответствует определенная индефинитная форма, а конец которого представлен перфектной формой.

В пределах одной оси отношения, которым приписываются знаки  $0$ ,  $+$ ,  $-$ , находятся в отношениях дизъюнкции (разъединительной связи) и не совмещаются в одной форме. В пределах разных осей отношения, которым приписываются разные знаки, могут находиться в отношениях конъюнкции. Так, мы видели, что ПИ описывается координатами  $0V_2$ ,  $-v$ ,  $-h$ , где  $-v$  сигнализирует разобщенность с осью ориентации настоящего времени, а  $-h$  — направление сдвига по отношению к исходной оси.

Видовые формы также выражают одно из основных свойств протекания действия во времени — длительность и способны различать действия линейные и точечные. Поскольку они передают самостоятельный признак времени, для их описания вводятся дополнительные векторы. Они будут обозначать не упорядоченность, а длительность. Для простоты описания примем векторы, направленные перпендикулярно осям ориентации. Введем для их обозначения символ  $W$ . Предлагаются следующие координаты для описания форм длительных и форм перфектно-длительных.

Настоящее длительное (НД)  $(W, 0V_1)$

Прошедшее длительное (ПД)  $(W, 0V_2, -v, -h)$

Будущее длительное (БД)  $(W, 0V_3, +v, +h)$

Будущее длительное в прошедшем (БДвПр.)  $(W, 0V_4, +v_p, +h_p)$

Настоящее перфектное длительное (НПД)  $(W, -V_1)$

Прошедшее перфектное длительное (ППД)  $(W, -V_2, -v, -h)$

Будущее совершенное длительное (БПД) ( $W, -V_3, +v, +h$ )

Будущее совершенное длительное в прошедшем (БПДвПр.) ( $W, -V_4, +v_p, +h_p$ )

Предлагаемая структурная модель характеризуется:

1) способностью задать все возможные для исследуемого языка объекты рассматриваемых множеств;

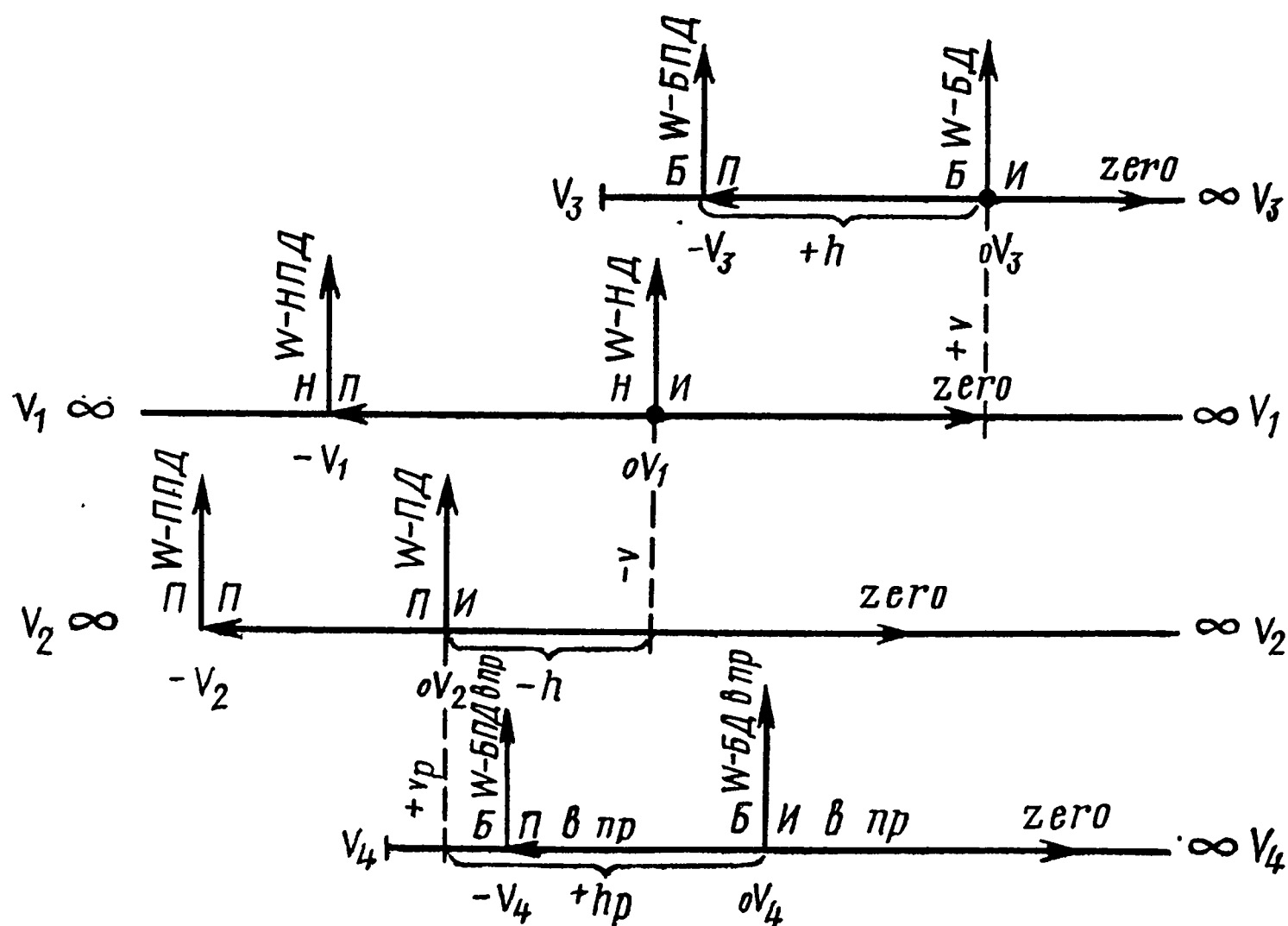
2) введением концептуального пространства для представления анализируемой микросистемы;

3) учетом особенностей грамматического времени, в которых преломляются свойства перцептуального времени, таких как многомерность и обратимость;

4) рассмотрением упорядоченности и длительности как самостоятельных признаков протекания действия во времени, требующих представления независимыми векторами;

5) рассмотрением видо-временных форм на уровне текста как форм чисто реляционных, не имеющих непосредственного отношения ни к одному эмпирическому плану.

### Структурная модель видо-временной системы английского глагола



## Функционально-семантическая модель

Формы и инвариантные семантические признаки (СП)	Релевантные СП	Варианты форм			
		НИ акт.	НИ кратн.	НИ проспект.	НИ пост.
<b>НИ</b> Неразобщенность с векторным нулем оси ориентации настоящего времени	1. Включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия	+	—	—	+
	2. Включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период, в течение которого возможно повторение действия	—	+	—	—
	3. Единичность действия	+	—	+	+
	4. Кратность действия	—	+	—	+
	5. Локализованность действия во времени	+	—	+	—
	6. Нелокализованность действия во времени	—	+	—	+
	7. Всевременность при включении векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия	—	—	—	+
	8. Проспективность действия по отношению к векторному нулю при обязательной контактности с ним	—	—	+	—

Формы и инвариантные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		НД акт.	НД про-спект.	НД кратн.
<p>НД</p> <p>Неразобщенность длительного действия с векторным нулем оси ориентации настоящего времени</p>	1. Включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия	+	—	—
	2. Включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в период повторяющегося действия	—	—	+
	3. Длительность единичного действия	+	±	—
	4. Длительность каждого отдельного сегмента повторяющегося действия	—	—	+
	5. Единичность действия	+	+	—
	6. Кратность действия	—	—	+
	7. Локализованность действия во времени	+	+	—
	8. Нелокализованность действия во времени	—	—	+
	9. Проспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактности с ним	—	+	—

Формы и инвариантные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		НП экскл.	НП инкл.	НП кратн.
НП Предшествование векторному нулю оси ориентации настоящего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода по отношению к векторному нулю	1. Предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени 2. Контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени 3. Контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени периода, в течение которого возможно повторение действия 4. Пресеченность или завершенность действия 5. Единичность действия 6. Кратность действия 7. Локализованность действия во времени 8. Нелокализованность действия во времени 9. Включение векторного нуля в протяженность действия	 +  +  —  +  —  ±  ≠  —	 +  +  —  +  +  —  —  +	 +  —  +  +  —  +

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		НПД экскл.	НПД инкл.	НПД кратн.
НПД Предшествование длительного дейст- вия по отношению к векторному нулю оси ориентации на- стоящего времени при обязательной контактной ретро- спективности дейст- вия или периода относительно век- торного нуля	<p>1. Предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени</p> <p>2. Контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации настоящего времени</p> <p>3. Контактная ретроспективность по отношению к векторному нулю периода, в течение которого возможно повторение действия</p> <p>4. Длительность единичного действия</p> <p>5. Длительность каждого отдельного сегмента повторяющегося действия</p> <p>6. Пресеченность действия</p> <p>7. Включение векторного нуля оси ориентации настоящего времени в протяженность действия</p> <p>8. Единичность действия</p> <p>9. Кратность действия</p>	<p>+</p> <p>+</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>+</p> <p>—</p> <p>+</p> <p>—</p>	<p>+</p> <p>+</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>+</p> <p>+</p> <p>—</p>	<p>+</p> <p>—</p> <p>+</p> <p>÷</p> <p>+</p> <p>+</p> <p>—</p> <p>—</p> <p>+</p>



	10. Локализованность действия во времени	+	+	—
	11. Нелокализованность действия во времени	—	—	+
Формы и инвариантные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ПИ един. дейст.	ПИ соотн.	ПИ кратн.-соотн.
<b>ПИ</b> Разобщенность с осью ориентации настоящего времени при обязательном включении векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия или периода	1. Разобщенность с осью ориентации настоящего времени	+	+	+
	2. Включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия	+	+	—
	3. Включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период протекания действия	+	+	—
	4. Включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно повторение действия	—	—	+
	5. Единичность действия	+	—	—
	6. Совокупность одновременных или следующих друг за другом действий	—	+	+
	7. Кратность единичного действия или совокупности действий	—	—	+
	8. Локализованность действия во времени	+	±	—

	9. Нелокализованность действия во времени	—	±	+
Формы и инвариантные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ПД един. дейст.	ПД кратн.	ПД проспект.
ПД Неразобщенность длительного действия с векторным нулем оси ориентации прошедшего времени	1. Разобщенность с осью ориентации настоящего времени	+	+	+
	2. Включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в протяженность действия	+	—	—
	3. Включение векторного нуля оси ориентации прошедшего времени в период, в течение которого возможно повторение действия	—	+	—
	4. Длительность единичного действия	+	—	—
	5. Длительность каждого отдельного сегмента повторяющегося действия	—	+	—
	6. Единичность действия	+	—	+
	7. Кратность действия	—	+	—
	8. Локализованность действия во времени	+	—	+
	9. Нелокализованность действия во времени	—	+	—

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ПД един. дейст.	ПД кратн.	ПД прос- пект.
	10. Проспектив- ность по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедше- го времени при обяза- тельной контактности с ним	—	—	+

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ПП экскл.	ПП инкл.	ПП кратн.
<b>ПП</b> Предшествова- ние векторному ну- лю оси ориентации прошедшего време- ни при обязательной контактной ретро- спективности дейст- вия или периода по отношению к век- торному нулю	1. Предшествование по отношению к век- торному нулю оси ори- ентации прошедшего времени	+	+	+
	2. Контактная ретро- спективность действия по отношению к век- торному нулю оси ори- ентации прошедшего времени	+	+	—
	3. Контактная ретро- спективность по отно- шению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени периода, в течение ко- торого возможно пов- торение действия	—	—	+
	4. Пресеченность или			

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ПП экскл.	ПП инкл.	ПП кратн.
	завершенность действия	+	—	+
	5. Единичность действия	+	+	—
	6. Кратность действия	—	—	+
	7. Локализованность действия во времени	+	+	—
	8. Нелокализованность действия во времени	+	—	+
	9. Включение векторного нуля в протяженность действия	—	+	—

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ППД экскл.	ППД инкл.	ППД кратн.
ППД Предшествование длительного действия векторному нулю оси ориентации прошедшего времени при обязательной контактной ретроспективности действия или периода относительно векторного нуля	1. Предшествование по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени 2. Контактная ретроспективность действия по отношению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени	+	+	+
		+	+	—

Формы и инвариант- ные СП	Релевантные СП	Варианты форм		
		ППД экскл.	ППД инкл.	ППД кратн.
	3. Контактная ретро- спективность по отно- шению к векторному нулю оси ориентации прошедшего времени периода, в течение ко- торого возможно пов- торение действия	—	—	+
	4. Длительность еди- ничного действия	+	+	—
	5. Длительность каждого отдельного сегмента повторяюще- гося действия	—	—	+
	6. Пресеченность действия	+	—	—
	7. Единичность дей- ствия	+	+	—
	8. Кратность дейст- вия	—	—	+
	9. Локализован- ность действия во вре- мени	+	+	—
	10. Нелокализован- ность действия во вре- мени	—	—	+
	11. Включение век- торного нуля в протя- женность действия	—	+	—
	12. Включение век- торного нуля в период, в течение которого воз- можно повторение дей- ствия	—	—	+

Предлагаемая функционально-семантическая модель характеризуется:

1) способностью задать все возможные для исследуемого языка варианты форм анализируемой микро-системы;

2) способностью раскрыть семантическую структуру каждого варианта;

3) способностью раскрыть семантический потенциал анализируемых форм;

4) выведением семантического инварианта для каждой формы.

Как неоднократно отмечалось в работе, в процессе порождения текста происходит приращение смысла языковых единиц и, в частности, видо-временных форм.

Структурная модель не отражает приращение смысла форм анализируемой микро-системы, так как она строится на основании инвариантов. Дополнительные значения не могут быть показаны и в функционально-семантической модели, в которой отражены регулярно встречающиеся грамматикализованные значения форм. Дополнительные смыслы выводятся при анализе конкретных случаев употребления на основании изучения контекста и связей, в которые вступают эти единицы. В функционально-семантической модели отражается типизированное, а не индивидуальное. Модель включает системные явления, идеализируя моделируемый объект. Все многообразие особенностей видо-временных форм на уровне текста не может быть исчерпано ни одной моделью.

Изучение функционирования видо-временных форм в художественном тексте подтвердило плодотворность разграничения уровней, в которые включаются эти формы, и объяснения их функционирования с учетом положений уровневых концепций.

Основное различие между двумя уровнями — уровнем высказывания и уровнем текста — заключается в том, что на уровне текста усложняются связи с экстралингвистической действительностью, возрастает вариативность форм, усложняются их значения. Многозначность форм возникает благодаря их участию в создании художественного времени и одновременному включению во множество временных систем, важнейшие из которых сюжетное время, авторское и читательское время. Это неадекватные системы, так как первая принадле-

жит миру вымышленному, две другие — объективному миру. Таким образом, многозначность форм является результатом их включения в более высокий уровень. Информация, которую передают видо-временные формы в сочетании с другими языковыми элементами на уровне текста, не сводима к информации, передаваемой этими же формами на уровне высказывания. Тем самым подтверждается одно из положений большинства уровнейых концепций, согласно которому каждая из взаимодействующих подсистем, входящих в сложную иерархически организованную систему — язык, построена по определенным, присущим ей законам. Полного изоморфизма уровней нет.

## **§ 2. СОПОСТАВЛЕНИЕ ГРАММАТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ**

На основании изучения особенностей грамматического и художественного времени мы познакомились с координационными и субординационными отношениями между ними.

Художественное и грамматическое время есть различные временные формы. И та, и другая форма времени синтезирует и по-своему преломляет свойства объективного, перцептуального и индивидуального времени. Не существует однозначного соответствия между художественным временем и грамматическими средствами его выражения. Инвентарь средств, участвующих в моделировании временных отношений в художественном произведении, очень богат. В него включаются средства различных уровней, образная система языка, композиция произведения и т. д. Одни и те же видо-временные формы в зависимости от всех этих факторов принимают участие в выражении различных по своей структуре временных отношений.

Между художественным и грамматическим временем существует определенная иерархия. Художественное время есть категория более высокого ранга. Оно подчиняет себе грамматическое время как одно из средств своего выражения. Участие видо-временных форм в создании художественного времени обуславливает их многозначность. Подчиненность грамматического времени художественному отражается в реляционном характере всей видо-временной системы на уровне текста.



Художественное и грамматическое время обладают рядом общих черт. И художественное, и грамматическое время есть прежде всего установление соотнесенности событий, установление отношений порядка. И художественное, и грамматическое время отражают в непрямой, незеркальной форме как свойства объективного, так и перцептуального времени. И художественное, и грамматическое время многомерно. Для определения положения во временном континууме описываемых в художественном произведении событий могут быть необходимы не один, а **n** способов упорядочения. Для исчерпывающей характеристики членов грамматических категорий, выражающих положение действия во времени, также необходимо несколько координат. Грамматическому времени соответствует многомерное концептуальное пространство-время.

Художественное время есть единство непрерывности и прерывности. Грамматические формы времени могут передавать как непрерывность временного потока, так и дискретность времени, выражая отдельные действия.

Художественное время обратимо. Грамматическое время также характеризуется обратимостью.

Художественное и грамматическое время обладают и рядом различий. Одно из них затрагивает структуру этих временных форм. Для видо-временной системы точкой отсчета является векторный нуль оси ориентации настоящего времени. Для художественного времени такая точка отсчета не обязательна. Скорее вся временная система того или иного художественного текста ориентирована на какой-то условный момент в прошлом.

Художественное время может передавать количественную протяженность событий. Грамматические формы времени и смежных категорий нейтральны к выражению количественной протяженности действия. Они способны передавать лишь длительность как таковую. Количественную сторону действия передает в языке лексическая система выражения временных отношений.

Художественное время включает в себя понятие плотности действия. Грамматическое время нейтрально к выражению плотности действия.

В художественном времени могут происходить сдвиги при оценке длительности временных сегментов. Для грамматического времени это невозможно, так как эту функцию оно вообще не выполняет.

Для художественного времени свойство временной упорядоченности неинвариантно. Оно не обязательно подчиняется отношениям асимметрии и транзитивности. Нарушение временного порядка, временные сдвиги, невозможность в ряде случаев определить иерархию событий во времени характерны для художественного времени. В силу многообразия средств выражения художественного времени отсутствуют средства, за которыми было бы закреплено выражение структурных различий между отношением «раньше чем» и его конверсией «позже чем». Грамматическое время обязательно предполагает существование структурного различия между формами прошедшего времени и формами будущего времени, передающими отношения «раньше чем» и «позже чем». В пределах грамматической системы существует одна точка отсчета, на которую ориентируются все другие видо-временные формы, связанные с ней непосредственно или опосредованно. В пределах системы художественного времени может быть множество точек отсчета и не обязательно реализуются отношения асимметрии и транзитивности.

Художественное время рассматривается как: а) форма бытия идеального мира эстетической действительности; б) особая форма познания мира, сочетающая в себе особенности реального, перцептуального и индивидуального времени; в) форма времени, актуализирующаяся в перцептуальном времени воспринимающего субъекта.

Грамматическое время рассматривается как: а) форма отражения времени в языке; б) особая форма познания мира, сочетающая в себе особенности реального, перцептуального и индивидуального времени; в) одно из средств выражения художественного времени.

В полном соответствии с нашим пониманием лингвистики текста как научной дисциплины, рожденной на стыке гуманитарных и точных наук, предполагающей привлечение новой системы понятий и новых методов анализа, выводы об особенностях художественного и грамматического времени, сформулированные в настоящей работе, делались на основании синтеза данных лингвистической науки, марксистско-ленинской эстетики и диалектико-материалистического учения о времени.

## Библиография

1. *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. М., 1963, т. 29.
2. *Адмони В. Г.* О многоаспектно-доминантном подходе к грамматическому строю. ВЯ, 1961, № 2.
3. *Адмони В. Г.* Типология предложения и логико-грамматические типы предложения. ВЯ, 1973, № 2
4. *Арнольд И. В.* О стилистической функции. Сб.: Вопросы теории английского и русского языков. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Вологда, 1970, т. 471.
5. *Арнольд И. В., Банникова И. А.* Лингвистический и стилистический контекст. Сб.: Стилль и контекст. ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1972.
6. *Аскин Я. Ф.* Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве. Сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974.
7. *Бабушкин С. А.* Пространство и время художественного образа. АКД, Л., 1971.
8. *Барабаш Ю. А.* Алгебра и геометрия. Сб.: Контекст. 1972. М., 1973.
9. *Бархударов Л. С.* Текст как единица языка и единица перевода. Сб.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции. М., 1974.
10. *Бархударов Л. С.* Уровни языковой иерархии и перевод. Тетради переводчика. М., 1969
11. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
12. *Бахтин М. М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа). ВЛ, 1970, № 1.
13. *Бенвенист Э.* Уровни лингвистического анализа. Сб.: Новое в лингвистике. М., 1965, вып. IV.
14. *Бирман Ю.* О характере времени в «Войне и мире». РЛ, 1966, № 3.
15. *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола. М., 1971
16. *Бондарко А. В.* Грамматическая категория и контекст. Л., 1971.
17. *Бранский В. П.* Философское значение проблемы наглядности в современной физике. Изд. ЛГУ, 1962.
18. *Бухбиндер В. А., Розанов Е. Д.* О целостности и структуре текста. ВЯ, 1975, № 6.
19. *Ванников Ю. В.* Система временных значений как семантическая универсалия. Конференция по проблемам изучения универсальных и ареальных свойств. АН СССР, М., 1966
20. *Вейнрейх У.* О семантической структуре языка. Сб.: Новое в лингвистике. М., 1970, вып. V.

21. Виноградов В. В. Стил «Пиково́й дамы». Пушкинский вре-  
менник. М.—Л., 1936.
22. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
23. Гальперин И. Р. Является ли стилистика уровнем языка?  
Сб.: Проблемы языкознания. — Доклады и сообщения советских  
ученых на X Международном конгрессе лингвистов. Бухарест,  
1967.
24. Гальперин И. Р. О понятиях «стиль» и «стилистика». ВЯ,  
1973, № 3.
25. Гальперин И. Р. О понятии «текст». ВЯ, 1974, № 6.
26. Гальперин И. Р. Грамматические категории текста. — Изв.  
АН СССР, 1977, № 6.
27. Гей Н. Время входит в образ. (О некоторых чертах поэти-  
ки литературного произведения). — Изв АН СССР, ОЛЯ, 1965,  
т. XXIV, вып. 5.
28. Гиндин С. Н. Два принципа внутренней организации тек-  
стов и сущность понятия «связность текста». Сб.: Семиотические  
проблемы языков науки, терминологии и информации. МГУ, 1971,  
ч. 1.
- 29-30. Гулыга Е. В. Автосемантия и синсемантия. НДВШ, ФН,  
1967, № 2.
31. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. Сб.: Новое  
в лингвистике. М., 1960, вып. 1.
32. Ельмслев Л. Основы глоссематики. Сб.: Новое в лингви-  
стике. М., 1963, вып. III.
33. Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958.
34. Жеребков В. А. Опыт описания грамматической категории  
в системе немецкого глагола. Калинин, 1970.
35. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина  
Петербург, 1922.
36. Звегинцев В. А. Теоретическая и прикладная лингвистика.  
М., 1968.
37. Иванова И. П. Вид и время в современном английском  
языке. Л., 1961.
38. Иванов В. В. Лингвистические вопросы стихотворного пере-  
вода. Сб.: Машинный перевод. М., 1961, вып. 2.
39. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
40. Караулов Ю. Н. Языковое время и пространство (о поня-  
тии хромоглоссы). Вестник МГУ, 1970, № 1.
41. Кацнельсон С. Д. О теории лингвистических уровней. Сб :  
Вопросы общего языкознания. М., 1964
42. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление.  
Л., 1972.
43. Кемени Дж., Снелл Дж., Томпсон Дж. Введение в конеч-  
ную математику. М., 1963.
44. Колшанский Г. В. О смысловой структуре текста. Сб.: Линг-  
вистика текста. Материалы научной конференции. М., 1974.
45. Корсаков А. К. Категория вида в современном английском  
языке. АДД, Тбилиси, 1970.
46. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история. Сб : Новое  
в лингвистике. М., 1963, вып. III
47. Курилович Е. Вид и время в истории персидского языка.  
Сб.: Очерки по лингвистике. М., 1962.
48. Лихачев Д. С. Время в произведениях русского фольклора.  
РЛ, 1962, № 4.

49. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
50. *Лосев А. Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей. МГПИ им. В. И. Ленина, 1968, № 307.
51. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
52. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
53. *Макаев Э. А.* Понятие давления системы и иерархия языковых единиц. ВЯ, 1962, № 5.
54. *Мартине А.* О книге «Основы лингвистической теории» Луи Ельмслева. Сб.: Новое в лингвистике. М., 1960, вып. 1
55. *Мартине А.* Принцип экономии в фонетических изменениях. М., 1960.
56. *Медриш Д. Н.* Структура художественного времени. Уч. записки Волгоградского пед. ин-та им. А. С. Серафимовича. 1967, вып. 21.
57. *Мейлах Б. С.* Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. Сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
58. *Мельников Г. П.* Языковая стратификация и классификация языков. Сб.: Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. М., 1969
59. *Мостепаненко А. М.* Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.
60. *Мотылева Т. Л.* Зарубежный роман сегодня. М., 1966.
61. *Николаева Т. Н.* Актуальное членение — категория грамматики текста. ВЯ, 1972, № 2.
62. *Общее языкознание. Внутренняя структура языка.* М., 1972.
63. *Плоткин В. Я.* Эволюция систем грамматических оппозиций в истории германских языков Сб.: Историко-типологические исследования морфологического строя германских языков. М., 1972.
64. *Поспелов Н. С.* О двух рядах грамматических значений глагольных форм времени в современном русском языке. ВЯ, 1966, № 2
65. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969.
66. *Пятигорский А. М., Успенский Б. А.* Персонологическая классификация как семиотическая проблема. Труды по знаковым системам. Тартуский государственный университет. 1967, вып. 198.
67. *Ревзин И. И.* К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи). — Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1964.
68. *Рейхенбах Г.* Направление времени М., 1962.
69. *Ржевская Н. Ф.* Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении. Вестник МГУ, 1969, № 5.
70. *Ржевская Н. Ф.* Концепция художественного времени в современном романе (функция «ретроспекций» в романе). НДВШ, ФН, 1970, № 4.
71. *Роговин М. С.* Философские проблемы памяти. М., 1966.
72. *Сапаров М. А.* Художественное произведение как структура. Сб.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.
73. *Сапаров М. А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. Сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
74. *Сильман Т. И.* Проблемы синтаксической стилистики. Л., 1967.
75. *Сильман Т. И.* Подтекст как лингвистическое явление НДВШ, ФН, 1969, № 1.

76. *Сильман Т. И.* Синтактико-стилистические особенности местоимений. ВЯ, 1970, № 4.
77. *Смирницкий А. И.* Морфология английского языка М., 1959.
78. *Солнцев В. М.* Язык как системно-структурное образование. М., 1971.
79. *Солнцев В. М.* О понятии уровня языковой системы. ВЯ, 1972, № 3.
80. *Степанов Г. В.* Ценность художественного образа и лингвистическое единство текста. Сб.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции. М., 1974.
81. *Урманцев Ю. А., Трусов Ю. П.* О свойствах времени. ВФ, 1961, № 5.
82. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970.
83. *Уэлз Р.* Мера субъективной информации. Сб.: Новое в лингвистике. М., 1965, вып. IV.
84. *Фридлендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971.
85. *Хлебникова И. Б.* Оппозиции в морфологии. М., 1969.
86. *Хоккетт Ч. Ф.* Проблемы языковых универсалий. Сб.: Новое в лингвистике. М., 1970, вып. V.
87. *Храпченко М. Б.* Семиотика и художественное творчество. Сб.: Контекст. 1972. М., 1973.
88. *Чейф У. Л.* Значение и структура языка М., 1975.
89. *Шендельс Е. И.* Многозначность и синонимия в грамматике. М., 1970.
90. *Шкловский В. Б.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1969.
91. *Шкловский В. Б.* Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.
92. *Шубин Э. П.* О языковой коммуникации. ИЯШ, 1967, № 4.
93. *Щерба Л. В.* О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. — В кн.: В. А. Звегинцев. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965, ч II.
94. *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии. Сб.: *Poetyka, Warszawa*, 1961.
95. *Allen R. L.* The Verb System of Present-Day American English. The Hague and Paris, 1966.
96. *Amosova N. N.* English Contextology. L., 1968.
97. *Benveniste E.* Les relations de temps dans le verbe français. — Bulletin de la Société de linguistique de Paris. 1959, t. 54, fasc. 1.
98. *Bradley F. H.* Appearance and Reality. London, 1893.
99. *Brusendorf A.* The Relative Aspect of the Verb in English. Grammatical Miscellany Offered to O. Jespersen on the 70th Birthday. Copenhagen, 1930.
100. *Bull W. E.* Time, Tense and the Verb. A Study in Theoretical and Applied Linguistics, with Particular Attention to Spanish. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1960.
101. *Cary J.* Mister Johnson. Introduction. Penguin Books, 1962.
- 102-103. *Charleston B. M.* Studies on the Emotional and Affective Means of Expression in Modern English. Bern, 1960.
104. *Denis L.* The Progressive Tense. Frequency of its Use in English. — Publications of Modern English Association of America, 1940, vol. LV, N 4.
- 105-107. *Deutchein M.* System der neuenglischen Syntax. Leipzig, 1931.

108. *Friedman N.* Point of View in Fiction—the Development of Critical Concept. PMLA, 1955.
109. *Galperin I. R.* An Experiment in Superlinear Analysis. Language and Style. 1971, vol. 4, N 4.
110. *Garvin P. L.* The Definitional Model of Language. — Natural Language and the Computer. 1963.
111. *Halliday M. A.* Language Structure and Language Function. — New Horizons in Linguistics. London, 1971.
112. *Hamburger K.* Das epische Präteritum. DVJs, Jg. 27, 1953.
113. *Hockett C. F.* The State of the Art. The Hague — Paris, 1968.
114. *Ilyish B.* The Structure of Modern English. L., 1971.
115. *Jakobson R.* Linguistics and Poetics. — Style in Language. Cambridge, Massachusetts, 1960.
116. *Joos M.* Linguistic Prospects in the United States. — Trends in European and American Linguistics. Utrecht, 1961.
117. *Korsakov A.* The Use of Tenses in English. Lvov, 1969.
118. *Mukařovsky J.* Studie z estetiky. Praha, 1966.
119. *Novak P.* On the Three-Level Approach to Syntax. TLP, 1967, N 2.
120. *Reichenbach H.* The Philosophy of Space and Time. New York, 1958.
121. *Trager G. L., Smith H. L.* An Outline of English Structure. Washington, 1957.
122. *Vachek J.* Two Chapters on Written English. — Brno Studies in English. Prague. 1959, vol. 1.
123. *Weinrich H.* Tempus, besprochene und erzählte Welt. Stuttgart, 1964.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	5
Введение . . . . .	6
<b>Глава I. Теоретические основы взаимодействия грамматического и художественного времени</b>	
§ 1. Исходные понятия . . . . .	8
§ 2. Топологические свойства различных форм времени . . . .	13
§ 3. Концептуальное время и концептуальное пространство .	30
§ 4. Некоторые положения теории текста : . . . . .	34
§ 5. Принципы функционирования видо-временных форм в ху- дожественном произведении . . . . .	46
<b>Глава II. Видо-временные формы сферы настоящего . . . .</b>	<b>56</b>
§ 1. Настоящее индефинитное (НИ) . . . . .	57
Классификация вариантов НИ по аспектуально-темпораль- ному принципу . . . . .	57
Классификация композиционно-стилистических функций НИ	72
§ 2. Настоящее длительное (НД) . . . . .	83
Классификация вариантов НД по аспектуально-темпораль- ному принципу . . . . .	83
Классификация композиционно-стилистических функций НД	94
§ 3. Настоящее перфектное (НП) . . . . .	96
Классификация вариантов НП по аспектуально-темпораль- ному принципу . . . . .	96
Классификация композиционно-стилистических функций НП	104
§ 4. Настоящее перфектное длительное (НПД) . . . . .	107
Классификация вариантов НПД по аспектуально-темпо- ральному принципу . . . . .	107
Классификация композиционно-стилистических функций НПД . . . . .	112
<b>Глава III. Видо-временные формы сферы прошедшего</b>	
§ 1. Прошедшее индефинитное (ПИ) . . . . .	116
Классификация вариантов ПИ по аспектуально-темпораль- ному принципу . . . . .	116
Классификация композиционно-стилистических функций ПИ	129
§ 2. Прошедшее длительное (ПД) . . . . .	146



	Классификация вариантов ПД по аспектуально-темпоральному принципу . . . . .	146
	Классификация композиционно-стилистических функций ПД	159
	Структурно-текстовые функции . . . . .	163
§ 3.	Прошедшее перфектное (ПП) . . . . .	167
	Классификация вариантов ПП по аспектуально-темпоральному принципу . . . . .	167
	Классификация композиционно-стилистических функций ПП	172
§ 4.	Прошедшее перфектное длительное (ППД) . . . . .	181
	Классификация вариантов ППД по аспектуально-темпоральному принципу . . . . .	181
	Классификация композиционно-стилистических функций ППД . . . . .	187

#### Глава IV. Заключение

§ 1.	Структурная и функционально-семантическая модели микросистемы времени, вида и временной отнесенности английского глагола . . . . .	192
§ 2.	Сопоставление грамматического и художественного времени . . . . .	210
	Библиография . . . . .	213

**Зинаида Яковлевна Тураева**

**КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ.  
ВРЕМЯ ГРАММАТИЧЕСКОЕ  
И ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ**

**(на материале английского языка)**

Редактор В. И. Киселева. Издательский редактор Л. А. Долгопятава. Художественный редактор Н. Е. Ильенко. Художник В. И. Сидоренко. Технический редактор Н. В. Яшукова. Корректор О. В. Ачкасова

**ИБ № 1764**

Изд. № А-580. Сдано в набор 11.12.78. Подп. в печать 07.05.79. Формат 84×108/32. Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 11,55 усл. печ. л. 12,07 уч.-изд. л. Тираж 8000 экз. Зак. № 898. Цена 45 коп.

Издательство «Высшая школа»,  
Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Ордена Трудового Красного Знамени  
Московская типография № 7 «Искра революции»  
«Союзполиграфпрома» Государственного  
Комитета СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
Москва 121019, пер. Аксакова, 13.