

ДИСКУРС. ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

ОРИГИНАЛЬНАЯ СТАТЬЯ

УДК 81'42+811.111

doi: 10.26907/2541-7738.2024.5.66-79

ФРЕЙМ-СЦЕНАРИЙ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА: ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

А.И. Дзюбенко

Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, 344006, Россия

Аннотация

В статье рассмотрено функционирование фрейма-сценария в качестве когнитивной структуры в составе художественного образа – конституента художественного вымысла. На материале романа А. Кристи «Карман, полный ржи» как репрезентанта детективного дискурса проанализированы лингвокультурные и прагматические особенности фрейма-сценария *Расследование*. Выявлены и описаны механизмы семиозиса языкового и эстетического знака, позволяющие деконструировать и трансформировать фреймы и сценарии, свойственные лингвокультуре, для формирования художественного вымысла в текстово-дискурсивном пространстве. Методы исследования представляют собой целостный комплекс, включающий методы наблюдения, моделирования, когнитивно-семантический и лингвокультурологический анализ, филологическую интерпретацию. Доказано, что в детективном дискурсе фреймы-сценарии функционируют в координатах и предметно-референтной, и процедурной ситуации, при этом А. Кристи в романе «Карман, полный ржи» отступает от второй, поскольку преступление описано иронически, а персонажи, постепенно представляемые читателю, находятся под подозрением в совершении преступления. От фрейма и сценария как когнитивных структур в координатах конкретной лингвокультуры, характеризующихся определенностью и фиксированностью стереотипических свойств и действий, фрейм-сценарий в художественном дискурсе отличается постоянной деконструкцией, трансформацией ожидаемых адресатом явлений, на чем основан семиозис художественного вымысла.

Ключевые слова: художественный вымысел, фрейм-сценарий, детективный дискурс, текстово-дискурсивное пространство, культурный код, художественный образ, когнитивная модель, предметно-референтная ситуация, процедурная ситуация

Современная лингвистика обращается к изучению коррелятивных связей концептуального и языкового уровней в продуцировании и интерпретации текстов как результатов речемыслительной деятельности языковой личности. Этим обусловливается закономерное внимание к различным когнитивным структурам, участвующим в формировании текстово-дискурсивного пространства. Изучение лингвокогнитивных механизмов и ментальных моделей в обозначенной связи обретает новые ракурсы, а художественный дискурс станов-

вится актуальным объектом исследования. При этом невозможно корректно определять особенности многообразных явлений, значимых для художественного дискурса, вне понимания тех семиотических трансформаций, которые претерпевают факты обыденного, духовного и общекультурного опыта автора в процессе формирования художественного вымысла. В последнее десятилетие появляются фундаментальные работы [1; 2], которые свидетельствуют о растущем интересе лингвистов к этой перспективной сфере исследований. Отметим также, что определяющим для понимания специфики художественного текстово-дискурсивного пространства является понятие художественного образа – явления сложного и многоаспектного, которое может быть адекватно описано с позиций междисциплинарного подхода.

Филология, культурология, философия и эстетика располагают целым рядом разноплановых определений художественного образа, что свидетельствует о востребованности изучения названного феномена, в том числе и с позиций когнитивной лингвистики. Образ многозначен и эмоционально насыщен, с точки зрения эстетики он рассматривается как способ познания субстанциального, что позволяет человеку воспринимать мир в его конкретно-чувственной полноте. И. Кант указывает, что образ создается посредством представлений в воображении, которые «стремятся к чему-то за пределами опыта и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интуитивных идей), что придает им видимость объективной реальности; с другой стороны, и при этом главным образом, потому, что им как внутренним созерцаниям не может быть полностью адекватным никакое понятие» [3, с. 330–331]. Наука о литературе определяет его как динамическое обобщение жизненных явлений и представлений человека, которое обеспечивает содержательную целостность художественного произведения (см. [4]).

С позиций семиотики художественный образ всегда есть факт воображаемого бытия: его десигнат – это ценность [5], а денотатом выступают не сами предметы или явления, существующие в объективной действительности, а представления о них автора – продукта эстетического высказывания, художественного дискурса (см. [6]). Каждый раз при восприятии художественного дискурса художественный образ реализуется в воображении адресата, при этом для адекватной интерпретации художественного вымысла читателю необходимо знание культурного кода. Таким образом, художественный образ правомерно рассматривается как синтез семантической, прагматической и эстетической информации, соотношение которых различно в зависимости от жанра художественного произведения, авторского замысла, механизмов реализации художественного вымысла и пр.

Художественный образ характеризуется комплексом онтологических признаков: он представляет собой способ познания и отражения действительности в идеальной форме, но обретает материальную форму, соответствующую специфике конкретного вида искусства; он имеет аксиологический фундамент, отражая при этом значимые компоненты определенной этно- и лингвокультуры; его содержательная сторона материализована посредством разнообразных композиционных и вербальных средств. Ясно, что все перечисленные признаки сви-

тельствуют об обусловленности художественного образа в его возникновении и функционировании конкретной культурой. В этой связи важным представляется лингвокультурологический подход к изучению тех когнитивных структур, которые формируют художественную образность в текстово-дискурсивном пространстве. При этом исследователи правомерно указывают на то, что, например, *образ и концепт* – явления разного порядка, хотя и тесно связанные между собой: «...концепт – категория культуры, запечатленная в естественном языке, а образ – явление вторичной моделирующей системы. Однако сферой их пересечения является то, что в образе отражены определенные культурные доминанты – собственно лингвокультурные концепты и особенности их осмыслиения» [7, с. 184]. Отметим при этом, что когнитивная лингвистика демонстрирует сейчас если не отказ от термина *концепт*, то определенное снижение его популярности, и это неслучайно: доказательное описание структурных компонентов дискурсивно-текстового пространства возможно при обращении к терминам *фрейм, слот, сценарий*, которые ранее получали трактовку как подструктуры, входящие в состав концепта. Фрейм изучается как «единица знаний, организованная вокруг некоторого понятия, но, в отличие от ассоциаций, содержащая данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия» [8 с. 188], что определяет его организующую роль в восприятии и понимании окружающего мира.

Очевидно, что категория художественного образа при всей ее востребованности в лингвистическом изучении художественного дискурса остается весьма расплывчатой и неоднозначной, поэтому, на наш взгляд, когнитивная организация художественного вымысла может быть доказательно исследована при обращении к терминам *фрейм и сценарий*, которые, по всей видимости, являются конституентами художественной образности.

Фреймовый анализ в лингвистике способствует моделированию процесса означивания и, как следствие, способствует уточнению механизмов интерпретации художественного дискурса адресатом. Когнитивная лингвистика опирается в рамках обозначенной исследовательской проблематики на возможность фиксации во фрейме значимой информации, следуя методологии, разработанной М. Минским: понятие фрейма было предложено исследователем для описания «единиц хранения» когнитивной информации, при этом сам фрейм ученый трактует как структуру данных (образ), которая предназначается для презентации стереотипной ситуации посредством сети, состоящей из «узлов» и связей между ними [9]. Фреймы, по мысли М. Минского, содержат декларативные знания, однако существуют также структуры, которые фиксируют знания динамического характера, представленные как состояния или сцены, сменяющие друг друга (сценарии и скрипты). Очевидно, применительно к художественному текстово-дискурсивному пространству мы не можем в полной мере говорить о декларативности знания, фиксируемого фреймами: так происходит потому, что основу обозначенного пространства составляет художественный вымысел, направленный на разрушение привычных для адресата ассоциативных связей и создание новых на основе фоновых знаний автора и читателя. Именно такой путь позволяет создать некий ментальный каркас, который выводит адресата художественного дискурса за рамки того, что свойственно объективной действительности,

чтобы структурировать художественный дискурс как дискурс образный, отражающий мировосприятие автора, стимулирующий читательское воображение. При этом, конечно, ни один создатель художественного текста не может абсолютно отказаться от опоры на базовые знания о действительности, собственные и читательские, иначе восприятие и корректная интерпретация художественного дискурса будут не только затруднительны, но и невозможны.

Организация концептуального знания посредством фреймов представляет собой иерархическую структуру: фрейм содержит совокупность информации о типичной ситуации, а сценарий является фреймом в динамике, который разворачивается во времени в виде определенной последовательности этапов осуществления деятельности [10]. Сценарии, как и фреймы, отражают особенности конкретной культуры. А. Вежбицкая указывает, что скрытая система культурных правил (культурные сценарии) выражаются определенными речевыми стратегиями, которые несут в себе культурноспецифические установки, верования и нормы: «Такие культурные сценарии не предназначены для того, чтобы описывать, как ведут себя все члены данного общества, но имеют целью четко сформулировать те нормы, с которыми люди знакомы (на сознательном, полусознательном и подсознательном уровне) и которые являются эталонными фреймами для данного языкового коллектива [11, с. 682–686]. Выделяют также когнитивный сценарий, который рассматривают как ситуацию типического характера, вербализующую ментальную схему, декодируемую участниками общения с целью ориентирования в процессе коммуникации, организации и прогнозирования реального или потенциального поведения в рамках такой схемы. Посредством обращения к когнитивному сценарию возможно описание механизмов формирования и функционирования картины мира языковой личности. И культурный, и когнитивный сценарии широко используются в качестве понятийной базы в изучении лингвокультурной специфики коммуникации [12; 13], в том числе эстетической [14; 15].

На наш взгляд, в отношении реализации художественного вымысла право-мерно говорить о фрейме-сценарии как сложной по своим характеристикам когнитивной структуре, способной не только синтезировать новые нетривиальные ассоциативные связи для продуцирования художественного образа, но и отразить сложные семиотические процессы, свойственные преобразованию языкового знака в художественном дискурсе. Функция сценария, состоящая не только в манифестировании динамики развития определенной ситуации, но и в связывании смысловых блоков повествования в единое целое, подтверждает убедительность такого понимания функционирования фрейма и сценария в их нерасторжимом синтезе в художественном текстово-дискурсивном пространстве.

В нашем понимании, детективный дискурс содержит репрезентативный материал в отношении реализации в нем различных форм представления знания, что вполне ожидаемо: детективные тексты характеризуются многообразным объединением на основе художественного вымысла вполне логичных умозаключений, которые вписываются в рамки классических определений фрейма и сценария. С позиций выявления когнитивных структур детективный дискурс изучается, например, Ю.Н. Филистовой, которая считает концепт-фрейм сценарием произведе-

ния: все детективы организованы по единой схеме «совершение преступления – тайна – расследование – раскрытие преступления», при этом в указанной исследовательской концепции фрейм трактуется как структура данных для описания сюжета произведения, а основными концептами детективных произведений выступают *преступление – тайна – расследование – наказание* [16].

В детективном тексте определено выявляются три основных этапа развития сюжетного действия: тайна, или загадка (обычно это преступление), ход расследования и разоблачение (раскрытие преступления), которые в целом могут быть правомерно соотнесены с завязкой, ходом действия, кульминацией и развязкой, представленными в любом художественном тексте эпического жанра. Однако применительно к детективному дискурсу необходимо констатировать возможные отступления от классического понимания фрейма и активное включение в его структуру сценария, что обуславливает обращение к термину *фрейм-сценарий*, который в большей степени способствует непротиворечивому описанию художественного вымысла в лингвокультурном аспекте.

Материалом исследования выступают детективный роман А. Кристи “A Pocket Full of Rye” (1953) («Карман, полный ржи») и его перевод на русский язык. Сопоставление текстов оригинала (Christie) и перевода (Кристи) позволит выявить лингвокультурную специфику фрейма-сценария *Расследование*, являющегося наиболее значимым в развитии сюжетного действия и одновременно представляющего собой такую когнитивную структуру, которая организует художественный вымысел в детективном дискурсе. Кроме того, фрейм-сценарий *Расследование* тесно связан с другими фреймами-сценариями – *Тайной* и *Разоблачением*. Нами избрано именно *Расследование* ввиду насыщенной событийности повествования, в рамках которого развивается этот фрейм-сценарий, составляя основную часть детективного текста (что необходимо для реализации художественного вымысла), а также особого лингвокультурного потенциала, который позволяет особым образом организовать прагматику художественного детективного дискурса. Подчеркнем также, что детективный текст, возможно, дискурсивен в большей степени по сравнению с другими литературными жанрами, так как адресат фактически занимает позицию наблюдателя за выстраивающейся как бы в процессе его восприятия событийности художественного дискурса аргументацией автора или персонажа, ведущего расследование, его логическими умозаключениями, при этом все версии преступления постепенно «отметаются» как несостоятельные либо, напротив, обобщаются для создания единственно верной и, соответственно, способствуют поимке преступника.

Фреймы-сценарии в детективном дискурсе функционируют в пределах двух когнитивных моделей, представленных в структуре предметно-референтной и процедурной ситуаций. Первую можно описать как определенную «программу» событий, в соответствии с которой организуется детективный жанр. Однако процедурная ситуация не менее важна: она позволяет продуцировать необходимое прагматическое воздействие на читателя, которое применительно к фрейму-сценарию *Тайна* зачастую предстает как страшное, пугающее, красочное описание преступления, в то время как фреймы-сценарии *Расследование* и *Разоблачение* характеризуются подробным анализом методов раскрытия преступления.

Отметим в этой связи, что А. Кристи в романе «Карман, полный ржи» отступает от процедурной когнитивной модели. Само преступление описано с известной долей иронии; события, предшествовавшие ему, а также персонажи, действующие в этой событийности, в соответствии с требованиями жанра должны каким бы то ни было образом быть связаны с преступлением, и на первый взгляд подробная экспозиция подготавливает читателя к тому, что преступник появляется уже на первых страницах, а кто-то из подчиненных мистера Фортескью и есть отправитель: «Чай готовила мисс Сомерс. В компании “Консолидейтед инвестментс траст” она работала недавно и среди машинисток была самой бестолковой. Лучшие годы остались позади, на лице отпечатались прямо-таки овечья кротость и испуг» (Кристи) / “It was Miss Somers's turn to make the tea. Miss Somers was the newest and the most inefficient of the typists. She was no longer young and had a mild worried face like a sheep” (Christie). Подробное описание портрета мисс Сомерс дано в ироническом ключе. При этом обратим внимание на то, что фраза *She was no longer young and had a mild worried face like a sheep*, переведенная как *Лучшие годы остались позади, на лице отпечатались прямо-таки овечья кротость и испуг*, подготавливает читателя к восприятию этого персонажа именно в ироническом ключе, хотя оригинал вполне мог бы быть переведен и как *Она была уже не молода, и ее слабовольное обеспокоенное лицо было, как у овцы*. Безусловно, ирония в переводе на русский язык сохранена именно посредством некоторой нейтрализации характеристик персонажа, данных в оригинале на английском.

В следующем фрагменте: «Мисс Сомерс налила в заварной чайничек невскипевшую воду – бедняжка никогда не знала наверняка, кипит чайник или нет. И конечно, ужасно из-за этого беспокоилась, впрочем, как и из-за многоного другого в этой жизни. Она разлила чай и поставила чашки перед сослуживцами, положив на каждое блюдце две плиточки чуть размякшего печенья» (Кристи) / “The kettle was not quite boiling when Miss Somers poured the water on to the tea, but poor Miss Somers was never quite sure when a kettle was boiling. It was one of the many worries that afflicted her in life. She poured out the tea and took the cups round with a couple of limp, sweet biscuits in each saucer” (Christie) – обратим внимание на лингвокультурную специфику, представленную в сценарии подготовки к чаепитию. Безусловно, и невскипевшая вода в заварном чайничке (*the kettle was not quite boiling*), и чуть размякшее печенье (*limp biscuits*) – это деконструкция лингвокультурной информации, фиксированной во фрейме, который реализован в динамике сценария. Для читателя, знакомого с британским культурным кодом, действия мисс Сомерс неприемлемы. И в целом адресат детективного дискурса вполне может ожидать от нее и дальнейших нарушений традиционного порядка, выстраивая подозрения в отношении этой второстепенной героини.

Однако А. Кристи мастерски акцентирует внимание читателя на мисс Гросвенор, которая также заваривает чай, но исключительно для мистера Фортескью. Сценарий подачи чая рецензирован в соответствии с фоновыми знаниями адресата художественного дискурса, который так или иначе представляет, каким образом секретарь должен это делать, а у мистера Фортескью есть еще и индивидуальный традиционный ритуал, характеризующий этот момент в его жизни

главы фирмы: «Мисс Гросвенор приблизилась к нему грациозным лебедем, поставила поднос на стол возле его локтя, ровным негромким голосом объявила: “Ваш чай, мистер Фортескью” – и вышла. Мистер Фортескью, как того требовал ритуал, в ответ просто хмыкнул» (Кристи) / “Miss Grosvenor glided up to him in her swanlike manner. Placing the tray on the desk at his elbow, she murmured in a low impersonal voice, “Your tea, Mr Fortescue,” and withdrew. Mr Fortescue's contribution to the ritual was a grunt” (Christie). В тексте оригинала мисс Гросвенор именно скользит лебедем, что обнаруживает метафору в составе фрейма, а завершающее выбранный фрагмент высказывание в тексте оригинала включает лексему *grunt* ‘ворчание, хрюканье’, что в целом маркирует саркастическое отношение автора к персонажу более явно, нежели использованная в переводе лексема *хмыкнул*.

Культурный код закономерно привносит определенную степень иронии в восприятие персонажа в следующем фрагменте: «Не сказать чтобы мистер Фортескью полностью “тянул” на свой кабинет, но все же выглядел вполне внушительно. Это был дородный, слегка одряхлевший мужчина с блестящей лысиной. Потакая своей прихоти, на работе он носил свободный твидовый пиджак, более уместный для загородных прогулок» (Кристи) / “Mr Fortescue was less impressive than he should have been to match the room, but he did his best. He was a large flabby man with a gleaming bald head. It was his affectation to wear loosely cut country tweeds in his city office” (Christie). При том что мистер Фортескью старался изо всех сил (*he did his best*), чтобы соответствовать своему солидному кабинету, он также позволял себе нарушать раз и навсегда закрепленные британской культурой правила и надевал в свой городской офис твидовый пиджак, уместный в загородной усадьбе. И эту возможность иметь разные чудачества, допускать нарушения традиций дает мистеру Фортескью, конечно, имущественный статус, что также фиксируется и в комплексе фоновых знаний адресата детективного дискурса.

Следование традициям, реализация различных сценариев в координатах культурного кода, закрепленного в лингвокультуре (в данном случае – сценария выбора невесты и женитьбы на представительнице своего круга) значимы и в следующем репрезентативном контексте: «До замужества она [Дженнифер Фортескью] работала медсестрой в больнице – когда Персиваль слег с воспалением легких, она его выхаживала и выходила до романтической развязки. Старика этот брак сильно разочаровал. Он сноб и хотел, чтобы Персиваль женился “как положено”» (Кристи) / “She was a hospital nurse before her marriage – nursed Percival through pneumonia to a romantic conclusion. The old man was disappointed by the marriage. He was a snob and wanted Percival to make what he called a 'good marriage” (Christie). Представляется, что для реализации жизнеподобия А. Кристи приводит вполне объективные характеристики британского общества – четко осознаваемые всеми его членами границы между социальными слоями и осуждение, чаще имплицитное, тех, кто пытается преодолеть пределы своей социальной группы. Так происходит и с Дженнифер Фортескью, которая, как и все другие персонажи романа, находится под подозрением в совершении преступления.

Фрейм-сценарий *Расследование* предполагает в данном случае как статичные качества персонажа, так и динамику событийности. В приведенном кон-

тексте манифестирует предыстория Дженифер, позволяющая понять, что героиня вовсе не так проста, как могло бы показаться на первый взгляд: ей свойственны авантюризм, четкая постановка жизненных целей и упорство в их достижении, что в тексте оригинала передано высказыванием *nursed Percival through pneumonia to a romantic conclusion* (когда Персиваль слег с воспалением легких, она его выхаживала и выходила до романтической развязки). Если же абстрагироваться от культурного сценария *Выхаживание больного* и принимать во внимание, что в художественном дискурсе мы имеем дело со сценариями, которые заведомо не будут развиваться по стереотипному, фиксируемому конкретной культурой плану, художественный вымысел здесь все же налицо: при всем правдоподобии ситуации, когда выздоровевший больной женится на медсестре, принадлежащей к другому социальному кругу, такой сценарий в объективной действительности, безусловно, редок. Именно поэтому фрейм *Снобизм обеспеченного класса*, характеризующийся закрепленными в нем когнитивными характеристиками, получая реализацию в высказывании *He was a snob and wanted Percival to make what he called a 'good marriage'* (Он сноб и хотел, чтобы Персиваль женился «как положено»), отражает статику ситуации, незыблемость традиций общества, к которым принадлежит семейство Фортескью. Иными словами, фрейм-сценарий *Расследование* обнаруживает в своей структуре тесно взаимодействующие друг с другом статические и динамические характеристики, которые, с одной стороны, соответствуют требованиям жизнеподобия художественного дискурса, с другой же – актуализируют тенденцию к условности [4], причем обе эти фундаментальные стратегии формирования художественной образности обуславливают реализацию художественного вымысла.

Интересно, что первый расследователь, инспектор Нил, от которого читатель первоначально ожидает значимых выводов в ходе следствия, не может прийти к верным умозаключениям именно потому, что, хотя и выдвигает различные версии произошедшего (одну экзотичнее другой), держится все же в рамках культурного кода, и поэтому его расследование заходит в тупик. Его размышления свидетельствуют об известной доле иронии, которая основывается как раз на осмыслиении культурного кода (в следующем фрагменте реализован культурный ономастический код): «Ланселот Фортескью! Вот это имя! А как зовут другого сына – Персиваль? Интересно, что за особа была их матушка? Странный вкус на имена...» (Кристи) / “Lancelot Fortescue! What a name! And what was the other son – Percival? He wondered what the first Mrs Fortescue had been like? She'd had a curious taste in Christian names...” (Christie). Отметим, что в тексте оригинала неслучайно отмечены именно христианские имена (*Christian names*): миссис Фортескью дает своим сыновьям имена рыцарей Круглого стола – персонажей эпоса бриттов о короле Артуре, однако ирония заключена здесь в том, что братья вовсе не отличаются рыцарским поведением, а Ланселот и вовсе оказывается убийцей своего отца. Кроме того, имена Ланселот и Персиваль могут иметь отношение к христианской традиции только благодаря более поздним, чем основные сказания о рыцарях Круглого стола, рыцарским романам, но изначально не являются, конечно, христианскими: в легендах о короле Артуре, самом знаменитом кельтском герое, речь идет о событиях V–VI вв., тогда как англосаксонская Брита-

ния принимает христианство лишь в VII в. Инспектор Нил должен был, видимо, обратить внимание на такую склонность к оригинальности в семействе Фортескью, но дальше размышлений о чудацствах матери Персиавля и Ланселота он не идет, хотя в дальнейшем фрейм-сценарий *Расследование* будет обнаруживать все большее количество маркеров деконструкции закрепленного в составляющих его фреймах и сценариях культурного кода.

Значимой отсылкой к культурному коду становится и обозначение хронологического промежутка появления одной из подозреваемых – второй супруги мистера Фортескью, мачехи Персиавля и Ланселота. При этом адресат текста оригинала, разумеется, знает, что чай в Британии пьют в 17.00, тогда как обед может быть назначен на 19.00 и позднее, однако в переводе на русский приходится эти моменты уточнять в комментариях к основному тексту с тем, чтобы читателю был ясна последовательность событий: «Миссис Фортескью наверняка вернется к обеду, а возможно, даже к чаю. Это будет для нее настоящий удар. Все произошло внезапно? Утром мистер Фортескью, когда уходил из дома, чувствовал себя нормально» (Кристи) / “Mrs Fortescue will certainly be in to dinner and she may be in to tea. It will be a great shock to her. It must have been very sudden? Mr Fortescue was quite well when he left here this morning” (Christie). Отметим также, что предположения экономки Мэри Доув относительно реакции миссис Фортескью на смерть ее супруга уже в приведенных репликах неубедительны, а сам вопрос *Все произошло внезапно?* (*It must have been very sudden?*) имплицитно содержит противоположное значение – ожидание кончины мистера Фортескью, что в соответствии с авторским замыслом должно включить мисс Доув в число подозреваемых в совершении преступления.

Разумеется, не только к культурному коду, который маркирован различными компонентами британской культуры, отсылает своего читателя А. Кристи. В романе «Карман, полный ржи» обнаруживаем также контексты, которые характеризуют событийность с позиций развития британского общества и его достижений в конкретный исторический период, например: «Кто-то предложил набрать 999 и вызвать неотложку, но мисс Гриффит даже замахала руками – как можно, ведь тогда придется разбираться с полицией! Для граждан страны, где право на медицинскую помощь имеет каждый, несколько вполне разумных женщин проявили поистине исключительное невежество» (Кристи) / “Someone suggested 999 but Miss Griffith was shocked at that and said it would mean the police and that would never do. For citizens of a country which enjoyed the benefits of Medical Service for all, a group of quite reasonably intelligent women showed incredible ignorance of correct procedure” (Christie). В приведенном фрагменте замечательна ирония автора в отношении персонажей, которые, промедлив с вызовом скорой помощи, оказываются косвенно причастными к смерти мистера Фортескью. Любопытна здесь также и характеристика мисс Гриффит, которая, как и другие сотрудники офиса Фортескью, не желает контактировать с полицией, хотя этого и требует ситуация, что во многом характеризует скорее национальный менталитет, нежели нерешительность персонажа: ведь придется впустить полицейских в свое личное пространство, которое в британском культурном коде маркировано специальным термином *privacy*.

Примечательны в этой связи и характеристики других персонажей – мисс Гросвенор и Мэри Доув: обе они демонстрируют профессиональные навыки, необходимые для выполнения их служебных обязанностей: «При встрече с неожиданным она [мисс Гросвенор] пасовала. Однако она, ни на секунду не забывая об осанке, подошла к двери мистера Фортескью, постучала и вошла» (Кристи) / “Confronted by the unexpected, her poise was shaken. However, she moved towards Mr Fortescue's door in her usual statuesque fashion, tapped and entered” (Christie). Мисс Гросвенор, как характеризует ее автор, имеет достаточно благородное происхождение, чтобы противопоставлять себя другим сотрудникам офиса мистера Фортескью, но по какой-то причине вынуждена работать. Мэри Доув, служащая экономкой у семьи Фортескью, достигла уже такого уровня профессионализма, что работает только у очень богатых хозяев, имеющих возможность оплачивать ее дорогостоящие услуги. Несомненно, эта высокая оплата должна быть оправдана выучкой Мэри Доув, что отмечает и инспектор Нил: «Она помолчала, потом продолжала уже прежним уверенным тоном: – Если миссис Фортескью вернется до вашего приезда, что ей передать? “Вот это выучка, – подумал инспектор Нил, – дело – прежде всего”» (Кристи) / “"If Mrs Fortescue returns to the house before you arrive, what do you want me to tell her?" Practical as they make 'em, thought Inspector Neele” (Christie).

Преступление, инициирующее реализацию фрейма-сценария *Расследование*, последовательно раскрывается в детективном дискурсе, который репрезентирует квазифактуальный мир в его ограниченных пространственно-временных координатах. С учетом того, что сама по себе организация этого дискурса требует малого количества персонажей и ограниченности их функций, отметим, что А. Кристи отступает от описанного канона и дает подробную характеристику героям, причем не столько с позиций всеведущего автора, сколько с точки зрения других персонажей, чем углубляет прагматический потенциал художественного вымысла за счет привлечения к его формированию культурного кода. Очевидно, что вымышленный персонаж говорит о вымышленном же персонаже и фикциональной ситуации, что создает двойную призму художественного дискурса, сквозь которую читатель воспринимает внешне вполне логичную картину расследования. Но функционирование фрейма-сценария *Расследование* осложнено не только дополнительной детализацией и наличием «ложных путей», по которым автор ведет читателя в расследовании преступления, но и самой имплицированностью преступника, которая постоянно подкрепляется деконструкцией фреймов и сценариев, закрепленных в пространстве лингвокультуры.

Безусловно, фрейм-сценарий *Расследование* как динамическая когнитивная структура, содержащая знания о ситуации, не может быть охарактеризован именно как носитель типического в качестве понятийной категории: типичность нарушается в детективном художественном дискурсе не только и не столько самим фактом совершения преступления, сколько последовательным вовлечением читателя в само формирование сюжетного действия, в разворачивание дискурса расследователя. Логика расследования манифестирована эксплицитно, однако адресат постоянно сомневается в корректности рассуждений проводящего расследование. Именно поэтому фрейм-сценарий отражает неопределенность ситуации в противоположность тому, что ожидается от фрейма и сценария как

когнитивных структур, свойственных конкретной лингвокультуре и являющихся конструктами, фиксирующими знания ее представителей.

В детективном дискурсе событийность в координатах художественного вымысла развивается сообразно законам правдоподобия, однако и событийность, и художественные образы остаются условными, причем эта условность определяется даже не темпом или насыщенностью действия в конкретный хронологический промежуток (хотя и это мы, конечно, должны принимать во внимание, потому что в объективной действительности они не свойственны даже расследованию преступления, не то что обычному течению жизни). Подобная условность, фундаментальная для художественного вымысла и художественного дискурса в целом, связана с целенаправленной авторской деконструкцией ожидаемого семантико-прагматического наполнения фрейма-сценария. Привычным, закрепленным в культурном коде остается собственно то, что характеризует лингвокультуру в целом и индивидуально-авторское мировосприятие в частности (в случае с А. Кристи это как раз лингвокультурная детализация, подробно воссоздающая британский быт, обычаи, традиции, формирование национального менталитета и стереотипов этнического характера), тогда как главенствующим в организации фреймов-сценариев *Тайна*, *Расследование*, *Разоблачение* оказываются нетипичность, нелогичность поведения не только самого преступника, но и расследователей. Для первого такая незакрепленность поведенческих особенностей и, соответственно, воплощение аномалий в событийности обусловливаются желанием запутать следствие, пустить его по ложному следу, в то время как расследователи, желая раскрыть преступление и покарать преступника, вынуждены следовать этой алогичности, пытаясь объяснить ее себе и читателю. Иными словами, художественный вымысел (в том числе и в детективном дискурсе) маркирован нарушением стереотипизации последовательности действий, насыщенностью событий в жизни персонажей, кумулятивным эффектом художественного времени при сохранении внешнего подобия определенной эпохи и культуре и отсутствии референта, как всегда, когда речь идет о художественном текстово-дискурсивном пространстве, так как читатель здесь имеет дело лишь с возможными, а не реальными мирами, только с гипотетическим развитием событий, а не с тем, что происходит в объективной реальности.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Источники

Christie – *Christie A. A Pocket Full of Rye*. URL: https://onlinereadfreenovel.com/agatha-christie/33643-a_pocket_full_of_rye_read.html, свободный.

Кристи – *Кристи А. Карман, полный ржи / Пер. с англ. М. Загота*. URL: https://librebook.me/a_pocket_full_of_rye/vol1/1?ysclid=lwz7g26hw617067818, свободный.

Литература

1. Ильинова Е.Ю. Вымысел в языковом сознании и тексте. Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2008. 512 с.

2. Клейменова В.Ю. В гостях у Гарри Поттера: фикциональный мир английской литературной сказки. Псков: Псковский гос. ун-т, 2014. 176 с.
3. Кант И. Сочинения: в 6 т. / Пер. с нем.; под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. Т. 5. М.: Мысль, 1966. 564 с.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2004. 404 с.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
6. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
7. Томберг О.В. Лингвокультурологические аспекты исследования художественного образа // Филологич. науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 183–186.
8. Демьянков В.З. Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац [и др.]; под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Филологический факультет МГУ, 1996. С. 187–189.
9. Минский М. Фреймы для представления знаний / Пер. с англ. О.Н. Гринбаума; под ред. Ф.М. Кулакова. М.: Энергия, 1979. 151 с.
10. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Тамбов: ТГУ, 2001. 123 с.
11. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М.: Яз. рус. культуры. 1999. XII, 776 с.
12. Белякова О.В. Средства языковой презентации англоязычного лингвокультурного сценария «Посещение банка» // Филологич. науки. Вопросы теории и практики. 2021. № 2 (14). С. 421–425. <https://doi.org/10.30853/phil210028>.
13. Шалина И.В. Культурный сценарий «Жизнь в деревенской семье»: из опыта лингвокультурологической интерпретации // Вестн. ТГУ. 2009. № 320. С. 31–37.
14. Огнева Е.А. Концепция интерпретации архитектоники текстового когнитивного сценария // Научный результат. Сер.: Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2014. Т. 1. № 2 (2). С. 75–87.
15. Кожанов Д.А. Сюжетообразующая стратегия художественного произведения как результат интердискурсивных взаимодействий // Изв. ВГПУ. Сер.: Филологич. науки. 2021. № 4 (157). С. 214–220.
16. Филистова Н.Ю. Структурная организация детективного нарратива (на материале английских и русских рассказов) // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. С. 3986–3990. URL: <http://e-koncept.ru/2014/55062.htm>, свободный.

Поступила в редакцию 10.04.2024

Принята к публикации 15.06.2024

Дзюбенко Анна Игоревна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры межкультурной коммуникации и методики преподавания иностранных языков

Южный федеральный университет

ул. Б. Садовая, д. 105/42, г. Ростов-на-Дону, 344006, Россия

E-mail: aidzyubenko@sfedu.ru

ORIGINAL ARTICLE

doi: 10.26907/2541-7738.2024.5.66-79

**Frame-Scenario in the Representation of Literary Fiction:
 Linguocultural Insights**

A.I. Dzyubenko

Southern Federal University, Rostov-on-Don, 344006 Russia

E-mail: *aidzyubenko@sedu.ru*

Received April 10, 2024; Accepted June 15, 2024

Abstract

The role of the frame-scenario as a cognitive structure within the artistic image, a key element of literary fiction, was studied. By examining Agatha Christie's novel "A Pocket Full of Rye", an example of detective discourse, the linguocultural and pragmatic features of the frame-scenario "investigation" were identified. The mechanisms of semiosis of linguistic and aesthetic signs were described, revealing how they deconstruct and transform frames and scenarios typical of a given linguoculture to create literary fiction in the textual and discursive space. The methods used include observation, modeling, cognitive-semantic and linguocultural analysis, and philological interpretation. It was demonstrated that frame-scenarios of detective discourse function within the contexts of both subject-referent and procedural situations. However, in "A Pocket Full of Rye", A. Christie deviates from the procedural context by describing the crime with irony, as well as by gradually introducing the characters falling under suspicion of committing the crime. Unlike frames and scenarios as two cognitive structures within a particular linguoculture characterized by the certainty and stereotypy of properties and actions, the frame-scenario in literary discourse is marked by constant deconstruction, transformation of the events expected by the reader, thereby constituting the basis of the semiosis of literary fiction.

Keywords: literary fiction, frame-scenario, detective discourse, textual and discursive space, cultural code, artistic image, cognitive model, subject-referent situation, procedural situation

Conflicts of Interest. The author declares no conflicts of interest.

References

1. Il'inova E.Yu. *Vymysel v yazykovom soznanii i tekste* [Fiction in Linguistic Consciousness and Text]. Volgograd, Volgogr. Nauchn. Izd., 2008. 512 p. (In Russian)
2. Kleimenova V.Yu. *V gostyakh u Garri Pottera: fiktsional'nyi mir angliiskoi literaturnoi skazki* [Exploring Harry Potter: The Fictional World of the English Literary Fairy Tale]. Pskov, Pskov. Gos. Univ., 2014. 176 p. (In Russian)
3. Kant I. *Sochineniya* [Writings]. Vol. 5. Asmus V.F., Gulyga A.V., Oizerman T.I. (Eds.). Moscow, Mysl', 1966. 564 p. (In Russian)
4. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vyssh. Shk., 2004. 404 p. (In Russian)
5. Lotman J.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo, 1970. 384 p. (In Russian)
6. Borev Yu.B. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Vyssh. Shk., 2002. 511 p. (In Russian)
7. Tomberg O.V. Linguistic and cultural dimensions in the study of artistic imagery. *Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki*, 2012, no. 5 (16), pp. 183–186. (In Russian)

8. Dem'yanov V.Z. Frame. In: Kubryakova E.S., Dem'yanov V.Z., Pankrats Yu.G. et al. *Kratkii slovar' kognitivnykh terminov* [Concise Dictionary of Cognitive Terms]. Kubryakova E.S. (Ed.). Moscow, Filol. Fak. MGU, 1996, p. 187–189. (In Russian)
9. Minsky M. *Freimy dlya predstavleniya znanii* [A Framework for Representing Knowledge]. Grinbaum O.N. (Trans.). Kulakov F.M. (Ed.). Moscow, Energiya, 1979. 151 p. (In Russian)
10. Boldyrev N.N. *Kognitivnaya semantika* [Cognitive Semantics]. Tambov, TGU, 2001. 123 p. (In Russian)
11. Wierzbicka A. *Semanticheskie universalii i opisanie yazykov* [Semantic Universals and the Description of Languages]. Moscow, Yazyki Russ. Kul't., 1999. xii, 776 p. (In Russian)
12. Belyakova O.V. Means of linguistic representation of the English linguocultural scenario “visiting the bank”. *Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki*, 2021, no. 2 (14), pp. 421–425. <https://doi.org/10.30853/phil210028>. (In Russian)
13. Shalina I.V. “Life in a village family” as a cultural scenario: A linguocultural interpretation. *Vestnik TGU*, 2009, no. 320, pp. 31–37. (In Russian)
14. Ogneva E.A. The concept of interpreting the architectonics of a textual cognitive script. *Nauchnyi Rezul'tat. Seriya: Voprosy Teoriticheskoi i Prikladnoi Lingvistiki*, 2014, vol. 1, no. 2 (2), pp. 75–87. (In Russian)
15. Kozhanov D.A. The plot-building strategy in fiction as a result of interdiscursive interactions. *Izvestiya VGPU. Seriya: Filologicheskie Nauki*, 2021, no. 4 (157), pp. 214–220. (In Russian)
16. Filistova N.Yu. Structural organization of detective narrative (based on the English and Russian stories). *Nauchno-Metodicheskii Elektronnyi Zhurnal “Kontsept”*, 2014, vol. 20, pp. 3986–3990. URL: <http://e-koncept.ru/2014/55062.htm>. (In Russian)

Для цитирования: Дзюбенко А.И. Фрейм-сценарий в репрезентации художественного вымысла: лингвокультурный аспект // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2024. Т. 166, кн. 5. С. 66–79. <https://doi.org/10.26907/2541-7738.2024.5.66-79>.

For citation: Dzyubenko A.I. Frame-scenario in the representation of literary fiction: Linguocultural insights. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2024, vol. 166, no. 5, pp. 66–79. <https://doi.org/10.26907/2541-7738.2024.5.66-79>. (In Russian)