

## ФИЛОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 81

doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-67-73

### КОНТРАФАКТУАЛЬНЫЕ СЦЕНАРИИ В ТЕКСТЕ РАССКАЗА Э. ХЕМИНГУЭЯ «СНЕГА КИЛИМАНДЖАРО»: СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ И СМЫСЛОВАЯ НАГРУЗКА

© *Кристина Гагиковна Иштоян*

*Азово-Черноморский инженерный институт Донского государственного аграрного университета, г. Зерноград, Россия*  
*k.ishtoyan2009@yandex.ru*

**Аннотация.** Функционируя в качестве средства альтернативной детализации сюжетной канвы повествования, контрфактуальные суждения являются основным механизмом читательской реконструкции семантической и прагматической связности текста рассказа, который при первом приближении состоит из разрозненных, тематически никак не стыкующихся фрагментов. В тексте рассказа автор воспроизводит гипотетические альтернативы для событий и ситуаций, которые лежат в основе построения сюжета повествования. Эти альтернативы выражаются персонажами, рассказчиком и автором посредством контрфактуальных суждений с образной семантикой. Читатель суммирует информацию о том, что могло бы в действительности произойти, которая содержится, фактически, в каждом абзаце повествования, на основе этой информации формирует связанное представление о фрагментах повествования, объединяет эти фрагменты в целостный сюжет и выдвигает суммарную оценку текста, исходно запрограммированную автором.

**Ключевые слова:** художественный текст, контрфактуальные сценарии, контрфактуальные суждения, гипотетическая альтернатива, персонаж, рассказчик, читатель.

**Для цитирования:** Иштоян К.Г. Контрфактуальные сценарии в тексте рассказа Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро»: средства выражения и смысловая нагрузка // Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 90. № 1. С. 67-73. doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-67-73

## PHILOLOGY

Original article

### Counterfactual scenarios in E. Hemingway's «The Snows of Kilimanjaro»: means of representation and semantic burden

© *Kristina G. Ishtoyan*

*Azov and Black sea engineering institute of the Don state agrarian university, Zernograd, Russian Federation*  
*k.ishtoyan2009@yandex.ru*

**Abstract.** Functioning as a means of alternative detailing of the narrative's plot outline, counterfactual judgments are the main mechanisms for the reader's reconstruction of the semantic and pragmatic coherence of the text of the story, which at first approximation consists of disparate, thematically unrelated fragments. In the text of the story, the author reproduces hypothetical alternatives for the events and situations that underlie the plot of the narrative. These alternatives are expressed by the characters, the narrator and the author through counterfactual judgments with figurative semantics. The reader summarizes the information about what could actually happen, which is contained, in fact, in each paragraph of the narrative. On the basis of this information the reader forms a coherent idea of the fragments of the narrative, combines these fragments into a coherent plot and puts forward a summary assessment of the text, originally programmed by the author.

**Key words:** literary text, counterfactual scenarios, counterfactual judgments, hypothetical alternative, character, narrator, reader.

**For citation:** Kristina G. Ishtoyan Counterfactual scenarios in E. Hemingway's «The Snows of Kilimanjaro»: means of representation and semantic burden. *The Humanities and Social Sciences*. 2022. Vol. 90. No 1. P. 67-73. doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-67-73

## Введение

В художественном повествовании и диалогической речи рассказчик и персонажи воспроизводят, в том числе, гипотетические сценарии, отражающие альтернативное видение описываемой ситуации, которые не были реализованы в воображаемой реальности. Для воспроизведения этих сценариев авторы прибегают к специфическим лексическим и грамматическим средствам, которые выполняют разнообразные прагматические функции, лежат в основе дуальности, кодируемой между двумя контрастными видениями одной и той же ситуации. Первое видение ситуации фиксирует ее действительное развитие в художественном тексте, второе видение – ирреальное, являющееся плодом воображения оценивающего рассказчика или персонажа. В последнем случае субъект художественной речи представляет разворачивание описываемой ситуации так, если бы на нее оказали влияние иные факторы, потенциально возможные при указываемом стечении обстоятельств. В философии, социальной психологии и когнитивной лингвистике подобные гипотетические ситуации квалифицируются как сценарии, отражающие контрфактуальное мышление говорящего лица [1; 2]. В контексте художественного текста контрфактуальные суждения играют сущностную роль в процессах авторской импликации неявного содержания, установления и поддержания фатического контакта между участниками художественной коммуникации (автором, рассказчиком, персонажем и читателем).

В рамках нашей публикации мы трактуем контрфактуальные суждения в качестве фигуры художественной речи. В предшествующих изысканиях данный феномен анализируется в иных исследовательских форматах, а именно как «тип суждения», «форма мышления», «разновидность структуры сюжета текста» [5]. Мы относим эти суждения к фигурам речи, поскольку они обладают образностью, строятся с опорой на определенные синтаксические средства. В когнитивной лингвистике контрфактуальные суждения рассматриваются как, своего рода, ментальные пространства, точкой отсчета для которых выступает мнение субъекта на описываемое или обсуждаемое положение дел. В частности, Ж. Фоконнье анализирует лексические и грамматические средства оформления этих суждений, а также их прагматические эффекты в дискурсе и тексте [6, р. 159]. Выделяемые языковые средства квалифицируются в качестве «строительного материала» контрфактуальных ментальных пространств, к которым относятся причинно-следственные и отрицательные конструкции, модальные глаголы, предопределяющие различную степень контрфактуальности. Прагматическое измерение рассматриваемых нами суждений формируется за счет общих фоновых знаний участников коммуникации. При этом контрфактуальность определяется как проекция «намеренной несовместимости между ментальными пространствами». При активации соответствующих средств контрфактуальный характер сценария выявляется на фоне другого положения дел, рассматриваемого как действительно имеющее место в реальности. Действительное и контрфактуальное положения дел формируют специфическую концептуальную конфигурацию.

Языковое воплощение контрфактуальных суждений может носить неявный характер, «поддерживаться» прагматическим контекстом коммуникации, «опираться» на такой фактор, как воображение собеседников. В художественных текстах контрфактуальные суждения фокусируют читательское внимание на эмоционально-волевой сфере, оценочном отношении рассказчика или персонажа к объектам повествования. Между альтернативными сценариями развития одной и той же ситуации формируется контраст [3, с. 190; 4, с. 55–56]. Оценки двух – реального и гипотетического – положений дел основываются на отношениях сравнения. Вследствие этого языковые средства формирования контрфактуальных суждений и отражения позитивного / отрицательного оценочного отношения к описываемой ситуации создают образность повествования. Причем в основе этих суждений и оценок могут лежать одни и те же средства, одна и та же тактика убеждения. Срабатывает следующая закономерность: если говорящий субъект оценивает контрфактуальный сценарий в позитивном свете, действительный сценарий воспринимается им в негативном ключе (эта закономерность действует и в обратном направлении). Контрфактуальные суждения, проеци-

руя отношения концептуальной интеграции, ярко характеризуют творческий потенциал языковой личности автора. Они представляют собой выражения, которые кодируют воображаемый сценарий, контрастирующий с другим сценарием, репрезентирующим особое понимание окружающей повседневности.

Креативная природа художественного текста предопределяет разнообразие языковых средств и конструкций в процессе реализации контрфактуальных суждений, которые отражают перспективу альтернативного видения описываемой ситуации рассказчиком или персонажем. В повествовании рассказчика или диалогах персонажей может выражаться несогласие с контрфактуальными суждениями или сценариями, имплицироваться позиция автора, альтернативная мнениями и оценкам участников сюжетного развития текста. В контексте художественного повествования контрфактуальные суждения являются механизмом отражения всей палитры эмоций, испытываемых рассказчиками и персонажами, динамики речевого взаимодействия субъектов и объектов повествования, необходимости беспрестанно делать выбор между альтернативными потребностями, оценками, решениями. Если контрфактуальные сценарии характеризуют точку зрения персонажа на окружающую его действительность, эти сценарии активируются в том повествовательном фрагменте, которые выражают субъективную перспективу видения действительности этим персонажем (в диалогах данного персонажа с другим персонажем, комментариях рассказчика об этом персонаже, несобственно-прямой речи, передающей мысли персонажа). Если подобные суждения воспроизводятся в речи рассказчика, они могут иллюстрировать иную перспективу развития повествования. Одна из альтернатив развития повествовательной ситуации потенциально могла быть реализована, однако, действие тех или иных факторов помешало этому. Рассказчик или персонаж, о перспективе видения ситуации которого непосредственно сообщается читателю, могут содержать оценку контрфактуального сценария с опорой на те или иные явные лексические и грамматические показатели. Оценка автора может быть имплицитной, выявляться читателем в ходе интерпретации деталей сюжетной архитектуры повествования. При этом оценки автора, рассказчика и персонажа могут совпадать или контрастировать между собой [8, p. 155]. Как мы покажем в основной части нашей публикации, в коротком рассказе Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро» оценки автора, рассказчика и персонажа, выражаемые по отношению к контрафактуальному сценарию развития воспроизводимой ситуации, образуют гармоничное единство.

### **Обсуждение**

Как и тексты многих других рассказов Э. Хемингуэя, «Снега Килиманджаро» в основном состоит из диалогов персонажей, в которые вклиниваются краткие повествования рассказчика, содержащие оценку текущей ситуации или указывающие читателю на возможные направления интерпретации происходящих событий. В отдельных фрагментах повествование ведется не об объективно произошедших событиях, а воспроизводится то, чего в действительности не было, реализуются контрафактуальные сценарии, которые усложняют сюжетную линию произведения. Для читательской интерпретации целостного текста эти сценарии – по сравнению с общей объективной событийностью – занимают ключевую позицию, имплицитно скрывают авторские смыслы. Контрфактуальный сценарий активируется уже в начальном фрагменте текста рассказа, в диалоге двух главных героев, супругов Гарри и Эллен, которые столкнулись с непредвиденными неприятностями во время сафари в Африке. У Гарри развивается гангрена ноги, Эллен подбадривает мужа. Герои размышляют, что необходимо предпринять самостоятельно до того, как придет помощь. В этот момент Эллен резко меняет тему беседы:

*«I wish we'd never come,» the women said... «You never would have gotten anything like this in Paris. You always said you loved Paris. We could have stayed in Paris or gone anywhere. I said I'd go anywhere you wanted. If you wanted to shoot we could have gone shooting in Hungary and been comfortable»* [7, p. 5].

Читательское внимание фокусируется на эмоционально-волевом состоянии Эллен, выражающей сожаление о поездке в Африку: предикат *wish* в прошедшем совершенном времени, наречие *never* с отрицательной семантикой являются средствами реализации контрфактуального сценария (что бы произошло, если бы супруги не поехали в Африку). Суждения Эллен неявно передают оценочное отношение героини к событиям непосредственного прошлого. Так, суждение *I wish we'd never come* имплицитно подразумевает сравнение неблагоприятного сафари в Африке с нереализованными возможностями совершить поездку в Венгрию. По мнению героини, в этом случае неблагоприятного события не произошло бы. Эллен негативно оценивает африканское путешествие, делает попытку ментально отменить это путешествие.

Одновременно героиня озвучивает, что могло бы произойти, выдвигая альтернативное видение ситуации: *You never would have gotten anything like this in Paris... We could have stayed in Paris...* Эта новая воображаемая альтернатива видения текущей ситуации представлена детализировано, по сравнению с предварительно выраженным общей сожалением о поездке в Африку. Контрфактуальный сценарий содержит указание на пространство желаемой ситуации (*Paris*), позитивное положение дел (у Гарри нет гангрены). Эллен мысленно выражает предпочтение этой контрфактуальной альтернативе, блокируя реальность размышлений о возможном трагическом исходе текущей ситуации. Героиня также говорит мужу о желании всюду следовать за ним (... *I'd go anywhere you wanted*), любая альтернативная ситуация представляется ей благоприятной, только не та, в которой они в действительности оказались.

Все эти нереализованные альтернативы представляют собой воображаемый выход из этой гнетущей ситуации. Продолжая озвучивать новую контрфактуальную возможность (*If you wanted to shoot... we could have gone shooting in Hungary and been comfortable*), Эллен смещает перспективу воображаемого позитивного видения текущей ситуации, в которой супруги мысленно перемещены в иное местоположение. Героиня увещевает мужа, что путешествие в Африку стало причиной несчастий и предлагает более благополучный регион для охоты. Эллен не детализует эту перспективу в полном объеме, однако, выражает оценочное отношение к воображаемому месту, снова разворачивает сценарии, который является альтернативным текущей ситуации. В каждом из разворачиваемых сценариев героиня мысленно подчиняется интересам своего мужа, удается избежать трагической развязки текущих событий.

На все контрфактуальные суждения Эллен Гарри дает резкий и пренебрежительный ответ: «*Your bloody money*», he said» [7, p. 6].

Предварительно Эллен говорит о гипотетических возможностях, которыми супруги не воспользовались, читатель понимает, что своей реагирующей репликой Гарри указывает на причину текущего, объективного положения дел. При этом причинно-следственные отношения явно не озвучиваются героем, читатель выводит имплицитивную связь: способность Эллен проецировать воображаемые сценарии предопределяется ее привилегированным стилем жизни, тем, что она относится к классу имущих. Гарри не согласен с тем, что гипотетические размышления о возможности поехать на охоту в благоприятные регионы может обеспечить блокирование текущей ситуации. Напротив, он выражает негативную оценку благосостояния своей жены, которое бы гарантировало недопущение той трагической ситуации, в которой он оказался, не желает находить выход в воображаемых решениях, во всем вина Эллен. Гарри проявляет отсутствие кооперативной стратегии общения с Эллен, сопротивляется ее контрфактуальным сценариям, не признавая, что решение поехать на охоту в Африку – это было не продуктивное решение.

Фактически, Гарри вступает в конфронтацию с Эллен, не соглашаясь с ее отрицательной оценкой сафари в Танзании:

«*You said you loved it*» [7, p. 6].

Позже он критически оценивает поспешность выбора совершившейся поездки в Африку, которая послужила для Эллен основой для контрфактуальных сценариев, выдвигает свои гипотетические суждения о том, чего не следовало бы допускать в прошлом, т.е. активизирует свои воображаемые сценарии:

*«If we would have hired a good mechanic instead of a half baked kikuyu driver, he would have checked the oil and never burned out that bearing in the truck» [7, p. 12];*

*«If you hadn't left your own people, your goddamned Old Westbury, Saratoga, Palm Beach people to take me on—» [7, p. 13].*

Гарри подвергает критике не только Эллен, но и ее классовую принадлежность.

Таким образом, контрфактуальные сценарии, воспроизводимые в диалоге, становятся для Эллен и Гарри способом выражения оценочного отношения к прошлым событиям. Эллен испытывает сожаление относительно текущей ситуации, озвучивает желание о возможности иного выбора, который бы позволил им избежать серьезных затруднений. Сожаления Гарри звучат трагически: он сокрушается о своей зависимости от денег жены, раскаивается, что взял ее с собой и связал свою жизнь семейными узами с ней. В своих суждениях он возлагает вину за случившееся на шофера, деньги Эллен, социальный статус жены, себя, но только не на планы поехать на охоту в Африку. Проанализированный диалог иллюстрирует прагматическую нагрузку контрфактуальных сценариев и суждений в тексте рассказа: читатель призван ответить на вопрос о том, всегда ли богатые люди руководствуются исключительным выбором. Альтернативные видения текущей ситуации, выдвигаемые Эллен, демонстрируют, что героиня потакает своим капризам. Даже в сфере своего воображения Эллен не способна сделать исключительный выбор. Она всего лишь перечисляет возможности, которые могли бы стать более благоприятными по сравнению с текущей ситуацией. Мнимое успокоение, навешиваемое контрфактуальными сценариями Эллен, причиняют Гарри особую боль. Осознавая субъективную перспективу видения текущей ситуации, озвучиваемую Гарри, читатель извлекает дополнительную информацию: герой обвиняет не столько Эллен, сколько ее имущественное положение, критически настроен по отношению к самому понятию комфорта. Рассказчик занимает нейтральное положение по отношению к позициям как Эллен, так и Гарри, его оценочное отношение к проблематике, поднимаемой в тексте рассказа, системно проявляется во фрагментах повествования, выделенных курсивом.

Воспринимая эти фрагменты, читатель погружается в мысли и воспоминания Гарри. Как и в диалогах, контрфактуальные суждения в повествовании рассказчика маркируются особыми языковыми индикаторами, которые дают возможность читателю воспринимать их в качестве альтернативного видения текущей ситуации, того, что могло бы потенциально произойти. Размышляя о том физическом окружении, в котором он находится в данный момент, Гарри фокусируется на том факте, что он не написал об охоте ни одной строчки, ни одного слова, как не реализовал свои сюжеты о Париже. Контрфактуальная интерпретация размышлений героя усиливается, когда рассказчик замечает:

*«Now he remembered coming down through the timber in the dark holding the horse's tail when you could not see and all the stories that he meant to write» [7, p. 22].*

В подобном фрагменте рассказчик повествует о жизненном и творческом опыте, который должен был использовать Гарри при создании своих художественных текстов. Читатель получает возможность заглянуть в мир идей, которые так и не были реализованы Гарри. Прагматическая цель контрфактуального повествования рассказчика заключается в том, чтобы подчеркнуть наличие у Гарри реального писательского таланта. Фрагменты повествования рассказчика, выделенные курсивом, также содержат несколько сюжетных линий, разработанных Гарри, но так и не получивших реализацию. Отметим, что информацию о произведениях, не написанных Гарри, читатель получает от рассказчика, а не самого героя. Контрфактуальные суждения рассказчика содержат явные указания на нереализованный творческий потенциал Гарри.

Текст рассказа характеризуется двузначной концовкой: рассказчик вводит два несовместимых окончания повествования, что опять-таки читатель связывает с озвучиванием контрфактуальных сценариев. В соответствии с первой концовкой, на помощь Гарри прилетает самолет и переправляет его к горе Килиманджаро, что, по сути дела, оказывается фантазией и даже галлюцинацией героя. Согласно второй концовке, Гарри умирает вслед-

ствие гангрены ноги. Когда читатель осознает, что именно вторая концовка является единственно реальной, первая концовка трансформируется в контрфактуальный сценарий. Рассказчик никак не проявляет своего оценочного отношения к двум возможным заключительным фрагментам текста рассказа, а поэтому читатель призван самостоятельно эксплицитировать авторскую информацию об образах персонажей, воспроизведении двух заключительных контрастирующих сценариях.

### **Выводы**

Исследование контрфактуальных суждений показало, что гипотетические сценарии функционируют на различных прагматических уровнях текста рассказа «Снега Килиманджаро», обеспечивая его связное восприятие читателем. В диалоге между Эллиен и Гарри эти суждения воссоздают воображаемые альтернативы в жизни героев, что дает возможность читателю проследить характер взаимоотношений между супругами и их текущее эмоционально-волевое состояние. В повествовании рассказчика, выделенном в тексте рассказа курсивом, контрфактуальные суждения приобретают форму ярких динамических сцен, которые являются сюжетами рассказов, не написанных Гарри, что неявно отражает творческий потенциал героя, его нереализованность в качестве писателя.

В заключение рассказа контрфактуальный «ложный» сценарий порождает иллюзию того, что Гарри получил помощь и спасен, что позднее блокируется второй концовкой, сообщающей о трагическом исходе событий. К концу рассказа читатель накапливает достаточно информации для того, чтобы оценить творческий талант Гарри. При этом контрфактуальный сценарий воплощается с опорой на предикаты прошедшего неопределенного времени: воспроизводимые прошлые события фокусируют читательское внимание на том, что Гарри следовало заниматься литературным творчеством, писать короткие рассказы. Ложная концовка стимулирует читателя не только к осознанию сожаления, испытываемого Эллиен и Гарри, но и к проявлению чувства эмпатии по отношению к героям.

### **Список источников**

1. *Карпенко А.С.* Контрфактуальное мышление // Логические исследования. 2017. Т. 23. № 2. С. 98–122.
2. *Карпенко А.С.* Сверхреализм. Часть 1: От мыслимого к возможному // Философский журнал. 2016. Т. 9. № 2. С. 5–23.
3. *Котова Н.С., Кудряшов И.А.* Проблема онтологического статуса персонажа в метапрозаическом повествовании // Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 6. С. 185–195.
4. *Земляная А.С., Ласкова М.В.* Полифония голосов как средство реализации когезии художественного текста. Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2017. 166 с.
5. *Щербаков С.В., Хабиров И.Н.* Основные концепции контрфактуального мышления // Мир педагогики и психологии. 2018. № 12 (29). С. 128–133.
6. *Fauconnier G.* Mental Spaces. N.Y.: Cambridge University Press, 1994. 247 p.
7. *Hemingway E.* The Snows of Kilimanjaro // *Hemingway E.* The Snows of Kilimanjaro and Other Stories. NY.: Simon and Schuster, 2015. P. 3–28.
8. *Kudryashov I.A., Turanova A.Yu.* The Author's Manipulation of the Space and Time Categories as a factor in Reader's Identifying with the Character's Image // Russian Linguistic Bulletin. 2021. № 2(26). P. 151–156.

### **References**

1. *Karpenko A.S.* Counterfactual thinking // Logical research. 2017. Vol. 23. No. 2. P. 98–122.
2. *Karpenko A.S.* Superrealism. Part 1: From the conceivable to the possible // Philosophical Journal. 2016. Vol. 9. No. 2. P. 5–23.

3. *Kotova N.S., Kudryashov I.A.* The problem of the ontological status of a character in metaprosaic narration // The Humanities and social sciences. 2017. No. 6. P. 185–195.
4. *Zemlyanaya A.S., Laskova M.V.* Polyphony of voices as a means of realizing the cohesion of an artistic text. Rostov-on-Don, 2017. 166 p.
5. *Shcherbakov S.V., Khabirov I.N.* Basic concepts of counterfactual thinking // World of Pedagogy and Psychology. 2018. No. 12 (29). pp. 128–133.
6. *Fauconnier G.* Mental spaces. N.Y.: Cambridge University Press, 1994. 247 p.
7. *Hemingway E.* The Snows of Kilimanjaro // Hemingway E. The Snows of Kilimanjaro and Other Stories. NY.: Simon and Schuster, 2015. P. 3–28.
8. *Kudryashov I.A., Turanova A.Yu.* The Author's Manipulation of the Space and Time Categories as a factor in Reader's Identifying with the Character's Image // Russian Linguistic Bulletin. 2021. No. 2(26). P. 151–156.

*Статья поступила в редакцию 22.11.2021; одобрена после рецензирования 01.12.2021; принята к публикации 10.01.2021.*

*The article was submitted 22.11.2021; approved after reviewing 01.12.2021; accepted for publication 10.01.2021.*