

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«БАРНАУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Г.В. Кукуева

***Рассказы В.М. Шукшина:
лингвотипологическое исследование***

Барнаул 2008

ББК 83.3Р7-1
УДК 82:801.6
К 899

Печатается по решению
Ученого совета БГПУ

Научный редактор:

доктор филологических наук, профессор
Алтайского государственного университета
А.А. Чувакин

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русского языка Башкирского
государственного педагогического
университета им. М. Акмуллы

И.В. Артюшков;

доктор филологических наук, профессор Барнаульского
государственного педагогического университета
Н.А. Дьячкова

Кукуева, Г.В.

Рассказы В.М. Шукшина: лингвотипологическое исследование [Текст] : мо
графия. – Барнаул: БГПУ, 2008. – 284 с.

ISBN 978-5-88210-419-0

Kukuyeva, G.V. V.M. Shukshin's Short Stories: A Linguo-Typological Study [Text] :

В монографии представлена целостная концепция лингвотипологического опи
сания текстов малой прозы В.М. Шукшина, обозначен новый вектор интерпретации
текстов рассказов как сложного синкретического образования, определенным образом
конструирующего фрагмент художественной действительности, выявлены и охарактери
зованы базовый лингвопоэтический тип, производные типы и подтипы текстов рассказов
писателя. Описано явление внутритипового и межтипового пересечения типов, характе
ризующее малую прозу В.М. Шукшина как функционирующую динамическую целост
ность. Обозначены общетипологические черты категории «образ автора».

Монография предназначена для научных работников, аспирантов, студентов фи
лологических факультетов, учителей школ.

In the monograph an integral concept of linguo-typological description of V.M. Shuk
shin's "small prose" texts is set forth, a new interpretation vector of short stories as a complex
syncretic formation which constructs a fragment of artistic reality in a certain manner is speci
fied, basic linguo-poetic type, derived types, and subtypes of the author's short stories texts are
revealed and characterized. The phenomenon of intra-type and inter-type types crossing is
described. This phenomenon characterizes V.M. Shukshin's "small prose" as a functioning
dynamic whole. The author of the monograph identifies the common typological features of the
"Author's Image" category.

The monograph is intended for scholars, postgraduate students, philological depart
ment students, school teachers.

ISBN 978-5-88210-419-0

© Барнаульский государственный
педагогический университет, 2008
© Кукуева Г.В., 2008

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ И ОБОЗНАЧЕНИЙ

НСАП – несобственно-авторское повествование

НСПр – несобственно-прямая речь

РППерс – речевая партия персонажа

РППов – речевая партия повествователя

ХРС – художественно-речевая структура

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество В.М. Шукшина – это своего рода уникальное явление духовной культуры, в котором отразились все грани таланта режиссера, писателя, сценариста и актера. Постановка общечеловеческих вопросов бытия, проблем нравственного самоопределения личности позволяет говорить об особой значимости творческого наследия писателя в контексте современного коммуникативного пространства. Осмысление литературно-художественного феномена Шукшина свидетельствует о сложившихся разновекторных подходах исследования языка его прозы. Четко просматриваются филологический подход, базирующийся на признании в качестве творческого начала «человека говорящего» со всеми богатствами проявления его личности (В.А. Апухтина, Л.И. Василевская, С.М. Козлова, И.А. Мартынова, А.А. Чувакин и др.), культурологический, характеризующий язык писателя как феномен культуры (Т.Ф. Байрамова, Е.А. Будникова, В.В. Дементьев, Н.А. Кожевникова, О.П. Лопутько, В.А. Пищальникова и др.), эвокационный, предполагающий исследование прозы Шукшина посредством раскрытия механизмов преобразования общенародного языка в язык художественный, конструирующий действительность в тексте (Л.А. Муратова, Т.Н. Никонова, С.М. Пешкова, Л.Г. Рябова, А.А. Чувакин, Л.М. Шелгунова и др.), лексикографический, решающий задачу описания языка писателя с позиции лексикографии (Л.К. Байрамова, И.А. Воробьева, И. Садыкова, А.Д. Соловьева и др.). Примечателен тот факт, что исследовательские установки, вырабатываемые тем или иным подходом, взаимодополняют друг друга.

На этом фоне выделяются три ведущих направления. Прежде всего исследовательский интерес базируется на осмыслении языкового материала, из которого создана речевая ткань произведений писателя (М.А. Болгова, Л.И. Василевская, И.А. Воробьева, Е.Ф. Дмитриева, Л.Л. Салагаева, Л.И. Шелепова и др.). Другое направление связано с исследованием художественно-речевой структуры прозы Шукшина (Л.И. Василевская, Н.Д. Голев, Н.А. Волкова, Л.П. Ефанова, Н.А. Купина, Т.В. Матвеева, В.П. Никишаева, Г.Г. Хисамова, А.А. Чувакин и др.). Третий вектор обращен к определению места творческого наследия писателя в истории языка русской литературы (Л.М. Козлова, А.И. Куляпин, О.Г. Левашова и др.)

Выдвигаемый в работе лингвопоэтический аспект исследования текстов малой прозы В.М. Шукшина во многом опирается на идеи, выдвинутые обозначившимися подходами и направлениями. Перво-

степенное значение имеют результаты описания базовых элементов композиционно-речевой структуры – речевых партий повествователя и персонажей, формы их репрезентации в прозаических текстах. Взаимодействие авторского и персонажного речевых слоев, идущее в двух направлениях (с преобладанием «слова» героя, деформирующего изнутри структуру авторского текста; с растворением авторского повествования в диалоге и авторской ремарке), позволяет осмыслить динамический характер композиционно-речевой структуры, выявить организующие ее механизмы, обозначить корпус общетипологических признаков. Выдвигаемое в шукшиноведении положение о сосуществовании в речевой ткани малой прозы писателя разностилевых элементов, соотношение народно-разговорной парадигмы с «языками» различных областей культуры позволяет говорить о важнейшем принципе поэтики В.М. Шукшина – диалогичности.

Среди факторов, детерминирующих художественно-речевую организацию текстов, особую важность для лингвотипологического описания рассказов имеют диалогичность, тип речи и образ автора, рассматриваемый в качестве основания в процедуре типологизации текстов малой прозы писателя. Уровни проявления категории (субъект речи, принадлежащий тексту, авторская точка зрения, речевая структура образа автора) имеют статус параметров типологизации¹.

Идеи эвокационного осмысления языка прозы Шукшина формируют корпус методологически значимых положений для описания синкретической природы внутрижанрового многообразия текстов рассказов. Принципиально важным представляется определение эвокации как механизма, отвечающего за конструирование действительности в тексте. Демонстрация данного механизма на материале текстов писателя [Чувакин: 2006] дает ряд существенных результатов для описания лингвоэвокационной структуры малой прозы.

Развитие В.М. Шукшиным, с одной стороны, принципов пушкинской поэтики, с другой – заимствование некоторых примет языка постмодернистских текстов позволяет говорить о динамичности и открытости прозы, дает возможность осмыслить глубокие сущностные взаимосвязи текстов всего творчества писателя, в частности рассказов, выявить корпус общетипологических признаков, объясняющих явле-

¹ Под параметром в процедуре типологизации понимается признак, на основе которого объединяется все множество типологизируемых объектов. Параметр характеризует основные типологические свойства объектов, обозначает их границы, позволяет обнаружить дифференциальные признаки объектов.

ние внутрижанровой дифференциации и осуществить попытку их лингвотипологического описания.

Однако при описании литературно-художественного феномена В.М. Шукшина исследователи до сих пор сталкиваются с рядом проблем. Так, например, открытым остается вопрос о природе жизнеспособности творчества. Решение данного вопроса в настоящее время связывается с идеей интерпретации творчества писателя как динамически развивающейся целостной системы [Жофанова, Кощей, Чувакин: 1998], предполагающей отход от познания отдельных сторон литературно-художественных произведений к познанию их в качестве единства, переход от автономности, разноаспектности описания внутрижанровых разновидностей текстов малой прозы (собственно рассказы, рассказы-анекдоты, рассказы-сценки) к цельному осмыслению «материка шукшинского рассказа». Одна из попыток решения обозначившейся проблемы представлена Энциклопедическим словарем-справочником по творчеству писателя. Основологающим принципом, объединяющим содержание практически всех словарных статей, является движение исследования от частичного проблемно-тематического анализа к целостно-комплексному, филологическому описанию творчества В.М. Шукшина. Опыт последовательного «раскрытия» литературно-художественного наследия писателя позволяет представить яркую, мозаичную, противоречивую картину рассматриваемого объекта в его целостности. Идея квалификации творчества как функционирующей целостности в соединении с методологией его описания, репрезентируемой Энциклопедическим словарем-справочником, определяет актуальность и важность данного исследования, выдвигает его главную задачу, состоящую в разработке оснований лингвотипологического исследования текстов малой прозы Шукшина с построением их типологии на лингвопоэтической основе.

В работе открывается новый вектор интерпретации текстов рассказов как сложного синкретического образования, определенным образом конструирующего фрагмент художественной действительности, в соответствии с чем анализируются существующие в шукшиноведении предпосылки типологического осмысления текстов рассказов писателя; выявляются критерии, способствующие их характеристике как объекта типологизации; тексты малой прозы В.М. Шукшина рассматриваются с учетом общетеоретических положений лингвопоэтической типологии; обосновывается характеристика текстов рассказов писателя как художественно-речевого жанра с соответствующим ему корпусом общетипологических жанровых и композиционно-речевых признаков. В работе уточняется ряд теоретических положений, связанных с вы-

двинутой проблемой, в частности, описываются понятия «тип текста», «лингвопоэтический тип художественного текста», «модель ХРС», «модификации ХРС»; дифференцируются понятия «тип», «модель», «типология», «классификация»; вводятся понятия «базовый лингвопоэтический тип текста рассказа», «основной» / «производный лингвопоэтический тип текста рассказа»; с учетом явления производности, свойственного внутрижанровому многообразию текстов малой прозы, определяются «деривационный процесс» и «деривационная валентность»; обнаруживается и описывается явление внутритипового и межтипового пересечения текстов малой прозы В.М. Шукшина.

Объектом исследования послужили тексты рассказов В.М. Шукшина в их внутрижанровом многообразии. Предметом исследования явилось лингвопоэтическое описание художественно-речевой структуры текстов, представляющей собой динамическое сочленение речевых партий повествователя и персонажей, разных типов, форм речи, стилей (В.В. Виноградов).

Лингвотипологическое исследование текстов малой прозы писателя проводилось с учетом методологических положений философско-гуманитарного и лингвистического направлений в области типологического описания объектов. Основополагающим в работе явился системно-деятельностный подход, сопряженный с семиотическим, герменевтическим и риторическим взглядом на текст. При определении системы нами учитывались аспекты: элементно-структурный (элементы из которых состоит объект, какова его структура); функциональный (реальная жизнедеятельность объекта, в данном случае речь идет о бытии объекта в современном коммуникативном пространстве); развития (эволюционирование объекта, то есть преобразование текста рассказа на основе взаимодействия первичного и вторичного речевого жанра). Динамический характер взаимодействия составляющих ХРС текстов рассказов актуализировал в работе понимание системы как «сложного, открытого, саморазвивающегося образования, связи между элементами которого имеют не жесткий, а вероятностный характер» [Кохановский: 1999]. В качестве вспомогательных методик построения были использованы функционально-имманентный² и ретроспективно-

² Методика имеет целью изучение художественного произведения как индивидуальной неповторимой словесной структуры, являющейся в свою очередь проявлением поэтической личности автора в ее эстетическом развитии. Концептуальные положения функционально-имманентного описания сводятся к следующему. Углубленное изучение отдельных произведений должно осуществляться через призму широкого контекста, и тогда может произойти объединение по группам, по структурным категориям, что открывает дорогу к созданию типологии литературно-языковых структур. Типологическое описание структуры сопровождается процедурой «снятия с нее покровов, раскрытия ее оболоч-

проекционный³ анализы в сочетании с инструментарием эвокационной методики, уходящей одним из своих векторов в теорию первичных и вторичных речевых жанров М.М. Бахтина, вторым – в область «конструирования»⁴ возможных миров [Баранов: 1993]. Релевантность установок и процедур данных методик продиктована тем, что все они нацелены на рассмотрение художественной структуры как «эстетически ценного объекта».

Собственно методическая часть работы складывалась из двух этапов, нацеленных на решение поставленных задач. Второй этап типологического описания текстов рассказов разбивался на несколько шагов, каждый из которых демонстрировал свой параметр типологизации.

Работа состоит из трех глав (Проблема лингвопоэтической дифференциации текстов малой прозы В.М. Шукшина в филологии; Тексты рассказов В.М. Шукшина как объект лингвотипологического описания; Лингвопоэтические типы текстов рассказов В.М. Шукшина как результат взаимодействия первичных и вторичных речевых жанров), в содержании которых последовательно решаются задачи исследования. В заключении излагаются основные результаты лингвотипологического описания, полученные на основе соединения базовых теоретических установок с методологическими и методическими положениями анали-

чек». В связи со сказанным В.В. Виноградов отмечает: «Структура художественного произведения – непрерывна. Однако ее члены определяются не только динамикой сцеплений в пространственно-временном аспекте, не только смежностью, но и смысловыми пересечениями в разных плоскостях» [1980, с. 94]. Фактор динамичности структуры, установленный В.В. Виноградовым, приобретает для нас особую методологическую ценность, ибо теоретически доказывает возможность модифицирования и преобразования ХРС и заложенную в ней лингвопоэтическую значимость, ведущую к динамике стиля.

³ Цель ретроспективно-проекционного анализа – «изучение личностных поэтических стилей в их историческом движении – на фоне общей истории языка и истории лингвистического вкуса» [Виноградов: 1980, с. 96]. Данный анализ призван актуализировать в работе фактор жизнедеятельности художественного текста определенного жанра в рамках традиции. Работа со структурой текста ориентирована на установление структурных связей между разными текстами в целях выявления формул, выражающих определенный порядок.

⁴ Конструирование имеет целью «создание возможного мира через установление отношений с актуальным миром» [Баранов: 1993, с. 94]. По мнению М.Л. Макарова, «действительность конструируется социально, в процессе своего генезиса объединя интерпретативную активность индивида с исторически сложившимися контекстами и динамикой социума. Индивид является в мир, наполненный смыслами и значениями творческой деятельностью сообщества, сконструировавшего свою социальную реальность. В процессе социализации индивид усваивает принадлежащий данному социуму «универсум общих смыслов», начинает собственную интерпретативную деятельность и адаптируется к социальной действительности внешнего мира [2003, с. 60].

за текстов малой прозы. Выполненное исследование демонстрирует один из возможных векторов, решающих проблему постижения творчества В.М. Шукшина как целостности.

Работа имеет практическое значение, так как полученные результаты исследования могут быть использованы при изучении речевой композиции художественного текста, материалы могут быть полезны при чтении специальных курсов по интерпретации текста и изучению языка художественной литературы.

Книга «Рассказы В.М. Шукшина: лингвотипологическое исследование» предназначена для научных работников, преподавателей вузов и учителей школ, а также для студентов-филологов.

Автор выражает глубокую признательность научному редактору доктору филологических наук, профессору А.А. Чувакину, рецензентам: доктору филологических наук, профессору И.В. Артюшкову, доктору филологических наук, профессору Н.А. Дьячковой, а также своим коллегам, членам кафедры современного русского языка Барнаульского государственного педагогического университета за доброжелательную критику и ценные замечания.

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ТЕКСТОВ МАЛОЙ ПРОЗЫ В.М. ШУКШИНА В ФИЛОЛОГИИ

1.1. Типологические подходы к описанию текстов рассказов В.М. Шукшина

Проблемы типологии возникают во всех науках, которые имеют дело с крайне разнородными по своему составу множествами объектов и решают задачу упорядоченного описания и объяснения этих множеств. Проводимое в данной работе типологическое исследование внутрижанрового многообразия текстов малой прозы В.М. Шукшина позволяет обозначить еще одну грань в решении типологических вопросов.

Постановка проблемы типологического описания художественного текста с позиции лингвопоэтики продиктована вектором исследования языка художественной литературы конца XX-го начала – XXI-го века, в русле идей которого текст мыслится как целостный организм, жизнедеятельность которого детерминируется его коммуникативной природой, делающей текст текучим, открытым⁵ навстречу всем участникам акта коммуникативной деятельности, коммуникативной ситуации, среде. Вполне оправданной на этот счет является позиция А.А. Чувакина, определившего «коммуникативную сущность текста как основу всей совокупности его функций» [2004, с. 88]. Таким образом, взгляд на текст с позиции извне (из среды его существования) отводит на второй план его традиционное определение, предложенное лингвостилистикой⁶.

Рассмотрение художественного текста в аспекте его жизнедеятельности, текучести, неисчерпаемости позволяет наполнить новым содержанием признак целостности, признать его концептуально важным как для отдельного произведения, так и для всего творчества писателя. Среди определений, предлагаемых современным научным зна-

⁵ Характеристика данных параметров текста восходит к идеям Р. Барта [1989], М. Фуко [1977], У. Эко [2004], семиотической школе Ю.М. Лотмана [1992], а также к традициям постмодернизма, программные положения которого изложены в работах Ж. Деррида [2000], И.П. Ильина [1998], Н. Маньковской [2000].

⁶ «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин: 1981, с. 18].

нием, имеют место следующие характеристики: 1) целостность – «совокупность составляющих элементов внутри объектов, организованных в соответствии с определенными принципами» [Маркова: 2001, с. 316-317]; 2) внутреннее единство, связанность, выделенность, обособленность исследуемого объекта относительно всего того, что его окружает, и качественная определенность» [Юдин: 1986, с. 79]. Природа целостности трактуется как «обобщенная характеристика явлений, обладающих сложной внутренней структурой, выражающей их качественное своеобразие, обусловленное присущими им специфическими закономерностями функционирования и развития» [Огурцов: 1989б, с. 730].

Сущностные качества целостности, безусловно, выводят на первый план ее методологическую значимость в процедуре типологического описания любых объектов: с одной стороны, целостность – один из шагов типологизации, предполагающий сравнение целостных систем, а не отдельных черт; с другой – результат типологического знания, так как в силу своих признаков типология дает всестороннее представление об объекте, под которым мы мыслим тексты рассказов В.М. Шукшина.

Однако положение о сложной внутренней структуре текстов Шукшина [Василевская: 1994; Кукуева: 2001б; 2005б; Папава: 1983; Чувакин: 2006], проистекающей из многослойности, неоднородности повествования; сосуществования функционально различных сфер языка, разнообразных форм синтеза речи повествователя и персонажей высвечивает новую грань понимания целостности, демонстрируемой рассказами. «Парадокс целостности»⁷ достаточно органично проецируется на тексты малой прозы. Децентрация, создающаяся в силу вышеперечисленных признаков, влияет на информативный потенциал структуры: «поскольку симметрия не информативна, присуща статическим структурам, поэтому становится понятно: чтобы сохранить целостность как ключевое свойство, текст должен стремиться к симметрии, но никогда ее не достигать, так как симметрия его структуры ведет к резкому снижению информативности» [Герман, Пищальникова: 1999, с. 52].

Такое положение дел позволило нам охарактеризовать композиционно-речевую организацию текстов рассказов как открытое нелинейно организованное образование [Кукуева: 1999; 2001б; 2004б], синергетичное по своей сути, с особым характером целостности, меха-

⁷ Парадокс целостности, по мнению Ж. Деррида, заключается в специфических чертах центра структуры, которая, «ориентируя, организуя и обеспечивая связность системы, допускает игру элементов внутри целостной формы» [Деррида: 2000а, с. 446].

низм создания которой может быть вскрыт на основе процедуры типологизации текстов.

Итак, основные положения современной гуманитарной парадигмы в области описания художественных текстов, установка на познание целостности творчества В.М. Шукшина, накопленный теоретический и историко-филологический материал по прозе автора формируют фундамент проводимого нами исследования.

Предпринятая самим писателем попытка целостного осмысления рассказов доказала их способность быть объектом типологического описания, обозначила явление внутржанровой пластичности, «подвижности» текстов и позволила охарактеризовать их как рассказ-судьба, рассказ-характер, рассказ-исповедь, рассказ-анекдот. Шукшину удалось также обозначить набор ключевых признаков рассказа, среди которых названы: установка на процесс рассказывания настоящего, ориентация на широкую читательскую аудиторию, способную не только воспринимать, но и досочинить многое, характеристика рассказчика как обыкновенного человека, создание особого типа «героя-чудика» [Шукшин: 1991г, с. 403]. Перечисленные признаки есть проявления **лингвопоэтического взгляда** на текст, ибо в рассуждениях автора четко просматриваются два важных принципа: установка на эстетическое воздействие и функционально-творческое преобразование предмета действительности по законам искусства. В публицистических работах писателя высказывается важная для нас идея целостного понимания творчества: «рассказчик всю жизнь пишет один большой роман. И оценивают его потом, когда роман дописан и автор умер» [Шукшин: 1991б, с. 464].

На сегодняшний момент шукшиноведение располагает достаточным количеством идей, напрямую или косвенно касающихся проблем типологизации творческого наследия писателя. Глубиной исследования отличаются литературоведческий, лингвостилистический, лингвопоэтический, жанроведческий и эвokasiонный аспекты, что позволяет говорить о многовекторности проводимых исследований. В филологических работах по творчеству писателя актуализируется целый спектр задач, решаемых посредством методологических основ типологического описания, что указывает на возможность лингвотипологического подхода к исследованию текстов.

Проблема типологического осмысления малой прозы первоначально была заявлена литературоведческой областью шукшиноведения, занимающегося решением вопросов единства и целостности художественного мира писателя, типологии характеров. Так, в критических работах Л. Аннинского [1976; 1977] вектор типологического про-

чтения произведений писателя связан с попыткой классификации художественных образов через внешние, событийные взаимосвязи и механизм создания типа героя: «пестрый мир самобытнейших, несхожих, самодействующих характеров В. Шукшина – это не множество разных типов <...>, а один психологический тип, вернее, одна судьба, та самая, о которой критики говорили неопределенно, но настойчиво: “шукшинская жизнь”» [Аннинский: 1976, с. 260].

Э.А. Шубин, описывая основные тенденции современной новеллистики, предопределившие типологию рассказа 60-х – 70-х годов (новый рассказ, свободное повествование), обращается к малой прозе Шукшина и квалифицирует ее как тип синкретического повествования. Исследователю удастся обосновать природу данного признака: «рассказ раздвигает свои жанровые границы не только за счет “размывания краев”, “перехода из жанра в жанр”, но и за счет углубления традиционных внутренних возможностей новеллистики» [Шубин: 1974, с. 75]. Особо значимым в наблюдениях Э.А. Шубина служит описание механизма разрушения канонов классического рассказа и объяснение причин возникновения внутрижанрового многообразия прозы Шукшина развитием малой повествовательной формы, открытостью ее в сторону эксперимента.

В дальнейшем применение приемов типологизации связывалось с решением проблем, касающихся поэтики писателя. Исследование специфики рассказов, поиск общих типологических черт в архитектонике и анализе характеров приводит В.Ф. Горна к выводам, имеющим несомненную теоретическую ценность для проводимого исследования: 1) произведения Шукшина отличаются внутренней типологией, в основании которой лежит признак внутренней преемственности тем и образов, центристемительности, детерминирующей необыкновенную способность к единению всех элементов; 2) «малые рассказы»⁸ – это особый художественный материк, характеризующийся общностью типологических структур; 3) проза Шукшина свойственны варианты типического характера героев: «мы наблюдаем не многообразие типов, а разнообразие вариантов одних и тех же характеров и ситуаций» [Горн: 1981, с. 225]; 4) проза писателя – качественно новое эстетически целостное повествование [Горн: 1981, с. 242].

В работах Е.В. Кофановой [1997; 1998] типологические закономерности развития художественной системы становятся отправной точкой в решении проблемы целостности творчества В.М. Шукшина, актуализирующейся в конце 90-х – начале 2000-х годов. Отталкиваясь

⁸ Термин, принадлежащий В.Ф. Горну.

от данной идеи, ученый предлагает классификацию ранних рассказов на основе единого типа героя, выделяет при этом две полярные типовые характеристики: обыватель и странный человек. Сопоставления образной структуры малой прозы позволяют также наметить возможные трансформации обозначенных типов [Кофанова: 1997]. Размышления Е.В. Кофановой о механизме создания целостности художественного мира писателя путем «пересечения параллелей в поисках возможного синтеза и обновления средств художественной выразительности различных жанров и видов искусства» [Там же: с. 7] детерминируют необходимость создания многоуровневой типологии рассказа, отражающей органическое единство ее компонентов, свидетельствующих о саморазвитии художественной системы.

Кроме всего прочего, показательным является изучение малой прозы писателя в контексте современного литературного процесса и исторической традиции. На этом фоне проблемы типологизации приобретают несколько иную целеустановку: представить типологию рассказов посредством общности поэтических миров Шукшина и других авторов (см.: [Драгомирецкая: 1977; 1991; Левашова: 1999; Шепелева: 1980]). В работах А.И. Куляпина [2000; 2005], развивающих идеи данного направления, рассматривается соотношение эстетики Шукшина с модернизмом и постмодернизмом. Программным положением во всех исследованиях литературоведа является понимание текста в традициях школы Р. Барта⁹. Подобный подход намечает транстекстуальное и интертекстуальное прочтение текстов писателя и диктует выстраивание особой типологии интертекста: «произведениям Шукшина свойствен «нормальный» тип (цитирование куска текста, образа, сюжетного положения) интертекста, располагающийся между двумя крайностями. Одна крайность – это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая – не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации» [Куляпин: 2005, с. 67]. Казалось бы, идеи, выдвинутые данным литературоведом, лишь косвенно соприкасаются с проблематикой нашего исследования, однако именно они вскрывают одну из лакун, связанную с жизнедеятельностью текстов в современном коммуникативном пространстве, демонстрируют методологически грамотное соединение концепции первичного и вто-

⁹ Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение Автора-Бога»), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Барт: 1989, с. 388].

ричного жанра (имеющей для нас первостепенное значение) с положениями теории интертекстуальности.

В лингвостилистической и лингвопоэтической областях шукшиноведения идеи типологизации текстов рассматриваются на примере описания разных видов, форм речи и их возможных модификаций (см.: [Василевская: 1994; Ефанова: 1999; Матвеева: 1992; Шелгунова: 1992; Jkubowska: 1979 и др.]), доказывающих особый тип шукшинского повествования, в котором «сосуществуют» функционально различные сферы языка. Достаточно проанализировать работы Г.Г. Хисамовой, чтобы убедиться в трактовке форм и видов речи как классификационных признаков в типологизации рассказа [Хисамова: 2002]. Немаловажное значение при характеристике речевой композиции текстов писателя имеет типология диалога и типы языковых личностей персонажей, отмеченные в работах данного исследователя [Хисамова: 2000; 2002]. Идея типологизации текстов рассказов также связывается с анализом типов повествователя¹⁰ [Гузь, Никишаева, Новгородова, Новгородов: 1992; Папава: 1983] и их возможных модификаций.

Обозначенные типологии служат лингвопоэтическим фактором, вскрывающим сложность взаимодействия составляющих ХРС текстов писателя. Однако подобные типологии не отражают специфических черт каждой внутрижанровой разновидности рассказов Шукшина.

Важное место в лингвостилистическом направлении типологизации текстов малой прозы писателя занимают работы Е.И. Папавы, закладывающие методологические основы анализа ХРС произведения на материале рассказов В.М. Шукшина. Рассматривая речевую организацию с учетом категории словесного ряда, исследователь выделяет несколько типов композиционно-речевого развития рассказов, организованных 1) «образом автора»; 2) «образом повествователя»; 3) «образом рассказчика»; 4) представляющих смешанный тип [Папава: 1983]. Созданная классификация отражает корпус общих и специфических черт в организации повествования, а также возможные модификации ХРС внутри каждого типа. В представленных выводах четко просматривается идея типологизации текстов рассказов писателя на основе способов субъективации повествования.

В свете проводимого нами исследования важность приобретает положение о типологической сущности категории «образ автора», способах репрезентации авторского лика. Как считает Е.И. Папава, специ-

¹⁰ Данные исследователи отмечают такие типы, как 1) повествователь в форме 1-го лица («я»-повествователь); 2) персонифицированный («персональный»); 3) повествователь в форме 3-го лица («он»-повествователь).

фика литературно-художественного произведения как сложно организованного целого может быть вскрыта путем анализа сложной категории «автора», обеспечивающей внутреннее единство текста, взаимосвязь всех его элементов.

Идея анализа текстов малой прозы писателя на основе соотношения диалога и речи повествователя, изначально предложенная литературоведческой стороной шукшиноведения (см.: [Белая: 1977; 1983; Горн: 1981]), позволила установить факт видоизменения рассказа, охарактеризованный как новая тенденция в повествовательной манере автора: в рассказах наблюдается свертывание авторского голоса до уровня ремарки, свободное «раскованное» слово героя принимает на себя почти всю смысловую нагрузку» [Белая: 1977, с. 169]. «Позже в повествовании, страстно, искренне зазвучал авторский голос, обращенный прямо к читателю» [Горн: 1981, с. 132]. Такой тип рассказа определен В.Ф. Горном как «внезапный», «невыдуманый» рассказ от самого В. Шукшина. Тенденция смены нарративного речевого слоя в рамках повествовательной структуры впоследствии привела шукшиноведов к выделению трех типов рассказа 1) произведения, в которых представлена смысловая и функциональная значимость диалоговой формы повествования (Н.А. Волкова, Е.Ф. Дмитриева, Л.Э. Кайзер, С.Н. Пешкова, А.А. Чувакин – рассказы-сценки); 2) рассказы, характеризующиеся значительной функциональной нагрузкой РППов (Г.В. Кукуева – собственно рассказы, М.Г. Старолетов – новеллы); 3) произведения, отличающиеся динамичным сближением авторского повествования с диалогической речью персонажей (Т.Н. Никонова – рассказ-анекдот).

Опыт подобного типологизирования весьма ценен, так как представленные наблюдения, поставившие во главу угла понятие речевого жанра, тесно связанного со спецификой исследуемого материала, обосновывают важность таких субкатегорий, как речевые партии повествователя и персонажей.

Существенно новые идеи в типологизации малой прозы выдвинуты эвokasiонным направлением исследований, наметившимся в середине 90-х XX в. и достаточно эффективно развивающимся в настоящее время (см.: [Гавенко: 2004; Качесова: 1998; Никонова: 2002; Пешкова: 1999; Чувакин: 1995; 2006 и др.]). Концепция направления базируется на анализе малой прозы в аспекте диалогичности «как обмена ценностно-смысловыми позициями, как особой системы словесно-художественного устройства произведений» [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000] и вместе с тем намечает пути ее типологического изучения. В работе «Диалогичность прозы В.М. Шукшина» авторы предла-

гают одновекторный путь типологизации на основе приемов диалогичности¹¹. К подобным приемам отнесены диалогизация, цитация, вставка, парцелляция. Технология их функционирования позволяет увидеть разную родожанровую специфику произведений (например, собственно рассказ и публицистика). В данных работах мы сталкиваемся с методикой анализа текста посредством выявления функциональной значимости приемов диалогичности. На первый план выдвигается проблема способов субъективации повествования, что в применении к нашему исследованию открывает дорогу для обнаружения модификационных вариантов ХРС внутри отдельно взятого типа художественного текста.

Другая грань рассматриваемого направления обращена в сторону характеристики эвокационных приемов свертывания и развертывания, организующих репрезентативную структуру текста. Механизмы свертывания направлены на функционирование элементов драмы, а развертывания – элементов эпики. В репрезентативной теории текста ценным для нашего исследования представляется точка зрения С.Н. Пешковой, отмечающей, что «совмещение указанных разнонаправленных механизмов у Шукшина обеспечивает высокую степень изобразительности через объединение театральных и киносценарных элементов и модификацию элементов эпики по законам драматургии» [Пешкова: 2004, с. 186]. Замечания исследователя позволяют квалифицировать эвокационные законы в качестве оснований для типологизации синкретических форм повествования. Закономерно предположить, что активизация процесса развертывания (на первом плане коммуникативный процесс, имеется фон для создания казусной ситуации) формирует тип собственно рассказа; процесс свертывания (интенсивность действия как драматического представления, активизация игрового начала, совмещение внешней и внутренней речи, способствующее восприятию зрительного образа) приводит к организации рассказа-сценки и рассказа-анекдота.

Сопряжение в современной научной парадигме теории речевого жанра [Антонова: 2000; Бахтин: 1986; Дементьев: 1998; Кожина: 1999; Николина: 2002; Проворотов: 2003; Салимовский: 2002 и др.] с основными положениями методики воспроизведения художественного текста актуализирует жанрово-эвокационный аспект рассмотрения расска-

¹¹ В определении данного понятия мы опираемся на позиции М.А. Деминовой, Г.В. Кукуевой, А.А. Чувакина [2000] и характеризуем прием диалогичности как «субстанциональное преобразование речевого сегмента, сопровождающегося функциональным преобразованием и появлением у него в тексте новой значимости, обусловленной употреблением в данном тексте» [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000, с. 4].

зов¹². Идеи, высказываемые сторонниками этого направления, представляются релевантными для описания рассказа-анекдота и рассказа-сценки как внутрижанровых разновидностей рассказа Шукшина. Весомыми видятся две позиции: 1) элементом композиционно-речевой структуры текстов рассказов являются жанры фатической речи [Деметьев: 1998]; 2) рассказы В.М. Шукшина – это особый синкретичный жанр, соединяющий признаки первичного и вторичного воспроизведенного жанра [Байрамуков: 2000; Никонова: 2002; 2005; Пешкова: 1999].

Интерес вызывает концепция типологического описания рассказа-анекдота, представленная в работах Т.Н. Никоновой [2002; 2005]. Позиция исследователя базируется, во-первых, на сопряжении положений эвокационного исследования с особенностями речевой композиции текстов, во-вторых – на действии стилистического приема выдвижения воспроизводимых жанровых признаков анекдота. В перспективности положений концепции нет оснований сомневаться, ибо выработанная методика явилась вполне адекватной для исследования рассказа-анекдота как художественно-речевого жанра, более того, ее положения открыли дорогу к анализу синкретических форм повествования.

Чрезвычайную важность в этом ключе имеет и исследование С.Н. Пешковой [1999], рассматривающей явление языко-ситуативной коммуникации в рассказах-сценках В.М. Шукшина. В отличие от предыдущего исследователя жанрово-эвокационная методика данного автора основывается на типичных формах реализации ситуативно-речевого блока¹³. С.Н. Пешкова акцентирует внимание на механизме взаимодействия воспроизведенных в тексте различных речевых форм, описывая которые, она приходит к достаточно интересному выводу о возможной смысловой многоплановости ситуативного компонента: «он (компонент) обосновывает внутрижанровые различия рассказов В.М. Шукшина, выявляет языковую форму реализации драматизма как принципа поэтики рассказов писателя <...>, отражает структурное своеобразие художественной прозы и художественного диалога»

¹² Произведение мыслится как речевой жанр, что обусловлено эстетико-познавательной и коммуникативной природой текста. Текст определяется как относительно устойчивый тематический, композиционный и стилистический тип высказывания, а не само высказывание (точка зрения М.М. Бахтина).

¹³ Ситуативно-речевой блок – специфическое коммуникативное образование, возникающее и существующее на основе креативной связи языкового и ситуативного компонентов языко-ситуативной коммуникации и выступающее в качестве продукта коммуникативной деятельности субъекта говорящего и объекта коммуникативной деятельности субъекта слушающего [Чувакин: 1995, с. 43].

[Пешкова: 1998, с. 90]. Основные положения жанрово-эвокационной методики в рамках проводимого лингвотипологического описания приобретают статус вспомогательных методических ходов, намечающих вектор анализа ХРС текстов рассказов с позиции взаимодействия первичного и вторичного речевого жанра.

Немаловажное значение для процедуры типологизации имеют результаты монографических исследований речевой композиции отдельных внутрижанровых разновидностей малой прозы Шукшина. В работах по исследованию рассказов-сценок интерес вызывает положение о взаимосвязи речевой структуры образа автора с жанровой спецификой произведения: «в рассказе-сценке образ автора – определенное единство, которое отличается от аналогичного единства в других типах рассказов В.М. Шукшина и представляет собой модификацию» [Дмитриева, Кайзер, Чувакин: 1992, с. 129]. Отталкиваясь от идеи модифицирования образа автора, мы считаем вполне справедливым обращение к категории «образ автора» как к ключевому звену в операции типологического описания текстов В.М. Шукшина. Исследование М.Г. Старолетова [1997], выполненное в свете выдвинутых идей, очерчивает один из возможных векторов построения типологии новеллы с учетом 1) механизмов связи той или иной структуры жанровых уровней с тем или иным видом речевой структуры образа автора; 2) речевой структуры как целого, объединенного общими жанровыми уровнями; 3) возможных модификаций речевой структуры образа автора. С областью типологического исследования соотносятся мысли о модифицировании речевой структуры образа автора как модели, функционирующей в корпусе новелл [Старолетов: 1997, с. 10].

Анализ ХРС собственно рассказов через призму РППов как элемента диалога «автор – читатель» [Кукуева: 2000; 2001б] позволил охарактеризовать данные произведения как адекватно отражающие жанровые конвенции малой повествовательной формы. Вектор типологического исследования текстов малой прозы, как нам кажется, дает возможность обозначить собственно рассказы как конкретную единицу типологического знания, обнаруживающую внутреннее устойчивое ядро взаимозависимостей.

Несомненной новизной отличается опыт типологии антропотекстов и языковых личностей, представленный на материале рассказов В.М. Шукшина [Голев: 2003]. Данное исследование открывает новый аспект интерпретации произведений Шукшина – с точки зрения языковой (речевой) конфликтологии. Автором предлагается типология рассказа на основе характера репрезентируемого конфликтного сценария. Выделяются четыре основных типа: «Константин Смородин», «Саша

Ермолаев», «Глеб Капустин», «Гена Пройдисвет». Данная типология интересна с точки зрения предлагаемой методологии исследования: оговаривается основание типологии, указываются основные параметры описания, набор типологических признаков, с учетом которых строится классификация.

Итак, подведем итог сказанному. Изложенные в разделе идеи шукшиноведов, по сути, обнаруживают две тенденции. Первая наглядно свидетельствует о способности рассказов быть объектом типологизации, подвергаться процедуре типологизирования с разных точек зрения: на уровне сюжетных ситуаций, проблематики, персонажной сферы, эвокационных приемов и т.п. Вторая демонстрирует стремление органически вписать тот или иной аспект рассмотрения текстов малой прозы писателя в единое русло исследовательской проблематики.

Многоплановость предлагаемых подходов к изучаемому объекту говорит об актуальности постановки вопроса, касающегося типологического осмысления текстов малой прозы Шукшина. На фоне установок современной гуманитарной парадигмы, требующей создание универсальной, комплексной методики, основанной на уже накопленных результатах, лингвопоэтический фактор представляется релевантным для построения типологической концепции текстов рассказов Шукшина. Лингвопоэтическая типология как явление междисциплинарного характера позволит разнообразно охватить объект и создать целостное представление о нем. В связи с этим первостепенное значение приобретают следующие положения.

Позиция исследователей, утвердивших статус прозы Шукшина как «функционирующей целостности» [Кофанова, Кошей, Чувакин: 1998], направлена на экспликацию механизма создания целостности, служащей необходимым условием для выстраивания многоуровневой типологии текстов.

Положения о репрезентации рассказа как синкретического жанра, сопряженные с идеями теории эвокации (Т.Н. Никонова, С.Н. Пешкова, А.А. Чувакин), формируют методологическую основу исследования. Типологический взгляд на категорию «образ автора» позволяет сформировать инструмент типологического описания (Е.Ф. Дмитриева, Л.Э. Кайзер, Е.И. Папава, А.А. Чувакин).

Лингвопоэтическое описание текстов с учетом базовых идей позволит заполнить существующие в шукшиноведении лакуны, среди которых можно назвать автономность и разноаспектность исследования собственно рассказов, рассказов-анекдотов, рассказов-сенок. Проблема типологизации, освещаемая через призму лингвопоэтиче-

ского взгляда, думается, позволит в дальнейшем свести в единую типологическую картину творческое наследие писателя.

1.2. Филологический аспект типологизации как общетеоретическое условие лингвопоэтической типологии

Филологический аспект рассмотрения проблемы типологического описания объектов (текстов рассказов В.М. Шукшина) опирается на интеграцию гуманитарно-философского, языковедческого, лингвистического, структурно-семиотического, текстологического и литературоведческого подходов. Безусловно, филологический взгляд на типологию изначально имеет под собой лингвистическую базу, в центре внимания которой находится проблема систематизации языков. Последовательность описания подходов продиктована логикой проводимого исследования. Гуманитарно-философское и языковедческое направление формируют общеметодологическую сторону типологизации, лингвистическое, структурно-семиотическое направления характеризуют собственно филологический вектор рассматриваемой проблемы, текстологический и литературоведческий взгляды служат вспомогательным фактором в описании художественных текстов как типологизируемых объектов.

Гуманитарно-философский подход предлагает целый спектр позиций, освещающих теоретическую сторону нашего вопроса. Безусловно, главнейшим представляется определение «типологии» как «научного метода, основа которого – расчленение систем объектов и их группировка с помощью обобщенной модели или типа; типология используется в целях сравнительного изучения существующих связей, функций, отношений, уровней организации объектов» [Огурцов: 2001, с. 70]. Сугубо теоретический взгляд, заявленный А.П. Огурцовым, позволяет наметить два вектора определения типологии: 1) метод научного познания, в основе которого лежит расчленение систем объектов и их группировка с помощью типа, то есть обобщенной, идеализированной модели; 2) результат типологического описания и сопоставления объектов. В позиции ученого чрезвычайно важным представляется указание процедур, раскрывающих суть типологического описания: отобразить строение исследуемых систем, выявить их закономерности, произвести сопоставление.

В.И. Плотников расценивает типологию как одну из основных категорий типологического подхода, характеризующегося как «совокупность методологических процедур и соответствующих им мыслительных форм, ориентированных на понимание сложных явлений в их

структурной самодостаточности, в их становлении и обособлении по отношению к гетерогенной среде» [Плотников: 1998, с. 930]. Указанный подход предполагает аналитическое расщепление формальной целостности знания и последующий концептуальный синтез его наиболее устойчивых составных частей и внутренних связей в единство нового рода, точнее в «содержательную» целостность. Актуализируя целевую установку типологии, состоящую «не в копировании наличного бытия как такового, а в понимании такой упорядоченности человеческого бытия, которая была бы соразмерной и гармонизированной как во внешнем плане, так и во внутреннем времени и пространстве» [Плотников: 1998, с. 933], ученый выдвигает вопрос о механизме формирования того или иного типа объекта.

Таким образом, ключевым моментом типологизации в рамках гуманитарно-философского направления выступает положение о сопоставительном изучении структуры и функционирования объектов, объединенных некоторым набором релевантных признаков. Особой акцентировки заслуживает выдвижение задач, которые призвана решить типология: с одной стороны, выявить изоморфизм изучаемого объекта, то есть установить совокупность свойств, присущих всем анализируемым объектам; с другой стороны, определить алломорфизм объектов – совокупность свойств, присущих лишь некоторому классу объектов. Характеристика свойств и процедур типологизации детерминирует введение в описание объектов принципа системности, «ориентирующего исследование на раскрытие целостности объекта, на выявление многообразных типов связей сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину» [Кохановский: 1999, с. 277]. Системный подход, считает Г.И. Рузавин [1999], основывается на необходимости поиска механизма, осуществляющего взаимодействие между элементами системы. Именно специфическое взаимодействие приводит к возникновению новых системных свойств. Существенными для типологического исследования являются принципы целостности и структурности. Первый означает несводимость свойств элементов системы к сумме свойств, составляющих ее элементов; зависимость каждого элемента, свойства и отношения от его места и функции внутри системы. По мнению Б.Г. Юдина, целостность – это «внутреннее единство, связанность, качественная определенность и выделенность объекта, его обособленность от всего того, что его окружает» [1986, с. 79]. Принцип структурности предусматривает описание системы через установление ее структуры, то есть сети связей и отношений элементов системы, обусловленность поведения системы свойствами ее составляющих.

Второе основополагающее направление типологических изысканий связано с идеями отечественного и западного языкознания. Современная лингвистическая типология на сегодняшний момент представлена достаточно большим числом концепций: структурная типология языков (см.: [Bazell: 1958; Гак: 1977; Милевский: 1963; Ревзин: 1963; Рождественский: 1969; Солнцев: 1985; Успенский: 1962; Hartmann: 1956; Якобсон: 1963]); семантическая типология (см.: [Городецкий: 1969; Звегинцев: 1963]); контрастивный анализ языков (см.: [Бабенко: 2000; Гак: 1978; Джеймс: 1989; Косериу: 1989; Скаличка: 1989; Швейцер: 1993; Ярцева: 1981]). Каждая концепция имеет свой набор понятий, исходных положений и даже проблем. Однако методологические процедуры и приемы, используемые в той или иной теории, позволяют выявить возможные механизмы и направления типологического процесса. Не вызывает сомнения тот факт, что в основе представленных позиций лежит идея сопоставления языков.

Наблюдаемое в последнее время формирование системной типологии языков посредством синтеза частных научных направлений, сопряженных с методологическими законами и положениями философии, как нам кажется, постулирует чрезвычайно важную в современном гуманитарном знании концепцию создания целостной многоуровневой типологии, идею которой мы пытаемся представить в настоящем исследовании. В качестве довода приведем точку зрения Г.П. Мельникова: «цель систематизации заключается в представлении множества известных типологических концепций в виде системы взаимодополнительных подходов, синтезировании их опыта и, в конечном счете, вскрытии механизма согласования характеристик известных языковых типов со спецификой их функций и условий функционирования» [Мельников: 2003, с. 23]. Рассуждения исследователя убеждают нас в правомерности применения описанных процедур к любому типологизируемому объекту, в том числе и к художественному тексту. Результаты сопоставления такого рода дают основу для построения многоуровневой типологической классификации объектов, позволяют выявить истинный объем и характер их сходств и различий.

Сущность требований, формирующих базу типологического исследования в гуманитарно-философском и языковедческом направлениях, определяется понятийно-методологическим аппаратом. В соответствии с выдвинутыми в работе задачами для нас принципиальное значение имеют понятия «типология», «классификация», «тип», «модель», формирующие терминологическую базу исследования.

На фоне отмечающихся в последнее время разночтений в трактовке понятия «типология» [Климов: 1983; Мельников: 2003], думает-

ся, имеет смысл обратиться к его широкому определению: «типология – выявление и упорядочение различных типов существования объектов» [Гак: 1977, с. 230]. «Структурная типология», идеи которой составляют фундамент вырабатываемой нами концепции лингвопоэтической типологии, рассматривается как «систематизация, инвентаризация явлений разных языков по структурным признакам (то есть признакам, существенным с точки зрения структуры данного языка)» [Успенский: 1962, с. 6]. Гибкость определения состоит в том, что данным процедурам может быть подвергнут любой типологизируемый объект. Опираясь на мнение Б.А. Успенского, считаем необходимым учесть следующие моменты: 1) теоретически типология опирается на понимание объекта как системы с обязательным вычленением системообразующих связей, с построением представления о структурных уровнях объекта; 2) типология – это одно из главных средств объяснения объекта и создания его теории.

Особой особенностью в работах ученых отличается постановка проблемы методологической субординации¹⁴ «типологии» и «классификации». В своих рассуждениях попытаемся оттолкнуться от общенаучного взгляда на проблему, ибо от того, насколько четко мы сможем провести границу между данными понятиями, зависит ответ на вопрос: почему в работе проводится именно идея типологизации текстов малой прозы В.М. Шукшина, а отнюдь не их классификация.

Неоднозначность термина «классификация» складывается из: 1) процедуры построения классификации [Субботин: 2001; Якушкин: 1973], 2) процедуры ее использования [Розова: 1986]. В связи с целью и задачами, поставленными в работе, считаем необходимым рассмотреть соотношение процедуры классификации с типологизацией, классификацию как результат с типологией.

В работах Ю.А. Шрейдера [1973], Б.В. Якушкина [1973] процедура «классифицирования» функционально напоминает типологизацию, в ней просматривается ориентация на приведение некоторой предметной области в систему, установление отношений родства между объектами, группировку их в особые классы. Основопологающим в данной операции, как считает А.П. Огурцов, выступает создание иерархической системы классов и их подклассов на основе некоторых признаков, как присущих объектам, так и не свойственных им» [2001,

¹⁴ Частая подмена одного термина другим, использование их как синонимичных затрудняет поиск решения вопроса. В некоторой части лингвистических работ [Ахманова: 1961; Базелл: 1958; 1964; Виноградов: 1973; Ярцева: 1980] «классификация» интерпретируется как понятие родового уровня, «типология», соответственно, рассматривается как видовое понятие – неотъемлемая часть классификации, ее разновидность.

с. 70]. Указанный принцип приводит к тому, что классифицируемые предметы создают стройную, развернутую систему, и каждый член классификации получает в этой системе свое постоянное и устойчивое место [Розова: 1986; Строгович: 1949]. Классификация как результат, по мнению Б.В. Якушкина, «есть система соподчиненных понятий (классов объектов) какой-либо области знания и деятельности человека, часто представляемая в виде различных по форме схем и используемая как средство для установления связей между этими понятиями или классами объектов» [1973, с. 269]. Схема классификации имеет вид строго структурированного дерева с обязательной связью между горизонтальными и вертикальными рядами. Корень дерева обозначает самое общее понятие, иерархически выстраиваемые ячейки – носители частных понятий. Однако нельзя оставить без внимания и иную точку зрения. Например, С.С. Розова утверждает, что не любая классификация есть реализация системного способа репрезентации действительности: «классифицируемые объекты отнюдь не обязательно должны взаимодействовать <...>, это просто некоторое множество, которое нам надо разбить на подмножества [1986, с. 197]. Следовательно, классификация не всегда может и должна отражать целостную картину изучаемых объектов.

Принципиальное различие между типологизированием и классифицированием коренится и в целевых установках. Классифицирование «должно представить в надежном и удобном для обозрения и распознавания виде всю область исследуемых объектов, дать максимально полную информацию о них» [Субботин: 2001, с. 255]. Типологизация направлена на сравнительное изучение существенных признаков, связей, функций, уровней организации объектов, как сосуществующих, так и разделенных во времени; перед ней стоит задача упорядоченного описания разнородных явлений и объяснения их множества. В классифицировании объектов открытым остается вопрос об основании классификации. Анализ вышеперечисленных работ указывает на отсутствие единых требований к понятию. Например, С.С. Розова отмечает, что все существенные характеристики классификации связаны с особенностями ее основания, результат проведенных наблюдений свидетельствует о существовании «некоторого значения основания классификации», неясность «значения» приводит к весьма показательному факту: параметрами классификации зачастую выступают разнородные признаки. К сожалению, не вносит ясности предлагаемое исследователем определение основания классификации как «технического устройства», которое предназначено для многократного увеличения эффекта «классифицирующей» деятельности человека», далее отмечается, что

«основание есть закономерности, связывающие различные свойства объектов» [Розова: 1986, с. 20]. С точки зрения А.П. Огурцова и В.И. Плотникова, основанием для типологического описания объектов служат их структурные свойства. Зачастую типология может менять, разрушать изначально данную систему объектов посредством применения методологических процедур расщепления их формальной целостности с дальнейшей группировкой на основе единства структурных качеств. Типология как результат может быть представлена в виде схемы или модели, что свидетельствует о внешнем совпадении с классификацией. Однако ей свойственно непрямое целостное воспроизведение исследуемой области, в то время как классификация представляет собой лишь сортировку объектов на основе какого-либо признака, вспомогательную операцию в русле типологического процесса.

Итак, в силу перечисленных свойств, которыми наделена классификация, считаем возможным ее применение в качестве «внутренней операции» [Городецкий: 1969], ориентированной на выделение подтипов внутри описываемого типа. Основанием выделения подтипа, как нам кажется, должно стать трансформирование¹⁵ структурных свойств типа.

Обоснованность типологического описания внутрижанрового многообразия текстов малой прозы В.М. Шукшина кроется в характеристике данных объектов как явления сложного с точки зрения формы и содержания. Каждая разновидность рассказа являет собой самостоятельный внутрижанровый тип, специфика которого детерминирована особой организацией ХРС, ее возможными модификациями на основе определенного корпуса принципов (эвокации, активности выдвижения и нейтрализации первичных жанровых признаков) и приемов («текст в тексте», «субъектное расслоение речевой сферы рассказчика»). С помощью типологизации как особого методологического средства представляется возможным дать теоретическое объяснение существованию внутрижанрового многообразия текстов, вскрыть механизм создания целостности «материка» малой прозы В.М. Шукшина.

Характеристика «типа» и «модели» актуализируется в работе в связи с уточнением понятия «тип текста» и разработкой понятия «лингвопоэтический тип художественного текста». Среди определенных «типа», имеющих в работах гуманитарно-философского (см.: [Огурцов: 1989а; 2001; Плотников: 1998]) и языковедческого толка (см.: [Гак: 1977; Городецкий: 1969; Мельников: 2003; Рождественский: 1969]), значимыми являются следующие позиции: 1) тип – результат

¹⁵ Здесь и далее в работе под трансформированием понимается преобразование, превращение, видоизменение объектов.

сложной теоретической реконструкции исследуемого множества объектов; своеобразная идеализированная модель, образец аналогично языку-этalonу (Ю.В. Рождественский); 2) совокупность признаков, образующих внутреннее устойчивое ядро взаимозависимостей и в этом своем виде становящихся конкретной единицей типологического знания; 3) особое методологическое средство, с помощью которого строится теоретическая модель изучаемых объектов. Нет сомнения, что подобные определения «типа» – свидетельства прямой зависимости от аспекта проводимого исследования¹⁶. В связи с разработкой понятия «лингвопоэтический тип художественного текста» считаем необходимым сослаться на выдвинутые позиции, а также на ключевые моменты в интерпретации лингвистами «языкового типа»: в основе каждого языка лежит некоторая базисная схема¹⁷, у каждого языка есть свой покров. Отталкиваясь от вышесказанного, в трактовке «типа текста» учтем следующее: 1) тип – репрезентант структуры изучаемого объекта, это некая идеальная (мыслимая) схема устройства объекта; 2) классификация типов должна осуществляться на основе системно связанных типологических закономерностей; 3) для сведения объектов в единый тип необходим параметр типологизации. Следовательно, «тип текста» есть единство содержательных, композиционно-речевых и структурных признаков, общих для определенной группы текстов. «Лингвопоэтический тип художественного текста» представляет собой систему соотношения ключевых признаков жанрового и композиционно-речевого оформления с точки зрения лингвопоэтической значимости. Своей лингвопоэтической стороной тип нацелен на реализацию эстетической функции конструируемой в нем действительности (отражение авторского видения), ее риторической направленности на читателя. «Лингвопоэтический тип художественного текста» имеет целью раскрытие тех закономерностей ХРС, которые обуславливают появление смысла, ибо художественный текст – «сложно построенный смысл, все его элементы суть элементы смысловые» [Лотман: 1970, с. 19].

При характеристике типа текста обнаруживается его тесная связь с понятием «модель». Принцип моделирования имеет целью создание

¹⁶ Например, понятие «тип текста» с точки зрения прагматического аспекта определяется как совокупность текстов, обладающих сходной коммуникативной установкой [Приворотов: 2003].

¹⁷ По мнению У. Сепира, «базисная схема, или “гений” языковой структуры, есть нечто гораздо более фундаментальное, нечто гораздо глубже проникающее язык, чем та или другая нами в нем обнаруженная черта. О природе языка мы не можем составить себе адекватное представление при помощи простого перечисления фактов, образующих грамматику» [Сепир: 1993, с. 117].

реального или мысленного устройства (модели), воспроизводящего, имитирующего своим поведением (обычно в упрощенном виде) поведение какого-либо другого устройства (оригинала) с определенными целями. Любое устройство, как известно, представляет собой структурное образование, именно поэтому в теории моделирования модель характеризуется в качестве некоего семиотического *аналога структуры* (выделено нами. – Г.К.), заложенного в природе естественного языка. В доказательство приведем точки зрения ряда исследователей: «в наиболее точном смысле модель следует понимать как теорию структуры языка, или более узко – механизм функционирования языка» [Засорина: 1974, с. 257]; «модель – своеобразный прообраз некоторых масштабных структур» [Вартофский: 1988, с. 123]. Таким образом, методологическая ценность модели состоит, во-первых, в ее абстрактности, во-вторых, в способности имитировать структурные свойства объектов. В основании модели, как считает А.Ф. Лосев, находится определение исходного, организующего элемента. Именно он является «принципом конструирования упорядоченной последовательности языковых элементов» [Лосев: 1968, с. 23]. Он «ведет к установлению кортежа элементов, осуществлению возможности разбиения исходного множества на подмножества, перенесению данной структуры с одного субстрата (материала) на другой с необходимой для этого организацией нового субстрата» [Лосев: 1968, с. 23-35]. Это означает соответствие организации материала модели и моделируемого объекта. Этапы модельного построения определяются сущностью языковой модели как структуры, перенесенной с «одного субстрата на другой» и воплощенной «в нем реально-жизненно и технически точно» [Лосев: 1968, с. 28].

Тип представляется понятием более широким, формирующимся с учетом не только структурных, но и содержательных признаков (о чем говорилось выше). Выявление того или иного типа исследуемого объекта с позиции структуры возможно на основе процедуры моделирования. Полученная в результате этого модель позволит проанализировать структуру объекта, элементный состав, механизм работы его составляющих.

Подобный взгляд на модель свидетельствует об адекватности применения данного понятия в процессе создания концепции лингво-поэтической типологии текстов малой прозы В.М. Шукшина. Именно инструментальная функция модели ставится на первое место в таком исследовании, что позволяет осознавать преднамеренно создаваемые конструкции не просто промежуточными сущностями, а специфическими «вычислительными устройствами», «высоко специализированными частями нашего технического оснащения», «экспериментальными»

ми зондами», «технологическими средствами для концептуального исследования», с помощью которых познаются реальные объекты [Вартофский: 1988; Лукашевич: 1983; Штофф: 1963; 1966; 1978 и др.].

Моделирование ХРС направлено на репрезентацию комплекса признаков, характеризующих лингвопоэтические типы текстов рассказов Шукшина как устройство с определенным положением и соотношением структурных частей. Данные признаки формируют структурный каркас типа. Модель ХРС позволяет вскрыть механизм работы и функционирования составляющих речевой композиции внутри типа, выявить зависимость данных характеристик от особенности жанровой специфики рассказа. Каждый тип предполагает свою модель ХРС с набором определенных признаков. Внутритиповые структурные трансформации демонстрируются возможными модификациями моделей. Существование той или иной модели ХРС проливает свет на категорию «образ автора» как базовую в описании внутрижанрового многообразия текстов писателя.

Принципы типологического анализа объектов, предлагаемые теорией языка, формируют общенаучную базу типологического описания текстов малой прозы. Методологически важными для исследования представляются следующие рекомендации [Agassiz: 1962; Виноградов: 1973; Ломтев: 1965], отражающие общую схему типологического процесса 1) установить цель типологического исследования; 2) произвести выбор объектов типологизирования; 3) выявить способы и параметры построения типологических классификаций; 4) обнаружить набор ключевых типологических признаков; 5) выявить совокупность свойств, присущих всей группе типологизируемых объектов; 6) установить свойства, определяющие отдельную группу объектов; 7) дать внутреннюю характеристику каждой группы (типа) с позиции того, как создается отдельность, целостность типа, а также со стороны проявления типового единообразия в индивидуальном многообразии объектов, входящих в один класс. Универсальность подобных рекомендаций не вызывает сомнений, они могут быть применены в процедуре типологизации любого объекта.

Типологическое описание сопровождается такими приемами, как сравнение, сопоставление и отождествление. Зачастую смешение двух первых понятий приводит к деформации самого процесса¹⁸. Концептуальный смысл в этом отношении приобретает позиция

¹⁸ В работах Б.Ю. Городецкого [1969] сравнение и сопоставление трактуются как синонимичные понятия. Б.А. Успенский [1962] сравнение использует при рассмотрении языковых структур в пределах одного какого-либо уровня, а также при комплексном анализе языков.

В.А. Виноградова, указывающего на четкое различие приемов: «в самой технике применения они (приемы) могут совпадать, “выходы” сравнительного и сопоставительного анализов разные: первый ориентирован на обнаружение подобного, второй – на обнаружение различного» [Виноградов: 1973, с. 229]. В применении к исследованию ХРС текстов данные приемы могут быть использованы при выделении общетипологических (прием сравнения) и специфических (прием сопоставления) признаков.

Лингвостилистика и теория текста как составляющие филологического подхода обнаруживают спектр продуктивных идей в области типологического описания любого текста, в том числе и художественного. Чрезвычайная важность анализируемых работ видится в специфике выдвигаемых позиций и описании типологических подходов к тексту. Анализ работ наглядно свидетельствует о том, что проблема типологизации на сегодняшний момент является одной из ключевых, продиктованных стремлением обозначить изучаемый объект с точки зрения целостности.

Идеи лингвостилистики в области типологического описания текста сводятся к поиску доминантных типологических признаков. Функциональная типология текстов, созданная на основе описания разных стилевых черт и корпуса экстралингвистических факторов¹⁹ [Абелян, Ким: 1981; Белянин, Сорокин: 1983], позволила выделить научные, научно-популярные, газетные, официально-деловые и разговорные тексты [Васильева: 1983; 1989; Кожина: 1982; Сиротинина: 1974]. Однако попытка унифицировать художественный текст, подвести его под общий ранжир типологического признака, по мнению М.Б. Храпченко, потерпела неудачу, ибо специфика данного явления, кроется во многоуровневости, познавательной и эстетической полифункциональности: «в анализе художественного текста <...> обычно учитывали и сейчас учитывают лишь коммуникативную функцию языка, в то время как вместе с ней в художественном тексте находит свое рельефное выражение и выполняет главенствующую роль эстетическая функция языка» [Храпченко: 1985, с. 6].

Немаловажное значение в рамках проводимого исследования приобретает функционально-стилевая типология текстов [Матвеева:

¹⁹ В подтверждение сказанному приведем точку зрения М.Н. Кожинной: «основанием типологии является коммуникативно-познавательное назначение языка в процессе речевой деятельности <...>. Подобная классификация представлена в известном делении речевого континуума на такие социально значимые сферы общения, которые соотносительны с видами деятельности, соответствующими формам общественного сознания в качестве экстралингвистического основания деления, связанного с языком» [1982, с. 29].

1990; Тураев: 1986; Чернухина: 1977], созданная с учетом определенным образом соотношенных текстовых категорий²⁰. Критерием выделения категорий является общность семантической функции взаимодействующих языковых элементов. Принцип отбора текстовых категорий, по мнению Т.В. Матвеевой, детерминируется намерением автора определить такой состав, который бы отражал триаду составляющих коммуникативного акта (адресант – предмет речи – адресат), и, соответственно, комплекс трех информационных программ (оценочной, рациональной, прагматической).

Особое место в ряду лингвистических работ, затрагивающих проблемы типологизации, занимает «Поэтика» Ц. Тодорова, а именно та ее часть, которая посвящена анализу языковых регистров. Одной из ведущих категорий, позволяющих выявить целый ряд регистров, признается возможная отсылка к некоторому предшествующему тексту [Тодоров: 1975, с. 58], на основании чего выделяются такие типы текста, как моновалентный и поливалентный²¹. «Моновалентный текст следует мыслить как некий идеальный случай, не вызывающий у читателя никаких сколько-нибудь определенных ассоциаций с предшествующими ему способами построения высказываний, а текст, который в большей или меньшей степени рассчитан на такие ассоциации, назовем поливалентным» [Тодоров: 1975, с. 58]. Особое внимание Ц. Тодоров уделяет второму типу текста, выделяет две разновидности поливалентности 1) основанную на литературных ассоциациях, художественное произведение создается как параллель и как противопоставление некоторому образцу (межтекстовая поливалентность); 2) основанную не на представлении в сознании читателя конкретного другого текста, а на использовании безмятежного множества стилистических и других свойств текста. Данная классификация выдвигает достаточно продук-

²⁰ Под текстовой категорией понимаемой «признак, который свойствен всем текстам и без которого не может существовать ни один текст, то есть это типологический признак» [Матвеева: 1990, с. 13].

²¹ Концепция Ц. Тодорова во многом перекликается с идеями М.М. Бахтина о полифоническом романе и теории диалогического слова. Проецируя первую позицию (Ц. Тодоров) на вторую (М. Бахтин), можно четко представить равенство моновалентного текста монологическому высказыванию (тексту), поливалентного, соответственно, полифоническому. Полифонический текст рождается на основе особого понимания высказывания, которое «наполнено диалогическими обертонами, без учета которых нельзя до конца понять стиль высказывания» [Бахтин: 1986, с. 287]. С точки зрения М.М. Бахтина, «элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такой внутренней полемикой, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещенной часто и с явным пародированием его» [1972, с. 336].

тивные идеи в области формирования теоретико-методологической базы для анализа синкретических форм повествования.

Коммуникативная ориентация современной стилистики отражает три тесно взаимосвязанных направления: стилистику языка, стилистику речи, стилистику текста. Характер их взаимосвязи видится В.В. Одинцову как некая иерархия: «развитие стилистики языка, интенсивное изучение стилей языка, выразительных возможностей языковых средств вплотную подвело и одновременно послужило базой для постановки проблем стилистики речи, заставило лингвистов обратиться к структуре текста» [Одинцов: 1980, с. 28]. Предлагаемая лингвистом методологическая программа исследования словесно-стилистических структур речевого произведения намечает подходы к его типологической репрезентации: «перед говорящим, пишущим стоит цель: наиболее адекватно <...>, полно, удачно передать содержание, построить текст; стилистика должна помочь ему в этом <...>, должна указать строительный материал, дать типовые архитектурно-стилистические схемы, способы и приемы организации материала; но для этого стилистика должна уже иметь соответствующий набор их, описание и классификации этих типовых схем, способов и приемов» [Одинцов: 1980, с. 34]. В рамках коммуникативной стилистики предлагаемая установка получила свое дальнейшее развитие и предстала как коммуникативно-стратегическая концепция автора (см.: [Арнольд: 1999; Болотнова: 2001; Каракчиева: 2000]), на основании которой могут быть выявлены и описаны целостные типы текстов как словесно-художественные структуры. В рамках коммуникативно-деятельностного подхода стратегия автора, будучи одной из сторон проявления лингвопоэтической значимости художественного текста, может быть предложена в качестве одного из уровней типологической репрезентации текстов.

Проблемы методологии лингвостилистического описания, поднимаемые стилистикой художественного текста, дают нам ряд важных теоретических положений [Горелик: 1989; Ефимов: 1961; Левин: 1998; Тарасов: 1976; Фоменко: 2006] и практических результатов [Некрасова: 1985]. Опыт лингвостилистической типологии текста, представленный Е.А. Некрасовой, показателен с позиции методологии описания типологического процесса. Идея выдвижения языкового приема²² в качестве основы типологизации поэтических текстов представляется не толь-

²² Е.А. Некрасова определяет языковой прием как «структурный элемент текста, функциональная нагрузка которого установлена» [1985, с. 5]. Работа приема позволила исследователю выделить несколько типов идиостилей: лексико-синтагматический (концептуальный), ассоциативно-назывательный, лексико-семантический (парадигматический), словесно-денотативный.

ко универсальной, но и, в известной мере, перспективной, что подтверждается важным доводом автора: «основой методологического подхода явилось исследование способов сопряжения избранного художественного приема с ведущими структурными характеристиками текста» [1985, с. 41]. Важность применения понятия «поэтический прием» в анализе художественного текста подтверждается и результатами нашего исследования [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000]. Специфика и технология применения приема, описанные в названных работах, дают возможность говорить о релевантности использования понятия на одном из уровней типологизации текстов малой прозы Шукшина.

Лингвистика текста и текстология, характеризуемые влиянием пограничных исследований (литературоведения, поэтики, психологии, философии, эстетики, герменевтики), ориентируют ученых на рассмотрение текста с учетом нескольких научных парадигм²³. Наибольшее продуктивность отличаются исследования по тексту, выполненные на стыке нескольких направлений (см.: [Арнольд: 1999; Бабенко: 2004; Баранов: 1993; Богин: 1986; 1989; Жинкин: 1982; Лотман: 1992-1999; Москальская: 1981; Реферовская: 1983 и др.]).

Исследовательский интерес концепций²⁴ фокусируется на определении «текста», его границ, закономерностях строения, признаках, а также центральной категории, характеризующей его с позиции целостности. Предлагаются разные пути решения намеченных задач: от поиска некоей текстовой доминанты [Выготский: 1968], на основании которой могут быть описаны все «варианты» текста, до идей моделирования [Горский: 1985], нацеленных на раскрытие глубинных закономерностей организации структуры текста. Каждое направление предлагает свой путь решения проблемы, репрезентирует определенный набор признаков, критериев, готовых стать основанием типологической классификации текстов. Так, положение о доминанте, некогда высказанное Л.С. Выготским²⁵, впоследствии позволило В.П. Белянину [1988] осу-

²³ Понятие «парадигмы» используется нами в соответствии с определением Т. Куна [1977], а также позициями В.П. Кохановского [1999], О.Г. Ревзиной [1999]. Парадигма есть способ деятельности научного сообщества, «это концептуальная схема, которая в течение определенного времени признается научным сообществом в качестве основы его практической деятельности» [Кохановский: 1999, с. 515].

²⁴ Выделяется целый спектр концепций: концепции, в которых ведущим считается статический текст [Гальперин: 1981; Москальская: 1981]; концепции, абсолютизирующие признак процессуальности [Васильев: 1988; Мурзин, Штерн: 1991]; концепции, акцентирующие каузирующее начало, то есть речевую деятельность индивида [Бессмертная: 1978; Васильева: 1983; Гак: 1977; Руберт: 1990]; стратификационные концепции, рассматривающие текст как уровень языковой системы [Горский: 1985].

²⁵ «Всякий рассказ, всякая картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в

ществовать попытку создания разноаспектной психолингвистической типологии текстов, где в качестве доминанты выдвинуты: тематический набор объектов описания и сюжетные построения. Результатом типологизирования послужили несколько типов текстов с условным наименованием: светлый, активный, простой, жестокий, антисоциальный и др. Данная типология отличается, с одной стороны, скрупулезностью рассмотрения каждого типа с точки зрения семантики, структурной и языковой системности, с другой – автономностью описания типов, размытостью определения ключевого признака, на основании которого тексты относились бы к разряду художественных.

Другой аспект типологизации текстов в рамках психолингвистического направления демонстрируется работой Н.И. Жинкина [1982]. Введенное им типологически значимое понятие «замысел создателя» имеет точки соприкосновения со ставшей традиционной теорией «образа автора» В.В. Виноградова и «стратегической программой автора», предложенной коммуникативной стилистикой текста. Детерминируя структурные свойства текста, его осмысленность категориями авторского замысла, автор, по сути, подводит нас к идее риторической природы текста, играющей особую роль в формировании рассказов Шукшина.

Реальное положение дел в современной лингвистической парадигме намечает новые подходы к типологии и категориям текста. Исследования последних лет характеризуют текст как динамическое образование [Дымарский: 1999; Кибрик: 1997; Мышкина: 1991]. В работах А.А. Чувакина [1999; 2004] представлена попытка выяснения сущности текста посредством общепилологического взгляда на проблему. Определение текста, излагаемое в размышлениях автора, представляет собой концепцию, обобщившую множество ранее представленных подходов: «текст – коммуникативно направленный и прагматически значимый сложный знак лингвистической природы, репрезентирующий участников коммуникативного акта в текстовой личности Ното Лоуэна, обладающий признаками эвокативности и ситуативности, механизм существования которого базируется на возможностях его коммуникативной трансформируемости» [2004, с. 422]. Признак трансформируемости, приходящий из фактора жизнедеятельности текста в коммуникативном пространстве, формирует еще один возможный аспект типологического описания объекта: создание гнезда родственных текстов на основе их деривационных отношений. «Гнездо» представляет собой рождение на основе исходного текста (первич-

различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части» [Выготский: 1968, с. 204].

ного) текстов интерпретаций (вторичных) [Бровкина, Волкова, Никонова, Чувакин: 2000]. Textoобразовательная цепь, получаемая в результате этого, детерминирует местоположение каждого текста его эвокационной структурой. Высказанная идея закладывает серьезные теоретические основы для развития методов реконструкции текстов и их атрибуции. В рамках проводимого исследования принципиально значимой видится характеристика признаков текста, подтверждающих его динамическую целостность, а значит, способность к изменениям, взаимодействиям с другими аналогичными объектами; идея мотивационных отношений и деривационного процесса между текстами позволяет выдвинуть предположение о явлении внутрижанровой производности рассказов-сенок и рассказов-анекдотов.

Как результат лингвостилистических рассуждений, сопряженных с деятельностным, коммуникативным, информационно-функциональным и когнитивным подходами, мыслится анализ видов текста в работах Л.Г. Бабенко [2004], К. Гаузенблаза [1978], Е.В. Падучевой [1996], И.Б. Руберт [1990], Л.В. Сахарного [1994]. Цель и задачи, поставленные в нашей работе, позволяют остановиться на типологических идеях, демонстрируемых концепциями К. Гаузенблаза и Е.В. Падучевой.

Типология текстов К. Гаузенблаза, созданная с учетом шкалы различий, присущих речевому произведению, и различий, отражающих спектр подходов к действительности, демонстрирует типы текстов с простой/сложной структурой текста (например, речевое произведение содержит один-единственный текст с одним-единственным смыслом; или речевое произведение состоит из одного текста, в который вставлен отрывок из другого речевого произведения); свободные и зависимые речевые произведения, включающие такую разновидность, как речевые произведения (относительно) независимые, «самодостаточные»; или речевые произведения, тесно связанные с ситуацией; непрерывные и прерывные произведения; по степени законченности (текст представляет собой своеобразный вопросник, повторяющиеся элементы в нем скомпонованы заранее). Особого внимания заслуживают речевые произведения, интерпретируемые как а) текст с двояким смыслом, построенный на цитатных вкраплениях; б) диалогический текст, представленный на основе объединения нескольких языковых манифестаций. Вычленение подобных текстов имеет точки соприкосновения с ранее описанной теорией поливалентного (Ц. Тодоров) и полифонического (М. Бахтин) высказывания. Перспективной видится мысль К. Гаузенблаза о вторичном диалоге, функционирующем в рамках диалогического произведения. Автор пишет: «данная форма диалога пред-

ставляется как случайное (или квазислучайное) совмещение двух различных речевых произведений. В таких случаях два разных текста объединяются так же, как в нормальном диалоге, сплавляясь в единый текст с новым, возникшим в нем смыслом» [1978, с. 67]. Типология К. Гаузенблаза имеет методологическое значение для анализа текстов малой прозы В.М. Шукшина, определяемых как реальные единицы речевого общения.

Задачи типологического описания в концепции Е.В. Падучевой напрямую связаны со спецификой художественной коммуникации, репрезентирующей триаду «автор-текст-читатель» изнутри процесса жизнедеятельности текста. Первостепенную значимость имеют тезисы: 1) целостность структуры и композиция текста обеспечиваются единством стоящего за ним сознания; 2) художественный текст – это речевое произведение, и как таковой он характеризуется своим субъектом речи [Падучева: 1996, с. 200-201]. Таким образом, в акте художественной коммуникации автор оказывается отдаленным от своего высказывания (мысль М.М. Бахтина об авторской высшей «внеаходимости»), произведение демонстрирует аналог говорящего, или образ автора, а точнее повествователя [Там же: с. 202]. Отталкиваясь от специфики субъекта сознания как типологического признака, Е.В. Падучева выделяет три повествовательные формы и их возможные модификации 1) традиционный нарратив (варианты: перволичная и аукториальная формы повествования); 2) свободный косвенный дискурс; 3) лирическая форма, обозначенная как осложнение перволичной.

Рассмотренная типология относится к разряду одноаспектных, однако сама идея репрезентации типов повествования представляется релевантной для разработки концепции лингвопоэтической типологии по нескольким причинам. Используя, по сути дела, «евроцентричные» термины, Е.В. Падучева предлагает типологию, во многом пересекающуюся с теоретическими размышлениями В.В. Виноградова о композиционно-речевых категориях литературы и об их тесной связи с конструированием «художественно-языкового сознания» образа говорящего или пишущего [Виноградов: 1980]. Данная типология органично взаимодействует с теорией типов изложения, выделяемых стилистами [Брандес: 1983; Кухаренко: 1988], классификацией типов повествования, обозначенной в теории языка художественной литературы [Кожевникова: 1994]²⁶. Целевая установка концепции свидетельствует о ее

²⁶ Типология Н.А. Кожевниковой заняла достойное место в теории филологического анализа. Методика описания типов повествования как относительно устойчивых композиционно-речевых форм, связанных с определенной формой изложения, представляется релевантной для анализа любого прозаического текста. В зависимости от фактора адре-

лингвопоэтической сущности, заключенной в определении эстетически значимых параметров использования языковых элементов в структуре текста: «выявить те аспекты текста, которые имеют смысл для читателя» [Падучева: 1996, с. 196]. Таким образом, идеи Е.В. Падучевой расцениваются нами как один из факторов общефилологического фундамента в анализе текстов Шукшина.

Проблема типологии в рамках структурно-семиотического подхода предстает как методологически важная для научного знания в целом²⁷. На фоне глобального понимания типологии высвечивается вектор типологического описания текста как динамической единицы, служащей целям передачи информации. Первостепенное значение в данной процедуре, как считает Ю.М. Лотман, имеет критерий расслоения субъекта в акте коммуникации. Интересной в концепции ученого предстает критика таких признаков текста, как содержание и построение. В процедуре типологизирования данным признакам отводится второстепенная роль – опознание функциональной природы текста. Основополагающей является мысль о понимании типологии не только и не столько как исследовательской абстракции: «она (типология) интуитивно присутствует в сознании передающего и принимающего сообщение как существенный элемент кода. Типология текстов, видимо, находится в соответствии с иерархией кодов» [Лотман: 2000а, с. 443].

Суть концепции ученого сводится к выстраиванию типологической классификации, создающейся на пересечении двух векторов: субъекта говорящего (пишущего) и субъекта воспринимающего. Подобное разделение типов текстов аналогично идеям коммуникативной стилистики [2001], учитывающим параметры говорящего и слушающего. Однако Ю.М. Лотмана интересует не столько грамматическое, синтаксическое и семантическое наполнение каждого параметра, сколько авторский и читательский код, под которым мыслится совокупность правил или ограничений, призванных обеспечить коммуникацию, набор признаков, наделенных устойчивыми связями с определенным смыслом. Таким образом, автор и читатель могут расцениваться как

сованности выделяются несколько типов текста, например, 1) повествование от первого лица конкретного рассказчика, хроникера, обращенного к читателю; 2) повествование от лица конкретного рассказчика, обращенного к слушателю; 3) повествование от лица конкретного повествователя, не имеющее выраженного адресата и замкнутое в себе.

²⁷ «В науках заложена собственная потребность строить исследовательские обобщения на более твердой методологической основе. Необходимость типологического подхода к материалу становится особенно очевидной при постановке таких исследовательских задач, как сравнительное изучение литератур, сопоставление литературы с другими видами искусств, сопоставление искусства с художественными формами духовной деятельности человека» [Лотман: 2000б, с. 447].

внутриценностные коды текста. Чрезвычайную важность для типологизации синкретичных форм повествования малой прозы Шукшина, имеет мысль о многослойности и семиотической неоднородности текста, его способности вступать в сложные отношения с окружающим культурным контекстом и с читательской аудиторией [Лотман: 1992, с. 132]. Понимание текста как сложного устройства, хранящего многообразные коды, способного трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, думается, служит одной из причин, объясняющих явление его возможной внутрижанровой разнородности.

Литературоведческая грань филологического подхода, неоднократно обращавшаяся к рассмотрению типологических проблем посредством анализа художественности литературного произведения [Тюпа: 1987], специфика жанра [Аверинцев: 1996; Поспелов: 1983; Стенник: 1984; Фрейденберг: 1997; Чернец: 1982; Эсалнек: 1985], особенностей стиля [Батюто: 1974; Гиришман: 1991; Одинокоев: 1971], дает возможность очертить круг условий и причин возникновения внутрижанрового многообразия текста.

С точки зрения теоретиков литературы, жанр играет роль фактора стабильности, отражая момент «конечности» (в философском смысле) определенного этапа развития художественного сознания. Как считает Ю.В. Стенник, «жанр – это отражение известной законченности этапа познания, формула добытой эстетической истины» [1974, с. 175]. Объяснение понятия через этап познания есть свидетельство тому, что смена этапа закономерным образом определит смену жанра, в силу чего возникают модификации, видоизменения. Следовательно, вполне справедливо применить к жанру термин «непостоянство» [Фрейденберг: 1997, с. 13], «трансформируемость» [Тынянов: 1977], реальность воспроизведения его генетической структуры [Тюпа: 1987]. Позиции исследователей проливают свет на закономерности возникновения модификационных преобразований жанровой формы: «признаки жанра эволюционируют, на протяжении веков устойчивым остается в жанре признак второстепенный – величина, существенные же признаки смещаются <...>, жанр смещается: перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции» [Тынянов: 1977, с. 68]. Возникающая в результате этого процесса «атрофия жанра» [Эсалнек: 1985] приводит к размыванию жанровых границ. На смену классическим жанрам приходят пластичные, синкретичные формы, модифицирующие изначально данную структуру. Происходящие процессы – наглядное свидетельство внутренней готовности жанра к типологическому осмыслению. Весьма ценное положение выдвигает А.Я. Эсалнек: «задача заключается в необходимости развития и углубления положений и дефиниций <...>»,

конкретизации и приближения к живому литературному материалу <...> путем дальнейшего совершенствования типологического подхода и разработки его новой исторической модификации. Таковую разновидность типологического изучения мы связываем с поисками внутрижанровой типологии» [Эсалнек: 1985, с. 19-20]. Основанием для появления возможных модификаций жанровой формы, как считает Л.В. Чернец, могут выступать авторские жанровые обозначения²⁸, определяющие их форму и содержание. Данное свойство, «представляя» читателю произведения, в первую очередь ориентировано на взаимопонимание между ним и писателем, обоюдное признание определенной жанровой традиции. Отсутствие или недостаток такого взаимопонимания может быть симптомом обогащающего литературу жанрового новаторства.

Таким образом, филологический аспект, синтезируя концепции ряда направлений гуманитарных наук, формулирует базовые положения типологического описания, применение которых позволяет квалифицировать лингвопоэтическую типологию как явление междисциплинарного характера. Гуманитарно-философский и языковедческий факторы с учетом идей современной гуманитарной парадигмы закладывают общетеоретический и методологический фундамент лингвопоэтического исследования, выдвигают основополагающий тезис о значимости структурной организации объектов в процедуре типологизации; позволяют внести корректировки в понятия: «тип», «модель», «классификация», «типология». В связи с задачей целостного осмысления художественного мира текстов рассказов В.М. Шукшина первостепенную важность в работе получает определение *типологии* как *процесса*, предполагающего исследование разнообразных и внутренне сложных объектов путем выявления их общих или сходных черт с дальнейшим объединением объектов в некоторые типы. На фоне подобного понимания типологии центральное место занимает процедура моделирования ХРС, ибо специфика композиционно-речевой организации служит своеобразным каркасом для формирования того или иного типа текста. В данной части работы определена методологическая сторона механизма типологизации, сформулированы центральные понятия проводимого исследования: «тип текста» и «лингвопоэтический тип художественного текста».

Лингвостилистический, структурно-семиотический, текстологический, литературоведческий факторы постулируют частнометодическую сторону исследования, демонстрируют разновекторные подходы к типологическому описанию текстов. Особую важность с точки зре-

²⁸ Ср.: понятие авторской стратегии, выдвигаемой сторонниками коммуникативной стилистики художественного текста, с теорией кода, предложенной Ю.М. Лотманом.

ния лингвопоэтики приобретают концепции М.М. Бахтина, Н.А. Кожевниковой, Ю.М. Лотмана, Т.В. Матвеевой, Е.А. Некрасовой, Е.В. Падучевой, Ц. Тодорова. Основополагающее значение для типологического описания рассказов Шукшина имеет положение о трансформируемости и модифицировании как текста, так и жанра в целом, что объясняет явление внутриянровой дифференциации текстов малой прозы писателя.

1.3. Лингвистическая поэтика и типологическое описание художественного текста. Сущность лингвопоэтической типологии

Проблема поэтического языка была и остается центром научных изысканий и размышлений в области стиховедения, теории литературы, лингвистики, семиотики, риторики, герменевтики, философии, культурологии, эстетики. Как известно, идеи поэтического изложены еще в знаменитых работах Аристотеля «Поэтика» и «Риторика»²⁹. В основе поэтики Аристотеля – признание специфики литературы как формы рационального познания мира. Именно поэтому проза определялась как реалистическое мышление, поэзия же получила статус традиционного, мифологического мышления. Как считает М.Л. Гаспаров, «поэзия для Аристотеля – явление литературное, проза – внелитературное, потому что в поэзии события и лица обобщенные, а в прозе конкретные» [1997, с. 533]. В теории Аристотеля проза связана с реализацией *цели*, воздействия на душу читателей. Поэзия ориентирована на *познание*, сообщение познанного в соответствии с пониманием читателей. Дальнейшее развитие литературного творчества, по мнению древнегреческого философа, привело к выдвиганию прозы, к ее притязанию на литературность³⁰. В его «Риторике» и «Поэтике» появляется различие *степеней воздействия* на читателя-слушателя. Причем «ора-

²⁹ Древнегреческому философу удалось описать, с одной стороны, соотношение поэзии и прозы, с другой – поэтики и риторики. Четкое противопоставление поэтики и риторики определялось отношением к поэзии как к речи художественной и к прозе как к речи деловой, немаловажное значение для поэтики имел рационалистический философский взгляд на природу творчества.

³⁰ Позднее проблемы творческого восприятия поэтического языка читателем нашли отражение в деятельностно-коммуникативной концепции словесного искусства, восходящей к трудам В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. В свете современной научной парадигмы идеологема Аристотеля высветила новое направление в исследовании текста, получившее название риторического [Ворожбитова: 2005; Лотман: 1999; Рождественский: 1999; Топоров: 1990]. Суть концепции сводится к выдвиганию на первый план взаимоотношения писателя и читателя, причем подчеркивается особая активная роль не только первого, но и второго.

торская проза должна соответствовать предмету, образу говорящего и пониманию слушающих, философская проза – только предмету» [Гаспаров: 1997, с. 539].

Структурная лингвистика [Мукаржовский: 1975; Славинский: 1975; Тодоров: 1975; Якобсон: 1975 и др.], лингвистическая [Виноградов: 1958; 1963; 1980; Винокур: 1991; Григорьев: 1979; Ларин: 1973 и др.] и теоретическая [Жирмунский: 1977; Тарасов: 1976 и др.] поэтика, а также современные исследования [Борисова: 1982; Винокур: 1990; Ворожбитова: 2005; Григорьев: 1979; 1983; Иванчикова: 1992; Левин: 1998; Новиков: 1988; Ревзина: 1998 и др.] с разных сторон подходят к пониманию поэтического языка и лингвопоэтической природы художественного прозаического текста. Разносторонность взглядов – доказательство необходимости создания целостного каркаса теории лингвистической поэтики «как единой филологической науки об эйдологической и композиционно-речевой структуре художественного произведения» [Новиков: 2001, с. 11]. Такая дисциплина, цитируем далее Л.А. Новикова, «должна ориентироваться на целостный объект, каким является творение словесного искусства, на синтезирующие методы и приемы его изучения, которые позволили бы реализовать детерминантный подход к художественному тексту как к результату творческого процесса писателя и продукту эстетического восприятия читателя» [Там же: с. 12].

В свете сложившегося положения дел считаем необходимым представить концептуально важные для проводимого исследования научные позиции.

Особая заслуга в объяснении поэтического языка принадлежит структуралистскому направлению, возникновение которого явилось результатом радикального преодоления формалистических крайностей ОПОЯЗа. Фундаментальной базой для основания лингвистической поэтики внутри теории языкознания³¹ стал постулат Ф. Де Соссюра о взаимосвязи и четкой оппозиции языка и речи при их изучении. Хорошо известна фраза исследователя, что «у языковой деятельности есть сторона индивидуальная и сторона социальная, причем одну нельзя понять без другой» [Соссюр: 2000, с. 18]. Связь языка и речи в рассуждениях Ф. Де Соссюра раскрывается на основе вычленения единиц

³¹ Однако связь поэтики с языкознанием нельзя квалифицировать как производную, это скорее взаимонаправленный процесс. Например, известны многократные признания Р. Якобсона о влиянии исследований по структуре стиха на формирование его филологической теории. В работе «Вопросы поэтики» ученый отмечает: «анализ стихотворных текстов выявляет поразительные соответствия между распределением грамматических категорий, с одной стороны, и метрическими и строфическими корреляциями – с другой» [Якобсон: 1987, с. 84].

языка при разграничении звуковой цепочки. Несомненным стимулом для дальнейших размышлений лингвистов стала фраза о том, что «наилучшим способом выделения единиц языка является именно анализ речи, выступающий в виде регистрации языка, поскольку мы не имеем возможности изучить то, что происходит в клеточках нашего мозга» [Сосюр: 2000, с. 19]. Итак, язык в концепции ученого признается семиологическим образованием, имеющим системный характер, соответственно, речь – это особое явление, асистемное по сути, ориентированное на изучение индивидуальной стороны речевой деятельности.

В наследии структуралистов (Я. Славинский, Ц. Тодоров, Р. Якобсон и др.) поэтическая функция мыслится как одно из проявлений языка, «прочие функции языка относят сообщение к внешнему миру; поэтическая функция стремится создать внутренне мотивированный “мир” сообщения» [Славинский: 1975, с. 261]. Научной парадигмой структурализма были выдвинуты две полярные точки зрения: 1) поэтический язык – концептуальный признак стихотворчества (работы Я. Славинского, Р. Якобсона); 2) поэтический язык – это свойство литературы вообще, включая поэзию и прозу (работы Ц. Тодорова). Диаметрално противоположные позиции все-таки имеют пересекающийся вектор, методологически важный для выстраивания концепции лингвопоэтической типологии. Общее основание в данных теориях видится прежде всего в особой *специфике поэтического слова*, отражающей две стороны его существования³²: собственно языковое (номинация) и дополнительное (коннотация). В подтверждение сказанному сошлемся на мнение Я. Славинского: «слово в поэтическом тексте живет сложной жизнью, определяемой и данным контекстом, и всем обликом слова, сложившимся в разных ситуациях общения <...>, участвуя в жизни нового поэтического сообщения, слово тянет за собой все свое прошлое, свою роль и обычаи, связанные с принадлежностью к данной языковой системе и определенным образом социального функционирования» [1975, с. 270]. Идея структуралистов, находясь долгое время на периферии научного контекста, послужила отправной точкой в формировании целого спектра взглядов на художественный текст, одним из которых является эвокационный [Skalicka: 1963; Чувакин: 1995], имеющий методологическую значимость для нашего исследования.

³² Значимость тезиса о двуплановости поэтического слова подтверждается детально разработанной концепцией диалогического слова М.М. Бахтина, а также с теоретическими изысканиями В.В. Виноградова о возможном механизме преобразования «общего» языка в язык художественный (поэтический).

В результате *рассмотрения поэтической функции* как производной от двуплановости слова структуралисты приходят к ценному заключению: «поэтика в более широком смысле слова занимается поэтической функцией не только в поэзии, где поэтическая функция выдвигается на первый план, но и вне поэзии» [Якобсон: 1975, с. 206], а это позволяет говорить о наличии этой функции в прозе.

При решении проблемы *эстетического* как составной части поэтической функции сторонники структурализма, на наш взгляд, формулируют два весьма важных положения. Во-первых, данное понятие расценивается как особое качество, внутреннее свойство произведения. Во-вторых, эстетическое в произведении формируется посредством воздействия на аудиторию, подтверждением этому служат многочисленные рассуждения Я. Мукаржовского и Ц. Тодорова: «эстетическая ценность произведения заключается не только в научном знании о структуре произведений искусства, к которому ведут исследования по поэтике, но и научном знании о читателе, о факторах, определяющих его оценки» [Тодоров: 1975, с. 107]. Второе положение, как нам кажется, высвечивает более широкий взгляд на проблему эстетического. В рамках проблематики современной неориторики мнение структуралистов формирует аспект риторического³³ прочтения произведения.

Весьма перспективным в наследии структурализма представляется положение о связи поэтики со структурой художественного текста. Уместно в этой связи привести точку зрения Ц. Тодорова: «поэтика стремится не к выявлению смысла произведений, а к пониманию тех закономерностей, которые обуславливают их появление. <...>. В отличие от таких наук, как психология, социология, она ищет эти законы внутри самой литературы» [1975, с. 41]. На фоне такого взаимодействия обнажается взаимосвязь поэтики не только с литературоведением, но и лингвистикой. Приведем замечание Р. Якобсона: «поэтика занимается проблемами речевых структур так же, как искусствоведение занимается структурами живописи. Так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» [1975, с. 194].

Все рассуждения структуралистов приводят к определению понятия «поэтический анализ», мыслимый как анализ структурных элементов произведения, и в целом этот факт не подлежит сомнению, но может ли быть оправданным «примат схемы» над живым художест-

³³ Литературный текст мыслится как особый модус бытия, просматривающийся в композиционно-словесном построении, где на первый план выходят определенные типы литературно-художественного построения (интерпретируемые как сигналы риторичности) по законам читателя.

венным содержанием? Думается, что чрезмерное увлечение приемами абстрагирования, идеализации, формализации при исследовании структуры стало причиной разрушения достаточно продуктивной идеи структуралистов и перевело ее в русло голого формализма.

Узловые моменты структуралистской концепции поэтического языка, безусловно, имеют критически-дискуссионный характер, однако заслуга идей направления состоит в стремлении сформулировать междисциплинарный подход к анализу явления поэтического языка. Сама мысль об интеграции и взаимопроникновении дисциплин, применении имманентно-структурного подхода представляется перспективной. И хотя сторонники данного направления настаивают на рассмотрении поэтического языка как самостоятельной науки, но логика их рассуждений и анализ эмпирического материала доказывают обратное: поэтический язык – наука, созданная на фундаменте пересекающихся областей гуманитарного знания.

Для методологии разрабатываемого исследования важной представляется концепция поэтики В.М. Жирмунского [1977]. В своих работах автор не оппозиционирует прозу поэзии, логика его рассуждений и анализ фактического материала наглядно доказывают, что поэтический язык – это язык, наделенный художественным заданием, ведущим к формированию стиля. Выделяя теоретическую поэтику в особую сферу гуманитарного знания, ученый описывает механизм преобразования практического языка в поэтический на основе приемов, понимаемых как «факты, подчиненные художественному заданию», указывает на систематическое изучение (описание, классификацию) данных приемов: «необходимо не только описать и систематизировать поэтические приемы, но также выделить их важнейшие стилевые функции в типологически наиболее существенных группах поэтических произведений» [Жирмунский: 1977, с. 37]. Таким образом, формулируя сугубо практический подход к решению проблемы поэтического языка, ученый закладывает актуальную на сегодняшний момент идею целостного представления стиля автора посредством анализа и установления функциональной значимости поэтических приемов.

Научная парадигма конца XX – начала XXI-го века, ознаменовавшая синтез подходов при исследовании того или иного лингвистического явления, вырастает на почве предыдущих исторических стилей научного мышления и, будучи соотнесенной с наукой как информационной средой, резонансно высвечивает некоторые неявные связи и положения. Относительно проблемы статуса поэтического языка резонанс видится во влиянии на современное положение дел теоретических идей структурализма, сопряженных с методологическими основами

общелингвистического и стилистического изучения литературного языка [Гин: 1996; Чернухина: 1983; Штайн: 1993]. Во главу угла ставится вопрос о рассмотрении проблем поэтического через призму филологического взгляда, синтезирующего литературоведческий и лингвистический подходы.

Следовательно, лингвистическая поэтика, существуя на базе междисциплинарных направлений, может быть охарактеризована как «зонтообразная» наука (термин Н.А. Кузьминой), что, приводит к странной метаморфозе: отсутствию четко сформулированного определения изучаемого объекта и его качеств. В своих размышлениях по поводу языка художественной литературы О.Г. Ревзина утверждает, что даже к концу XX века лингвистическая поэтика не располагала общепринятой и доказательной теорией поэтического языка, не имела четкой внутренней структуры, собственного понятийного аппарата, равно как и надежных методов анализа. «Развитие лингвистической поэтики жизненно необходимо лингвистике, ибо не может быть полноценной теории, которая не охватывает “творческий аспект языка” и не объясняет функционирование языка в словесно-художественных произведениях» [Ревзина: 1998, с. 3]. Безусловно, отсутствие единых критериев затрудняет формирование лингвистической поэтики как описательной, типологической и исторической дисциплины. На этом фоне неоднократные попытки квалификации «поэтического языка» сводились к поиску оснований для его определения³⁴, однако предлагаемые варианты не проясняли сути лингвистической поэтики как филологической дисциплины.

Возможно, поиск ответов на поставленные вопросы лежит в плоскости пересечения классических штудий В.В. Виноградова и Г.О. Винокура, заложивших методологические основы лингвистической поэтики, которые в настоящий момент достаточно органично «сплелись» с современными идеями анализа художественного текста.

Поэтический язык (речь) в концепции академика Виноградова предстает в тесном взаимодействии с другими лингвистическими и лингвостилистическими категориями, что демонстрирует чрезвычайно трудный путь создания специфической науки, стоящей на стыке других областей гуманитарного знания³⁵. «Взаимодействие» в концепции

³⁴ Поэтический язык определялся а) в опоре на понятие стиха и в стиховедческих категориях; б) качественно, по наличному составу языковых средств; в) как отступление от языковой нормы, как воплощение всех языковых возможностей; г) по особой поэтической функции.

³⁵ В своих работах В.В. Виноградов неоднократно указывал на тесную взаимосвязь «новой» науки с лингвистикой и литературоведением, его замечания сводились к следующему: «изучение языка художественной литературы в современной науке, с одной сто-

ученого отнюдь не означает слияние, скорее формирующуюся науку можно назвать «междисциплинарной», возникшей на границе разных дисциплин, на что неоднократно указывала школа структурализма. Самой близкой, непосредственной, является связь поэтического языка с языком художественного произведения. Соответственно, смыкаются друг с другом и научные дисциплины, изучающие эти объекты. В одной из ранних статей «К построению теории поэтического языка» Виноградов выдвигает программное положение, провозгласившее науку о речи литературно-художественных произведений как ступень к науке о поэтическом языке или о художественных формах речи. По мнению ученого, только через исследование приемов словесной организации литературных произведений можно приблизиться к раскрытию поэтических форм языка. В работе «О теории литературных стилей» находим значимое для нашего исследования положение о проявлении поэтического с учетом структурной организации: «формы поэтической речи “отыскиваются” при анализе композиционной структуры художественного произведения, это – «органические элементы произведения, найденные в процессе имманентного анализа». <...> «Они определенный продукт построения» [Цит. по: Иванчикова, 1988, с. 123]. Позднее теоретические разработки двух наук во многом соединились, получив в интерпретации ученого следующее наполнение: «художественное – поэтическое – произведение – это устойчивая, завершенная, замкнутая структура, сформированная на основе сосуществования, взаимодействия, соотношения и динамической последовательности строго определенных средств или элементов поэтического выражения» [Виноградов: 1963, с. 131]. Слияние наук стало знаком формирования «лингвистической поэтики». Именно такое определение получают «поэтический язык» и «язык художественной литературы» позже в работах В.П. Григорьева [1979; 1983].

Лингвистическая поэтика имеет свой объект познания, под которым мыслится не сам язык, а его особое *функциональное применение*, освещаемое через призму эстетического. Особо ценна на это счет следующая мысль В.В. Виноградова: «Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим. Следовательно, основная задача теории поэтической речи состоит именно в изучении и раскрытии всех функционально-творческих условий, которые сообщают языковому явлению качества поэтическо-

роны, вливается в литературоведение и здесь – то растворяется в истории отдельных национальных литератур, то становится базой теории “поэтического языка” или художественной речи, а отчасти стилистики и эстетики слова» [1960, с. 5].

го. Эти признаки и качества поэтического составляют основной предмет науки о поэтической речи» [Виноградов: 1963, с. 139].

Контексты научных рассуждений академика позволяют привести релевантные для нашего исследования определения поэтической речи: как своеобразной системы воплощения воображаемого или эстетически отражаемого мира; как фактора эстетического – мыслительного и экспрессивно-эмоционального – воплощения и выражения художественной действительности, художественного мира. Примечательно то, что представленные определения хотя и носят описательный характер, но в их содержании четко просматривается разрушение привычной для гуманитарного знания оппозиции между поэтичностью стихотворного произведения и прозой, которой, как считают некоторые исследователи (Х.-Г. Гадамер, У. Эко), не свойственно данное качество.

Сославшись на позицию О.Г. Ревзиной [1989], вполне возможно признать прозу и поэзию в качестве двух модусов существования, разница между которыми состоит в реализации поэтической функции, а не в наличии или отсутствии таковой. В свое время еще М.М. Бахтин указывал на то, что слово в поэзии – это словообраз, слово в прозе – особое внутренне диалогическое образование: «во всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступать с ним в живое напряженное взаимодействие» [Бахтин: 1975, с. 92]. Диалогическая ориентация слова среди чужих слов создает его новые и существенные художественные возможности, его особую прозаическую художественность³⁶. Совершенно справедливой на этот счет представляется точка зрения Г.О. Винокура: «поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности. Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого эмпирического факта до степени того или иного обобщения» [Винокур: 1991, с. 28]. В поэтическом произведении иные смыслы реализуются через категорию образности, в прозаическом – путем внутреннего диалога слова, с одной стороны, уходящего в молекулярные и внутриатомные глубины (М.М. Бахтин) повествования, с другой – в сторону повышения энергетического потенциала словесной единицы (Н.А. Кузьмина). Внутренняя специфика слова в прозаическом или поэтическом произведении, по оценке Ю.Н. Тынянова, кроется в самом характере восприятия текстов подобного рода: «читая стихи, мы ощущаем их движение, протекание (“сук-

³⁶ Отметим, что «художественность» у М.М. Бахтина рассматривается как понятие, синонимичное «поэтичности».

цессивность”, то есть “последовательность”); при восприятии прозы все произведение выстраивается в нашем сознании в единую картину (“симультанную”, то есть “одновременную”)] [Тынянов: 2002, с. 16].

Работы Г.О. Винокура являются еще одним звеном, формирующим методологическую сторону концепции поэтического языка, связанную с историко-стилистическим освещением проблемы. Выстраивая собственную теорию поэтического языка, В.В. Виноградов и Г.О. Винокур, как нам кажется, вступают в негласные диалогические отношения, касающиеся таких понятий, как «поэтическая и эстетическая функция», «категория выразительности». Точка пересечения их позиций представляется нам одним из возможных путей *интерпретации поэтического языка* по отношению к прозаическому произведению.

В работе «Понятие поэтического языка» Г.О. Винокур выделяет три аспекта его рассмотрения 1) как стиль речи, имеющий, наряду с другими стилями, свою традицию употребления языковых средств в особом значении, в данном случае – поэтическом; 2) как язык, наделенный особой поэтической экспрессией; 3) как язык, возведенный в ранг искусства [Цит по: Винокур: 1991, с. 24]. Однако только третье определение, по мнению В.П. Григорьева, демонстрирует язык в особой функции поэтической (художественной), и, вероятнее всего, именно третья функция позволяет применить понятие «поэтический» к любому художественному произведению, будь то проза или поэзия. В работе «Об изучении языка литературных произведений» Г.О. Винокур настаивает на понимании «поэтического языка» как языка в его художественной функции, языка как материала искусства. «В этом случае, – пишет он, – речь идет об особом модусе языка, о предназначенности его для передачи смысла особого рода, именно того, какое искусство специфическим образом несет в жизнь в той мере, в какой оно отличается от остальных областей культурного творчества» [Цит. по: Винокур: 1991, с. 51]

Лингвопоэтические теории В.В. Виноградова и Г.О. Винокура, так же, как и концепция структуралистов, в центр внимания ставят *поэтическую функцию*. Разрешение вопроса об определении этого понятия в наследии лингвистов осуществляется разными путями, однако результат рассуждений во многом идентичен. Ими выявляется факт иерархической взаимосвязи коммуникативной, эстетической и поэтической функций. С точки зрения В.В. Виноградова, «поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям новый мир речевых смыслов и соот-

ношений» [1963, с. 155]. Поэтическая функция предполагает «раскрытие эстетической сущности словесно-художественного образа и множественности его структурных форм» [Виноградов: 1963, с. 100]. Завуалированность понятия «эстетическая сущность» впоследствии приводит к неоднозначной трактовке ее функциональной значимости. В работах Л.А. Новикова расшифровывается лишь одна сторона эстетической функции – авторское воздействие на читателя. Функция мыслится «как результат творческой трансформации обычного предмета действительности в особый художественно моделируемый предмет, отражающий авторское видение действительности и как бы стоящий между субъектом и эмпирическим миром» [Новиков: 2001, с. 21]. Другая сторона функции, как отмечает Л.Г. Барлас, «призвана служить художественной литературе как словесному искусству, направлена на само произведение» [1982, с. 116]

В свете разрабатываемой концепции лингвопоэтической типологии текстов рассказов Шукшина нами учитываются обе стороны понимания художественно-эстетической функции. Их методологическая сущность раскрывается в процедуре описания уровней типологического процесса. Положение о взаимосвязи эстетической стороны произведения с процедурой сотворческой деятельности автора с читателем эксплицируется на уровне, рассматривающем реализацию риторической программы автора. Вторая сторона эстетического, формирующая художественно-речевую семантику, актуализирует рассмотрение субъектно-речевых планов, специфика которых способна пролить свет на особенности жанровой и композиционной организации текстов.

Поэтическая функция в теории Г.О. Винокура противостоит общекоммуникативному назначению языка, так как она осложнена эстетическими (по содержанию – семантико-стилистическими, семиотическими) коннотациями. Эстетическая функция предусматривает двойной (непосредственный и опосредованный) смысл слова в поэтическом произведении: «нет такого факта поэтического языка, каковой не был бы известен и вне поэтического контекста, как явление языка вообще» [Винокур: 1991, с. 29]. В духе идей Г.О. Винокура мы встречаем определение функции у Б.А. Ларина, который считает, что двойственность смысла слова предполагает особый перевес в сторону поэтичности: «в поэзии у слова наблюдается ослабление реального и нормативно-концептуального значения» [Ларин: 1973, с. 29], на первое место выходит «сказочность» слова. Подобное слово обладает не застывшей, а подвижной, творчески воспринимаемой семантикой.

Итак, сущность поэтического языка, по мнению Г.О. Винокура, раскрывается посредством описания данных функций. Сам поэтиче-

ский язык – это «особый “модус действительности”, формирующийся на базе вторичной мотивированности прямых значений слова, названных “обосложнением”, предполагающим, что действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле» [Винокур: 1991, с. 27].

Двойная мотивированность слова в поэтическом произведении позволила Г.О. Винокуру построить теорию поэтического языка посредством воплощения «внутренней формы». Способность слова иметь внутри себя нечто обладающее некоторой содержательной ценностью есть основание для создания второй, образной действительности. Понятие внутренней формы в теории Винокура охватывает не только область лексического наполнения слова, но и его грамматические свойства. В итоге художественный язык представляется действительно внутренней формой³⁷: «здесь все полно внутреннего значения, и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово» [Винокур: 1991, с. 55]. В перспективности идеи «внутренней формы» вряд ли можно сомневаться. Доказательством этому могут служить работы О.Г. Ревзиной [1989; 1998], в которых раскрывается сущность поэтического языка через понятие «внутренней формы» слова, объясняющей один из важных его признаков – *выразительность*³⁸. Понятие языковой выразительности расценивается О.Г. Ревзиной с методологической точки зрения: как основание системно-функционального подхода к рассмотрению лингвистической поэтики. Автор работ предлагает свой путь лингвопоэтического описания текстов, базирующийся на анализе адекватных и выразительных языковых знаков, общеязыковых и индивидуальных, имеющих специфическую функциональную нагрузку и предназначенных для передачи художественного смысла. Особого внимания заслуживает свойство выразительного языкового знака «быть элементарными молекулами

³⁷ Идея поэтического языка как «второй, образной действительности» находит весьма продуктивную разработку в рамках семиотического направления. В работе «Структура художественного текста» [1970] Ю.М. Лотман, в частности, постулирует тезис об особом языке художественной литературы, который надстраивается над естественным языком как вторичная знаковая система.

³⁸ О.Г. Ревзина пишет: «стихийно сложившийся термин служит указателем самого существенного качества, объясняющего, как естественный язык становится языком искусства <...>, “сдвинутый” языковой знак является выразительным потому, что в нем содержится дополнительная информация; первичное значение выступает как внутренняя форма по отношению ко вторичному значению, что и создает дуплановость семантики» [Ревзина: 1989, с. 138].

смысла, которые кладут начало формированию образа автора в словесно-художественном произведении» [Ревзина: 1989, с. 139].

В концепции лингвистической поэтики, предложенной В.В. Виноградовым, явление «внутренней формы» слова видится, прежде всего, в анализе структуры словесных образов, что приводит к «естественному возникновению противоречия между структурными признаками образности слова и “образностью” словесно-художественного произведения в целом вследствие отсутствия дифференциального определения разных форм словесного или поэтического образа» [Виноградов: 1963, с. 169]. Из сказанного можно заключить, что В.В. Виноградов поэтическую функцию связывает не только с явлением «внутренней формы», но и с особенностями структуры словесно-художественного произведения. Проблемы *поэтического*, пишет академик, тесно смыкаются «с задачами изучения законов построения разных типов литературных произведений, словесно-художественных структур – в их историческом развитии и в развитии национально-типических модификаций» [Виноградов: 1963, с. 170]. Именно с целями и задачами поэтики связывает ученый изучение принципов и приемов построения словесно-художественных произведений разных жанров, разграничение общих закономерностей или принципов такого построения, выявление специфических и типичных особенностей.

Подчеркнем еще раз важное для нас положение из теории Виноградова: структура литературно-художественного произведения – некая естественная наблюдательная «площадка», где можно узреть все наиболее существенные признаки поэтической речи. Не случайно наука о языке художественной литературы первоначально была определена как «опытная дисциплина» по отношению к поэтическому языку. В таком случае центр внимания в художественном тексте обращен в сторону структурных форм речи, композиции, определяемой «как система динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» [Виноградов: 1963, с. 141].

Многочисленные рассуждения академика по поводу поэтического приводят к концептуально значимому выводу о специфике изучения языка художественного произведения в *лингвопоэтическом аспекте*. Итак, данный аспект исследования предполагает 1) учение о композиционных типах речи в сфере литературного творчества и об их лингвистических отличиях, о приемах построения разных композиционно-языковых форм; 2) учение о типах словесного оформления замкнутых в себе произведений как особого рода целостных структур. Расшифровывая представленные композиционно-речевые категории литературы, исследователь ставит вопрос о лингвопоэтической типологии произведе-

дений. Каждая из сторон изучения языка художественного произведения в той или иной мере пересекается с задачами типологического описания. Учение о композиционных типах речи выводит на типологию композиционных форм как систем языковых объединений. В.В. Виноградову удается обнаружить и описать механизм типологизации: «изучение типов предполагает группировку не самих литературных произведений, а отвлеченных от них однородных форм словесной композиции, в общелингвистическом плане – на фоне эволюции композиционных жанров прагматической речи» [1980, с. 70]. Формула *динамической непрерывности художественного произведения*, реализующаяся путем микроскопического анализа символических частей в их семантико-синтаксических связях, предвосхищает современную теорию исследования сложных, открытых неравновесных систем [Садовский: 1996], обозначает, как нам кажется, типологический взгляд на приемы конструирования «художественно-языкового сознания» образа говорящего или пишущего в литературном творчестве.

Два круга учения о композиционно-речевых категориях литературы (учение о композиционных системах речевых форм и учение о структурах художественно-словесных единств) [Виноградов: 1980] объединяются при характеристике типологической сущности категории «образ автора»: «законы изменений структур литературно-художественных произведений и законы развития художественных стилей национальных литератур и мировой литературы не могут быть объяснены и открыты без тщательного изучения историко-семантических трансформаций “образа автора” в разных типах и системах словесного творчества» [Виноградов: 1971, с. 151]. Рассматривая «Медного всадника» Пушкина и произведение Батюшкова «Прогулки в Академию художеств», исследователь отмечает: «индивидуальные качества “образа автора” рельефно и наглядно выступают при сопоставлении родственных или однородных словесно-художественных структур. Само собой разумеется, что это – один из тех исследовательских путей, которые могут привести к постановке важной и богатой общетеоретическими перспективами проблемы типологии образа автора в художественной литературе» [1971, с. 160].

Таким образом, категория «образ автора» в лингвотипологическом аспекте изучения – связующее звено двух кругов композиционно-речевого исследования литературного произведения. Не вызывает сомнений тот факт, что объединение, взаимодействие разобщенных, разноприродных стилевых элементов, композиционных форм речи в ткани художественного текста – знак реализации авторского начала. Равно

как этим же обусловлены композиционно-речевые особенности отдельно взятых произведений.

При построении *лингвопоэтической типологии* текстов рассказов В.М. Шукшина методологическая значимость подходов академика В.В. Виноградова видится в следующем. Рассмотрение однородных форм словесной композиции позволит обозначить общие черты в реализации разных типов речи, приемов вовлечения в структуру произведения разных видов устного речеведения, что позволит выявить жанрообразующие признаки первичного и вторичного текста, обозначить точки «смешения» речевых жанров (анекдот/рассказ-анекдот; сценка/рассказ-сценка), отметить общее и специфическое в композиционных формах. Обращение к произведению как к целостно-индивидуальной структуре дает возможность выявить в малой прозе писателя тексты, объединенные отличительным набором признаков в организации речевой композиции, и, как следствие, произвести классификацию обнаруженных типов. «Образ автора» в предлагаемой процедуре мыслится как инструмент типологического описания, посредством его анализа представляется возможным вскрыть механизм создания целостности жанра рассказа Шукшина, в связи с чем актуализируется определение «образа автора» как «индивидуальной словесно-речевой структуры, пронизывающей строй художественного произведения и определяющей взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов. Самые типы и формы этих соотношений внутри произведения и в его целостном облике исторически изменчивы и многообразны в зависимости от стилей и систем словесно-художественного творчества, которые, в свою очередь, определяются образом автора» [Виноградов: 1971, с. 152].

Подводя итог сказанному, выделим ключевые моменты. *Поэтический язык (речь)* понимается нами как результат эстетического освоения изображаемой в произведении действительности, как активное средство создания художественного обобщения. Концептуально значимым в этом отношении представляется соображение В.В. Виноградова: «поэтика ориентирована на эмоционально-образное выражение и воспроизведение “действительности” в свете тех или иных эстетических задач и требований» [Виноградов: 1963, с. 157]. Поэтическая сущность художественного текста заключается в особой функциональной нагрузке слова (диалогические отношения, заложенные в слове, ведущие к повышению энергетического потенциала единицы), специфической организации ХРС. *Художественно-эстетическая функция* определяется как неотъемлемый признак поэтического языка. В тексте она представляет собой единство двух сто-

рон: воздействия на читателя и воссоздания (конструирования) художественной модели мира. *Лингвопоэтический аспект* рассмотрения художественного произведения в противовес лингвостилистическому³⁹ предусматривает анализ текста с ориентацией на отдельные явления (единицы) художественной речи. В нашем случае под единицами понимаются речевые партии повествователя и персонажей как компоненты ХРС. Результатом анализа служит *раскрытие образной поэтической структуры* в тесном единстве с идейным содержанием и системой языковых изобразительных средств. По справедливому замечанию Л.А. Новикова, «этот анализ немыслим без раскрытия поэтической (композиционной) структуры текста, системы образов в их сюжетном развитии как выражения идейного замысла произведения, особенностей его жанра, эстетических функций словесных образов в их взаимной связи и обусловленности» [Новиков: 2001, с. 200].

Сущность *концепции лингвопоэтической типологии* проистекает из данных положений и общеметодологической установки на целостное представление текстов малой прозы В.М. Шукшина. Процедура типологизации предусматривает следующие этапы. Предполагается обращение к исследованию целостных объектов (в нашем случае текстов рассказов) как структурных образований, анализу подвергается ХРС с позиции: 1) поиска общетипологических и специфических признаков в организации РППов и РППерс; 2) определения языковых особенностей репрезентации данных компонентов речевой структуры; 3) установления их поэтической значимости (эстетической функции). Основным звеном в анализе ХРС текстов рассказов Шукшина выступает категория «образ автора», дающая возможность «сфокусировать» суть художественного произведения, выявить его детерминанту и ее художественно-изобразительные доминанты на композиционном и языковом уровнях реализации, с помощью которых целенаправленно синтезируются единицы и элементы разных уровней текста в их реализации и развертывании. Благодаря многоуровневой интерпретации, категория «образ автора» позволяет выстроить многоаспектную типологию текстов Шукшина.

Важную роль в процедуре *лингвопоэтической типологизации* текстов малой прозы играют функционально-имманентный и ретроспективно-проекционный подходы. В проекции на анализ внутритекстовых

³⁹ Понятие «лингвопоэтический» зачастую смешивают с лингвостилистическим изучением художественного текста. На их непремennую дифференциацию указывает Е.А. Некрасова [1985]. По ее мнению, методология лингвостилистического описания основывается на анализе именно художественных текстов путем привлечения сугубо лингвистических методов.

рового многообразия текстов малой прозы В.М. Шукшина первый подход ориентирован на рассмотрение отдельности, целостности каждой разновидности рассказа, в реализации специфической модели ХРС. Второй нацелен на анализ произведения с точки зрения соотношения с хронологически смежными, однородными эстетическими структурами с целью установления формул, выражающих порядок, закономерности их чередования, смены. Данный подход позволяет охарактеризовать синкретичные формы повествования посредством соотношения первичного и вторичного жанра, выявить точки пересечения основной модели ХРС с производными.

Содержательная сторона общетеоретических и методологических подходов, выдвинутых в качестве оснований для построения лингвопоэтической типологии малой прозы Шукшина, доказывает их гибкость, а следовательно, релевантность использования для типологизации художественных прозаических текстов в целом.

1.4. Категория «образ автора» как инструмент типологического описания

Любое художественное произведение несет на себе отпечаток поэтического видения действительности своего творца. Категория «образ автора» в этом процессе занимает наипервейшее место и в самом широком понимании имеет статус отражения «изобразителя в изображаемом». В отечественной и западной научной мысли теория «автора» предстает как одна из самых сложных и противоречивых. Неоднозначное решение проблем связано с некоторым кругом вопросов.

В первую очередь, стоит сказать о множественности интерпретаций категории, детерминированных направлением научного взгляда. В филологической науке одновременно сосуществуют такие понятия, как «авторское сознание» [Бутакова: 2001; Новиков: 2001], «авторская модальность» [Барлас: 1988], «говорящий субъект» [Бахтин: 1975], «авторская точка зрения» [Бахтин: 1975; Успенский: 2000], «аналог говорящего в художественном тексте (повествователь)» [Падучева: 1996], «архитектоническое» внутреннее «я» [Эмерсон: 1995]. Достаточно распространенным является понимание «образа автора» как способа и средства авторских оценок, системы организации художественного текста, субъекта, конструируемого читателем [Гончарова: 1984; Коженикова: 1994; Ревзина: 1999; Фигут: 1996]. В рамках проводимого исследования особый интерес представляет «авторская точка зрения» как частное проявление категории.

Б. Успенский связывает это понятие с анализом структурной организации текста, характеризует его как проявление авторской или читательской позиции в речевой структуре [Успенский: 2000]. В работах Н.К. Бонецкой «точка зрения» обозначена в качестве основания методологического принципа исследования авторского начала в произведении [1988]. Данное понятие⁴⁰, с одной стороны, восходящее к виноградской традиции обнаружения «образа автора» в тексте посредством репрезентации «субъектных сфер», «голосов» автора и персонажей; с другой – связанное с европейской традицией [Leisi: 1956; Lubbock: 1921], сформировало в современной филологической науке достаточно актуальное направление анализа авторской позиции⁴¹ [Свительский: 1978], субъективации авторского повествования [Иванчикова: 1985]. Аргументированной представляется интерпретация категории «образ автора» коммуникативной теорией текста, выдвигающей в центр описания произведений понятие «речевой стратегии автора». Текст, как опосредующее звено в цепи коммуникативных отношений, реализует авторскую речевую стратегию, запрограммировавшую вторичную речевую деятельность адресата. Читатель, создавая представление о тексте, декодирует «образ автора». Если последний отражает действительность в соответствии с индивидуальным мировосприятием и своим эстетическим идеалом, то постижение смысла произведения выливается в раскрытие сути «образа автора», который как художественная категория не равен полностью ни форме повествования, ни реальной личности человека [Болотнова: 1992]. Анализ текста в функционально-семантическом аспекте приводит Т.Г. Винокур к определению отношений автор-читатель как особо важных, так как именно в их отношении к языку просматривается движущая сила процесса формирования текста [Винокур: 1993]. На основании выдвинутого положения исследователем предлагается методология анализа, нацеленная на создание типологии речевых взаимодействий говорящего и слушающего.

Общезнакомое направление научной парадигмы, поставившее во главу угла семиотический метод в купе с системно-

⁴⁰Принципиальное значение для проводимого исследования имеют также интерпретации «точки зрения», представленные в работах П. Рикера 1) «источник, направление и угол падения света, который одновременно освещает субъекта и улавливает его черты» [Рикер: 2000, с. 103]; 2) угол зрения, под которым излагаются события; 3) «адресованное читателю приглашение направить взгляд в ту же сторону, что автор или персонаж» [Там же: с. 107]; 4) точка зрения «отвечает» на вопрос: «откуда воспринимается то, что показано в рассказе?» [Там же: с. 106].

⁴¹Авторская позиция определяется вслед за В.А. Свительским «как эстетически ориентированное, структурно воплощенное отношение художника к жизни, не существующее вне произведения и выясняющееся из самого строения поэтического мира» [1978, с. 6].

деятельностным и антропоцентрическим, а также наметившее обращение к эстетическим постулатам постмодернизма, не могло не повлиять на методологическую сторону анализа категории «образ автора».

С одной стороны, современная филологическая наука предлагает обращение к традиционным наблюдениям над языковым материалом, интерес к реальному словесно-художественному тексту, «реанимирование» ряда традиционных подходов, утративших свою актуальность. На этом фоне становится все более очевидной важность сопряжения структурного подхода с антропоцентрическим и системно-деятельностным, без учета которых невозможно понять не только закономерности построения конкретных текстов, но и основы языковой системы. Именно здесь в поле зрения грамматической науки попадает фигура говорящего и текст [Золотова, Онипенко, Сидорова: 1998, с. 476]. Подобный взгляд на соотношение «говорящий-слушающий» позволяет по-новому осветить проблему «образа автора», обозначить ее как *универсальную категорию*, характеризующую любой текст: научный, публицистический, художественный⁴². Авторы «Коммуникативной грамматики», ставя в центр своего внимания говорящую личность и текст как результат речевой деятельности этой личности, наполняют новым содержанием рассматриваемую категорию, формулируют понятие *субъектной перспективы высказывания*, определяют средства ее реализации [Золотова, Онипенко, Сидорова: 1998].

С другой стороны, наблюдается «парадоксальное» явление, касающееся специфики современного текста и его компонентов. Статус текста как самоорганизующейся материи, обладающей свойствами открытости, текучести, бесконечности, в центр внимания ставит «текст-чтение», главным признаком которого является, по Р. Барту, непрерывное означивание, «не структура, а структурация», «принципиальная множественность». Текст не есть отчужденный объект, он, собственно, производится в процессе чтения, главное в нем – голоса, культурные коды. Категория «образ автора» в русле этого направления имеет **две тенденции** рассмотрения.

Первая связана с тезисом о «смерти автора» (Р. Барт; Ю. Кристева; М. Фуко и др.) и функциональной замене его читателем. Абсолютизация позиции читателя приводит к формированию таких явлений, как «стратегии интерпретации» [Fitsh: 1988], множественность интерпретаций [Рикер: 1995], «нулевой градус письма» [Богда-

⁴² Данный подход отражен в работах Т.М. Михайлюк [1996], Г.А. Золотовой, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидоровой [1998].

нова: 2001; Генис: 1999]. Одним из ключевых понятий выступает интерпретанта⁴³.

Вторая тенденция базируется на том, что «образ автора» – это категория, характеризующая именно явление русской классической литературы, и теория В.В. Виноградова наглядное тому подтверждение. Ученый в свое время обосновал ее, ссылаясь на материал классической прозы и поэзии. Изменение объекта описания, под которым мыслится современная литература конца XX – начала XXI века привело к тому, что теоретический и методологический инструментарий языка художественной литературы не в состоянии объяснить динамику хаотически развивающихся процессов. Традиционная теория лингвостилистики во многом ориентирована на объяснение процессов с точки зрения структуры (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур и их последователи). Однако актуализация понимания структуры как образования без центра, теория ризомы⁴⁴ (Ж. Бодрийяр, Ф. Гваттари, Ж. Деррида и др.), реализация оппозиции «текст-дискурс» сводится к «игре масок», за которыми скрыты автор и аудитория. Данная оппозиция выводит на первый план взаимоотношения субъекта с языком. Практической целью анализа дискурса, как считает Н.К. Данилова, «становится выработка техники чтения, “автоматического анализа”, позволяющего определить историческую, социальную и интеллектуальную направленность дискурсивных процессов» [Данилова: 2001, с. 23]. Следовательно, изменения, происходящие в современном гуманитарном знании, детерминируют пересмотр категории «образ автора», а может быть, и ее замену на более адекватное современной идеологеме понятие. Здесь, по мнению О.Г. Ревзиной, проявляются такие позиции: «автор как способ прорезживания дискурса», «контролируемая и бессознательная самоидентификация автора через текст» [Ревзина: 1999, с. 301].

Противоречивость рассмотрения категории «образ автора» заостряет проблему, создает предпосылки для формирования интегративного решения старого вопроса. Необходимость интеграции заложена в самой возможности использования классических методов и приемов (теория В.В. Виноградова), сопряженных с постмодернистскими подходами к анализу текстов современной прозы. На перспективность

⁴³ Термин принадлежит М. Риффатеру [Riffaterre: 1979] и обозначает характеристику знаков, функция которых заключается в руководстве читателем. Категорически отрицается существование единого авторского текста, а следовательно, и категории «образ автора» как индивидуального речевого стиля.

⁴⁴ Ризома, вслед за М.А. Можейко, понимается как «внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытым возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» [Можейко: 2001, с. 656].

данного направления указывает фактор многовекторного осмысления воззрений академика, анализ которых представлен в работах Е.А. Иванчиковой [1985; 1988] и О.Г. Ревзиной [1995]. Сопоставление теоретических размышлений академика Виноградова с позицией Р. Барта позволяет увидеть много общего. Например, провозглашенный Бартом принцип текучести, открытости текста, вызывающий игру интерпретационными кодами автора и читателя, в рассуждениях В.В. Виноградова о символе в итоге приводит к тем же характеристикам текста. Структуризация дискурсов и нивелирование создающей роли личности у Барта во многом соединяется с теорией Виноградова о многоголосии, подвижности «образа автора» в ХРС текста. Наконец, по мнению О.Г. Ревзиной, обусловленность значения символа всей композицией «эстетического объекта» обнаруживает актуализирующиеся лакуны современной парадигмы, стремящейся освободиться «от ига целостности» [Ревзина: 1995, с. 88].

В продолжение наших размышлений сошлемся на точку зрения Ю.Н. Тынянова, характеризующего литературный процесс с точки зрения эволюции жанровых форм: «любое литературное произведение независимо от времени его появления представляет собой системное явление, ряд, обязательно соотнесенный с другими рядами (произведениями). Система литературного ряда есть прежде всего система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами» [Тынянов: 2002, с. 199]. Соотнесенность рядов предстает как «имманентное» изучение произведения в сопряжении с системой литературы в целом. По его мнению, эволюционирование форм (имеются в виду жанровые формы) вызывает изменение функций формальных элементов – эволюция оказывается «сменой» систем: «смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачкообразный характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*»⁴⁵ [Там же: с. 204]. Позиция Ю.Н. Тынянова, на наш взгляд, раскрывает «новую расстановку сил» между функциями формальных элементов текста, указывает на приобретение их новой функциональной значимости, вероятно, именно этим объясняется отход на второй план категории «образ автора», репрезентация ее новой функции – автор и читатель есть пересечение множества всевозможных дискурсов.

⁴⁵ Процесс формирования новой функции показан Ю. Тыняновым на следующем примере: «когда “бледнеет” представление значения, слово, выражающее представление, становится выражением связи, отношения, становится служебным словом. Иными словами, меняется его функция. То же с <...> “побледнением” любого литературного элемента: он не исчезает, только функция его меняется, становится служебной» [2002, с. 194].

На фоне эволюционных процессов в области литературы и изменяющегося научного пространства можно констатировать многочисленные подходы к определению **статуса категории** «образ автора», заложенные еще в работах В.В. Виноградова⁴⁶. Позиции современных исследователей позволяют квалифицировать «образ автора» как категорию методологическую [Корман: 1971; Чудаков: 1980], эстетическую [Бонеецкая: 1986], поэтическую [Новиков: 2001], интерпретационную [Чувакин: 2001], когнитивную [Бутова: 2001]. Однако жизнеспособность категории определяется не отдельно взятым аспектом ее изучения, а именно синтезом разных позиций, а также координатами современной научной парадигмы, требующей «создание новой, универсальной теории автора, в которой нашли бы решение упущенные (или нерешенные) проблемы эстетической природы литературы, цельности и целостности произведения, что предполагает усиление внимания к центробразующей функции автора» [Большакова: 1998, с. 17]. На этом фоне первостепенное значение имеет постановка вопроса об актуализации типологического изучения категории.

Лингвопоэтический аспект рассмотрения художественного текста, принятый в работе, позволяет говорить о взаимодействии эстетического, поэтического, интерпретационного взглядов в соединении с методологическим подходом.

Методологический статус категории «образ автора» Б.О. Корманом видится в понимании «автора» как некоей концепции, некоего взгляда на действительность, выражением которого является все произведение: «единым носителем творческой концепции произведения, точки зрения на мир, заключенный в нем, является образ автора, стоящий за всей системой произведения <...>. Автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъективными или внесубъективными формами. Представление об авторе складывается из представлений об этих формах, их выборе и сочетании» [Корман: 1971, с. 200-201]. Позиция исследователя во многом близка постулату М.М. Бахтина «об авторской вневходимости высшей», а также мнению В.В. Виноградова об «образе автора» как «организационном центре», который объединяет и языковые, и идеологические, и эстетические моменты в индивидуальном стиле писателя.

⁴⁶ «Образ автора может быть обращен в разные стороны его восприятия и изучения. Вдумчивый художник, исследуя какого-нибудь писателя, заинтересовавшего его своим творчеством, создает образ – целостный и индивидуальный. Этот образ является одновременно отпечатком творческого сознания его исследователя или поклонника и вместе с тем отражением объективных качеств художественных свойств стиля и личности самого предмета изучения» [Виноградов: 1971, с. 156].

Методологический взгляд на «образ автора» в работах А.П. Чудакова вырастает на основе общефилософского осмысления композиционно-речевых структур, представленных в теории В.В. Виноградова. В интерпретации литературоведа концепция «автора» характеризуется как стилистическая и философская категория. Ссылаясь на точку зрения академика, исследователь в качестве методологически значимых выдвигает положения: 1) «образ автора» представляет собой достаточно широкое явление, вмещающее эмоционально-идеологические и литературно-композиционные аспекты художественного «я» автора; 2) «образ автора» – это медиум, через чье посредство социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические. Процесс возможных трансформаций одних категорий в другие в научном наследии В.В. Виноградова высвечивает ряд значимых для проводимого исследования проблем: рассмотрение «образа автора» сквозь вектор характеристик коммуникативной деятельности и репрезентативной функции языка, доказывает эвокационную сущность категории; принципиально подчеркнуть, что вероятные «трансформации также задают типологическое пространство возможностей структурных форм художественной речи» [Ревзина: 1999, с. 304].

Понимание «образа автора» как эстетической категории связывается с явлением ситуации эстетического опыта читателя. Н.К. Бонецкая по этому поводу отмечает: «восприятие художественно изображенной жизни как жизни действительной, буквально довершенной к тому, что показывается и говорится, составляет важный момент эстетического переживания <...>. Погружаясь в “жизнь” изображенную, мы постепенно втягиваемся в авторскую активность» [Бонецкая: 1986, с. 246-248]. Отсюда следует: образ автора – эстетическая категория, встающая за каждым художественным элементом произведения. Само соотношение авторского и неавторского приобретает динамический характер.

Поэтическая сущность рассматриваемой категории проистекает из ее способности быть детерминантой литературного произведения. По мнению Л.А. Новикова, поэтическая функция в тексте заключается в том, чтобы «в объекте поэтического изображения найти его субъект, в изображенном открыть изобразителя» [2001, с. 184]. Отражение изобразителя и есть «образ автора». Авторское начало как поэтическая категория может быть рассмотрено при обязательном наличии двух субъектов художественной коммуникации: автора и читателя. Ученый пишет: «образ автора как своеобразная иерархически самая высокая поэтическая категория, *создаваемая творчеством писателя и воссоз-*

даваемая сотворчеством читателя (выделено нами. – Г.К.), представляет собой <...> главную особенность его содержания и структуры, определяющую его специфику, направление и характер развертывания и развития. Она является наиболее адекватной категорией для постижения потока авторского сознания» [Новиков: 2001, с. 185]. Итак, поэтическая значимость «образа автора» исходит из особенностей художественной коммуникации и направлена в сторону интерпретационного процесса.

Интерпретационная значимость «образа автора» мыслится в рамках коммуникативно-деятельностной парадигмы, переместившей в центр науки о языке феномен «единства Говорящего-Слушающего». Действительно, процесс восприятия и интерпретации текста не может происходить вне рамок художественной коммуникации, о чем свидетельствуют многочисленные работы исследователей (см.: [Васильев: 1988; Дымарский: 1999; Каменская: 1990; Кузьмина: 1999; Лотман: 1992; Николаина: 2002; Фатева: 2000]). Немаловажное значение имеет сосредоточение внимания на обусловленности данной категории самим предметом изучения⁴⁷. Приведем замечание А.А. Чувакина: «хотя предмет осуществляет известное “давление” на категорию, “подгоняя” ее под себя, тем не менее, ее сущностные характеристики остаются неизменными, что обеспечивает тождество категории во всех ее проявлениях и ее жизнеспособность – возможности использования применительно к разнообразным текстовым материалам» [2001, с. 109]. Модифицирование речевой структуры образа автора лежит главным образом в сфере вариативности его субкатегорий, к которым, как известно, в теории В.В. Виноградова причислены речевые партии повествователя и персонажей, композиционно-речевая организация и языково-стилистическая структура текста. Анализ «образа автора» в текстах художественной прозы конца XX века позволил А.А. Чувакину выявить два вектора трансформации категории: 1) развитие самого предмета изучения усложняет образ автора как единство трех субкатегорий – вносит модификации в его структуру; 2) сложность образа автора детерминируется новыми связями современных художественных текстов (имеется в виду фактор семиозиса и интеркоммуникативности). Трактую проблему автора с учетом бытования текста в коммуникативном пространстве, исследователь приходит к выводу о различных видах трансформации «образа автора» на внутритекстовом уровне. Репрезентация ее усложненного варианта – это один из инструментов, посредством которого осуществляется взаимодействие автора с чита-

⁴⁷ Речь идет о классической художественной прозе и прозе конца XX века.

телем. А.А. Чувакин пишет: «категория образа автора задает основные направления и инструментарий интерпретационной деятельности Человека Читающего, что позволяет ему представить текст целостно» [2001, с. 115]. Важность высказанных соображений для проводимого исследования кроется в установлении трансформационной сущности «образа автора», подтверждающей актуальность проблемы типологического рассмотрения художественного текста.

Представленные нами аспекты квалификации категории «образ автора» наглядно демонстрируют, насколько близки в своих рассуждениях сторонники той или иной концепции. Думается, что именно лингвопоэтический взгляд как неотъемлемая часть филологического подхода, интегрируя концептуально значимые положения, позволяет расценить категорию в качестве системообразующей⁴⁸.

Общепилологическое направление современной научной парадигмы, категориальная неоднозначность в определении «автора» (субъект речи, позиция автора, точка зрения автора, словесно-речевая структура, речевая структура персонажа и рассказчика, тип повествования) позволяют нам утверждать, что категория «образ автора» в трактовке В.В. Виноградова есть величина более абстрактного (родового) порядка и часть проблемы субъективного. Являясь многоуровневым образованием, она одновременно погружена в мир текста и находится «над» ним (ср.: с позицией М. Бахтина), создана автором, но не равна ни его личности, ни простому объединению речевых структур повествователя, субъектов речи, она – «идейно-стилевое производное» от своих составляющих. Фактор многоуровневости (внутритекстовый, надтекстовый) проявления «автора» заявляет о его возможности подвергаться типологическим процедурам. Категория «автора» в наследии В.В. Виноградова получила монографическое описание⁴⁹. Именно ему

⁴⁸ Наша позиция представлена со ссылкой на работы Бонечкой [1986], Бочарова [1974], Драгомирецкой [1991], Кожина [1977], Кормана [1971], Чудакова [1980].

⁴⁹ Стоит заметить, что ученый не сразу сформулировал само определение и выявил существенные качества категории. В ранней работе «К построению теории поэтического языка» при описании категории «автора» четко просматриваются такие номинации, как «всеобъемлющее художественное «я» автора», приемы «конструирования образов рассказчиков» или «писателей» как «заместителей» автора или же как персонажей его творчества, «единое художественно-языковое сознание», «индивидуальный стиль». В более поздних работах академик Виноградов достаточно четко формулирует категорию, называя ее «образ автора», раскрывает ее лингвопоэтическую природу: «проблема образа автора, являющаяся организационным центром или стержнем композиции художественного произведения, играющая огромную роль в системе как индивидуального стиля, так и стиля целых литературных направлений, может изучаться и освещаться в плане литературоведения и эстетики, с одной стороны, и в плане науки о языке художественной литературы, с другой. Естественно, что оба этих подхода, разных метода исследований

удалось высветить ее множественные лики и грани. Основополагающее значение в этом отношении имеет работа «О теории художественной речи», в содержании которой не только раскрыты многоаспектные подходы к анализу и интерпретации «образа автора», но, как нам кажется, определен вектор дальнейших исследований, не потерявший своей актуальности и на рубеже XX – XXI веков. Жизнеспособность идей ученого в современном научном пространстве детерминирована содержательным наполнением самой категории. Органическое взаимодействие ее структуры с развитием системы стилей литературных течений и их индивидуальных вариаций означает **динамику понятия**, вариативность, эволюционность, потенциально заложенную в речевой структуре образа автора.

В современной гуманитарной парадигме концепция «автора» В.В. Виноградова до сих пор существует в диалогическом взаимодействии с современными теориями автора (см.: [Барт: 1989; Booth: 1961; Кристева: 2004; Фрайзе: 1996; Фуко: 1977]), благодаря которым сформировался достаточно широкий контекст, наметились одновременно перспективные области рассмотрения категории. Само же учение В.В. Виноградова, как отмечает О.Г. Ревзина, представляет собой «синтез того жизнеспособного, что явлено в двух научных парадигмах – той, которой еще предстояло свершиться на протяжении XX века, и той, которая ее сменила» [1995, с. 89]. Анализ работ академика наглядно демонстрирует идеологему теоретико-деятельностного, антропоцентрического, риторического подходов, что, по мнению Г.А. Золотовой, связано с «очеловечиванием своего предмета». В.В. Виноградов, например, неоднократно настаивал: «в реалистическом искусстве автор, прикрываясь или закрываясь приемами мнимого фотографического бесстрашия и объективной созерцательности, иногда предоставлял читателю самому оценивать изображаемую им “действительность” и как бы удалялся с поля возможных рассуждений и оценок» [Виноградов: 1971, с. 178].

Ведущим в теории «автора» Виноградова является **принцип многоаспектности**, тесно связанный с пониманием стиля: «структура «образа автора» – это сочленение компонентов: стиля отдельного художественного произведения, стиля всего творчества писателя, стиля литературной школы или направления. Компоненты, составные части этой структуры есть разные проявления данной категории. В проекции на **индивидуальный стиль** того или иного писателя, категория определяется формами воплощения «образа автора». Особенности манеры

одной и той же проблемы, одного и того же предмета будут обогащать и углублять друг друга» [Виноградов: 1960, с. 35].

письма открывают лингвопоэтическую перспективу творчества того или иного писателя в коммуникативном аспекте, ибо только читатель способен оценить произведение, а формы воплощения «образа автора» – это способы выхода пишущего на контакт с аудиторией. Прочитав достаточное известное и вместе с тем емкое определение В.В. Виноградова: «образ автора – это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [1971, с. 151-152]. «Понятие стиля, – отмечал академик, – является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам» [1961, с. 8]. Объективный анализ стиля академик связывает с историческим, а точнее хронологическим методом. В его теории выстраивается строгая логическая цепочка, определяемая последовательным появлением и рассмотрением отдельных произведений писателя через призму названной категории.

Таким образом, органичная связь «образа автора» как центра, фокуса, синтезирующего все стилистические приемы произведений словесного искусства с понятием стиля, позволяет обозначить категорию как *типовую* и *«интерпретативную единицу»*, несущую отпечаток творческого сознания создателя, а также как инструмент в распознавании стиля [Брандес: 1971]. Связь со стилем и совокупностью стилей, художественной речью, динамикой типов и форм этой речи, как считает Л.О. Бутакова [2001], – принципиальный момент рассматриваемой концепции. Характеристика индивидуального стиля посредством описания «образа автора» открывает прямой путь к типологическому осмыслению произведений, ибо стиль находится в неразрывной связи с понятием целостности, значимой для нашего исследования. Уместно в связи с этим привести точку зрения Е.А. Иванчиковой, растолковывающей позицию Виноградова: «академик делает ставку на последовательное раскрытие вариантов образа автора в произведениях разных жанров одного писателя, чтобы на этом фоне убедительнее и ближе к истине детально описать речевую структуру образа автора в том или ином отдельном его произведении» [Иванчикова: 1985, с. 130].

Методологическая сторона, принципы и приемы подобного описания отвечают идеям разрабатываемой нами концепции лингвопоэтической типологии текстов. Как уже было отмечено выше, «образ автора» рассматривается как инструмент типологического описания ХРС рассказов, при этом принципиальное значение имеет установленный

признак многоаспектности категории. Уровни (внутритекстовые и над-текстовые) проявления авторского лика обладают фактором лингвопоэтической значимости, заключенной в готовности выполнять художественно-эстетическую функцию путем реализации определенных принципов⁵⁰. На основании данного положения уровни «образа автора» рассматриваются нами в качестве *параметров типологизации* текстов малой прозы, то есть признаков, на основе которых объединяется все множество типологизируемых объектов. В связи со сказанным представляется возможным обратиться к характеристике каждого уровня.

На внутритекстовом уровне «образ автора» рассматривается как один из способов *языковой* репрезентации авторского лика в структуре речевой композиции. Проявление данного уровня Виноградов детально описывает на примере сказового повествования. Здесь «образ автора» соединяется с «образом рассказчика», который интерпретируется как «речевое порождение автора <...>, форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе. Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной сказовой композиции, это величина переменная» [1971, с. 118]. Исследователем отмечаются случаи расширения «образа рассказчика» до «образа автора». В зависимости от авторской «личины» формируется стиль, манера повествования. Данный аспект понимания категории «образ автора» формирует *принцип динамической субъектно-экспрессивной изменчивости авторского лика* и, как следствие, *риторического прочтения текста*. «Перевоплощаемость», «обратимость» «образа автора», «скольжение по разным субъектно-речевым сферам»⁵¹ в ХРС произведения, с одной стороны, есть непосредственная проекция в индивидуальный стиль писателя, с другой – фактор, активизирующий интерпретационную деятельность читателя. Типологическое сопоставление произведений Пушкина («Пиковая дама», «История села Горюхина», «Повести Белкина», «Капитанская дочка») на основе динамической субъектно-экспрессивной изменчивости авторского лика позволило

⁵⁰ В данном случае под принципом понимается основная особенность в организации того или иного уровня «образа автора».

⁵¹ Используя метафору «литературного маскарада», ученый достаточно подробно описывает механизм динамического перевоплощения автора: «В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики и маски. Для этого ему нужно лишь большое и разнородное языковое хозяйство. Такой художник – реформатор художественной речи – превращает свое произведение в пестрый узор, сотканный из вариаций разных форм <...> речи» [Виноградов: 1971, с. 128-129].

В.В. Виноградову сформулировать, на наш взгляд, важное правило: «взаимодействие разных авторских ликов существенно изменяет всю систему субъектного изображения, но общие тенденции, состоящие в структурном смещении и переплетении разных субъектных оболочек, остаются ненарушенными» [1980, с. 238].

В области композиционно-речевой организации данный принцип проявляет себя посредством разрушения субъективной монополии авторского монолога, знаком динамической перевоплощаемости автора становится субъективное многослойное диалогическое повествование. Здесь возникает внутренняя драматизация, внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного контекста, что приводит к организации *принципа соотношения разных смысловых позиций* и формирует в теории Виноградова уровень проявления «образа автора» как «авторской точки зрения», «авторской субъектно-речевой сферы», в соотношении с аналогичными репрезентациями персонажного слоя. Названный уровень в интерпретации исследователя высвечивает категорию субъективной авторской позиции: «Необычайность речевых построений, конечно, поражает как своеобразная эстетическая игра – и в аспекте “образа автора” осмысливается как писательский прием, выполняющий ту или иную художественно-характерологическую функцию» [Виноградов: 1971, с. 123].

Проблема субъективации авторского повествования параллельно находит отражение в работах М.М. Бахтина⁵², а в дальнейшем в исследованиях Г.О. Винокура, где интерпретируется как *категория субъекта*. Принцип обнаружения и соотношения смысловых позиций может быть раскрыт во всей полноте именно путем интеграции точек зрения данных исследователей. Так, например, М.М. Бахтин в своих рассуждениях исходит из следующего положения: «образ автора – это образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора, создавшего его <...>. Увидеть и понять автора – это значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть *другого субъекта* (выделено нами. – Г.К.)» [Бахтин: 1986, с. 304-305]. Итак, разясним: «образ автора» квалифицируется как субъект второго уровня (внутритекстовый, «двуединный образ» наряду с любым образом персонажа); автор – субъект первого уровня («носитель чисто изображающего начала»). Категория субъекта рассматривается исследователем через призму текста (высказывания), отсюда и подобные размышления: «событие жизни текста, то есть его подлинная сущность

⁵²В.В. Виноградов и М.М. Бахтин решают одну проблему – проявления авторского начала, однако пути, по которым они идут, различны: первый ищет ответ на вопрос в области лингвостилистики, второй – в области философии и эстетики.

всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин: 1986, с. 301]. Данный тезис можно признать безоговорочно, если иметь дело только с актом коммуникации как взаимодействием субъекта-автора с субъектом-читателем (слушателем), но если обратиться к «жизни текста» (высказывания) изнутри его самого, то необходимо говорить о триаде субъектов. Именно на таком понимании настаивает Г.О. Винокур: «во всяком тексте есть тот, кто говорит, субъект речи, хотя бы слово *я* в нем ни разу не встретилось. Не требует доказательств, что в художественном произведении субъект речи есть одно из явлений художественной фантазии и потому не сводимо без остатка к соответствующей реальной биографической личности» [1991, с. 48]. Собственно, об этом пишет и М. Бахтин, рассматривая жизнедеятельность высказывания в конкретных условиях речевого общения, где наблюдается целый ряд полускрытых и скрытых чужих слов разной степени чуждости: «высказывание изборождено <...> далекими и еле слышными отзвуками смены речевых субъектов и диалогическими обертонами, до предела ослабленными границами высказываний, совершенно проницаемыми для авторской экспрессии» [Бахтин: 1986, с. 288]. Смена речевых субъектов приобретает в концепции литературоведа-философа методологическую наполненность, ибо данный признак позволяет реально увидеть, наличие различных субъектно-речевых сфер как ценностно-смысловых позиций, выявить характер взаимодействия различных точек зрения в «плане идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики, психологии» [Успенский: 2000, с. 18].

Объединяющим началом двух рассмотренных уровней интерпретации «образа автора» выступает речевая структура образа автора, организация которой опирается на *принцип структурности*: «образ автора – это форма словесного построения, композиционные типы которой очень многочисленны, исторически изменчивы и еще не вполне ясны. Как и всякая словесная форма, он структурен, то есть является единством формальных “сочленений”, которые обусловлены многообразием речевой экспрессии» [Виноградов: 1971, с. 189]. Структурными компонентами (семантическими составляющими) «образа автора» служат разные формы и типы речи, разные стили. Речевая структура образа автора раскрывается в смене и чередовании ее субкатегорий (РППов и РППерс). Субкатегории характеризуются особой функциональной значимостью, заключающейся в следующем. Рассказчик (повествователь) определяется, во-первых, как посредник между автором и миром художественной действительности, во-вторых, как особый субъект речи, несущий лингвопоэтическую нагрузку, заключающуюся

в *воспроизведении* и *преобразовании* разных языковых сфер. Формы включения разных субъектно-речевых сфер в речь рассказчика (повествователя) различны, наблюдается «полное поглощение речевых своеобразий персонажей языковой экспрессией рассказчика – до сохранения в литературной “транскрипции” всех индивидуальных особенностей устного диалога» [Виноградов: 1971, с. 190]. Функциональная значимость персонажных партий состоит в «готовности» не только преобразовываться, но и преобразовывать, получая статус нарративного слоя.

Описание форм взаимодействия субъектно-речевых сфер, представленное В.В. Виноградовым, тесно соприкасается с позициями М.М. Бахтина и В.Н. Волошинова⁵³. Воспроизведение «чужого слова», внедрение его в иной контекст и преобразование по «законам» этого контекста – в концепции Бахтина-Волошинова – обязательное условие бытия текста (высказывания). Как считает М.М. Бахтин, «диалогические обертоны» – это сущностное качество высказывания, детерминирующее его природу.

Интерпретации категории «образ автора» в теориях ученых в целом доказывают *принцип двуединой структуры «автора»*, приводящий, по справедливому замечанию А.Ю. Большаковой, к «усложненной диалектической модели “образа автора”, свидетельствующей об эмпирическом признании учеными и внутри- и внеаходимости “автора”, в зависимости от его развернутости к героям и к читателю» [1998, с. 19]. Принцип двуединой структуры «автора» работает следующим образом. Являясь участником события, находясь в том же времени-пространстве, что и герои, автор максимально приближается к сфере их сознания – это есть «внутритекстовый» автор (М.М. Бахтин), или субъект речи, представленный маской рассказчика (повествователя) (В.В. Виноградов). Вспомогательными принципами оказываются субъектно-экспрессивная изменчивость, «перевоплощаемость» автора, риторическое прочтение. Репрезентация «автора», занимающего позицию «внеаходимости высшей» («внетекстовый» автор – Бахтин; авторская позиция, точка зрения – Виноградов), актуализирует принципы: риторического прочтения, соотношения «точек зрения», «смысловых позиций», структурности «образа автора».

«Двуединство» структуры и лингвопоэтическая нагруженность «образа автора» принципиально важны для проводимого исследования,

⁵³Идеи, выдвинутые данными исследователями, в дальнейшем определили теорию эвкации [Скаличка: 1963; Чувакин: 1995] в сфере художественного текста, а также коммуникативно-прагматическое направление [Дейк: 1989; Кузьмина: 1999] в рассмотрении акта коммуникации между автором и читателем.

ибо выстраиваемая целостная картина особенностей репрезентации «образа автора» открывает путь в сторону типологизации текстов малой прозы Шукшина по целому ряду параметров, вскрывает принципы и закономерности развития художественной системы писателя.

Монографическое описание категории В.В. Виноградовым, его последователями и оппонентами является доказательством того, что жизнедеятельность «образа автора» предопределяется вышеперечисленными принципами. Уровни проявления категории находятся в неразрывном единстве. Единство уровней в анализе родственных или однородных структур выводит «образ автора» в область типологического осмысления. Гибкость, универсальность, фактор лингвопоэтической значимости, заключенный в принципах организации авторского начала – это те предпосылки, которые, подчеркнем еще раз, дают возможность обозначить уровни интерпретации «образа автора» в качестве параметров для создания многовекторной лингвопоэтической типологии текстов малой прозы Шукшина. Особенность проявления авторского лика на том или ином уровне способствует формированию определенного лингвопоэтического типа текста рассказа как системы соотношения признаков жанрового и композиционно-речевого оформления с точки зрения аккумуляции смысла в сторону читателя. Многоуровневая типология призвана отразить целостную картину изучаемых объектов (текстов рассказов) путем их системного способа репрезентации.

Идеи исследователей в области многовекторной интерпретации «авторского начала», установления статуса категории рассматриваются нами в качестве вспомогательных при рассмотрении инструментальной функции «образа автора» в процедуре типологизации текстов.

Выводы

Теоретические основания характеристики художественного текста с точки зрения современной научной парадигмы проистекают из комплексного взгляда на объект исследования (сопряжение семиотического, герменевтического, риторического с системно-деятельностным и антропоцентрическим подходами). Такое положение дел в качестве основополагающего выдвигает жизнедеятельностный фактор, актуализирующий рассмотрение аспекта целостности текста с разных позиций. По отношению к текстам малой прозы В.М. Шукшина целостность выступает своеобразной призмой, через которую представляется возможным охарактеризовать внутрижанровое многообразие рассказов как единого текста с набором типовых и дифференциальных призна-

ков. Установленная исследователями динамическая целостность прозы писателя проявляет себя на всех уровнях построения текстов и реализуется в многослойности и неоднородности повествования, в разнообразных формах синтеза речи повествователя и персонажей и, как результат, в организации открытой структуры рассказов, детерминирующей фактор внутрижанрового многообразия.

Одним из путей, ведущих к «вскрытию» механизма динамической целостности, видится типологическое осмысление текстов Шукшина. Общеэстетические условия для создания концепции лингвопоэтической типологии предопределяются гуманитарно-философским, лингвостилистическим, текстологическим и литературоведческим факторами.

Внутрижанровое многообразие малой прозы, организация ХРС, особая архитектоника и система образов детерминируют сопряжение общетипологических подходов с конкретными позициями шукшиноведов, обозначающих возможные пути рассмотрения сложных текстов рассказов Шукшина. Многовекторность подходов позволяет квалифицировать создаваемую лингвопоэтическую типологию как междисциплинарную в своей основе, но лингвистичную по сути.

Концепция лингвопоэтической типологии выстраивается на основе учета сущностных качеств поэтического языка, которые проистекают не из дистанцирования и разграничения стихотворного и прозаического текста как разных форм выражения авторского начала, а из особого функционального применения языка, освещаемого через призму эстетического. Различие между стихом и прозой кроется в векторе реализации эстетической функции. Поэтический язык раскрывается на основе рассмотрения трех взаимосвязанных функций: коммуникативной, эстетической, поэтической.

С позиции лингвопоэтического подхода к художественному тексту наиболее приемлемым представляется понимание поэтического языка как эстетически организованного образования (результат творческой трансформации предмета, отражающий авторское видение действительности), наделенного выразительностью (предмет в тексте есть «сдвинутый» языковой знак, первичное значение в нем выступает как внутренняя форма по отношению ко вторичному значению). Установлено, что возможность лингвопоэтического исследования текстов рассказов В.М. Шукшина детерминируется задачами поэтического языка, тесно смыкающимися с проблемами описания структуры словесно-художественных произведений.

Основанием для создания многоуровневой лингвопоэтической типологии служит категория «образ автора» в ее типологическом ас-

пекте. Уровни репрезентации авторского начала, приобретая статус параметров типологизации, находящиеся в отношениях взаимообусловленности, призваны отразить свойственную текстам динамичность, проявляющуюся в характеристике их типов, подтипов и модификаций, выявить возможные внутритиповые и межтиповые пересечения.

Результатом методологических процедур, приемов и методик анализа является сформулированное в данной части работы понятие лингвопоэтического типа художественного текста с динамической моделью ХРС.

ГЛАВА 2 ТЕКСТЫ РАССКАЗОВ В.М. ШУКШИНА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОТИПОЛОГИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

2.1. Жанровые признаки рассказа и их реализация в текстах малой прозы В.М. Шукшина

Начиная с античной поэтики, термин «жанр» является знаком литературоведческой области научного знания, ищущей точные и адекватные критерии разграничения и квалифицирования жанров. Традиционно литературный «жанр» расценивается как исторически сложившийся набор существенных признаков, эстетических качеств, передающих определенный тип событийной информации (трагические, исторические события, комические коллизии и пр.). Однако вектор литературоведческой мысли наглядно демонстрирует отсутствие единства мнений в определении рассматриваемого понятия. Не углубляясь в детали литературоведческой части рассуждений, считаем необходимым отметить, что позиции ученых сходятся в утверждении [Стеник: 1974; Томашевский: 1996; Тынянов: 1977; Фрейденберг: 1997; Hansen: 1999 и др.]: рассмотрение жанров невозможно без обращения к организации, структуре, форме литературных произведений. Таким образом, в первом приближении «жанр» представляет собой своеобразный «канон» его строения, диктующий особенности содержания текста, определяющий ожидания аудитории.

Установка на читателя видится узловым моментом распознавания жанра с точки зрения лингвистической поэтики. Несмотря на предельную философичность, именно работы М.М. Бахтина формируют в этом направлении ряд основополагающих идей, одной из которых является объяснение понятия «жанровое содержание». Отталкиваясь от традиций формальной школы⁵⁴, ученый отмечает, что жанровая форма неразрывными узами связана с тематикой произведений и чертами мирозерцания их авторов: «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [Бахтин: 1986, с. 332]. Жанр составляет значимую конструкцию: художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра. В плодотворности мыслей, высказанных ученым, сомневаться не приходится. Отталкиваясь от позиции М.М. Бахтина, жанро-

⁵⁴ Позиция школы сводится к постулату, гласящему, что жанры – это специфические «группировки приемов», которые сочетаемы друг с другом, обладают устойчивостью и зависят от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений, от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции.

веды определяют рассматриваемое понятие «как элемент действительности, факт общественного сознания и инструмент научного описания» [Гайда: 1980, с. 24]. Установка на понимание жанра как типа текста, раскрывающегося на пересечении общественного (набор этикеток, существующих в культуре, регулирующих жанр), индивидуального (жанровая компетенция автора и аудитории), материального (репрезентация в виде набора текстов) и идеального (принципы создания и интерпретации заложены в сознании воспринимающего текст) находит поддержку в ряде работ по нарративу (см.: [Трубина: http://www.2usu.ru/philosophy/soc_phil/rusml]; Шмид: 2003]), теории и грамматике текста (см.: [Бабенко: 2004; Сидорова: 2000]).

Литературоведческая концепция «малой формы» в основе своей опирается на определение жанра как общественного продукта и выдвигает, на наш взгляд, актуальную проблему «подвижности», «смещения» жанра, «ломаной линии его эволюции» [Тынянов: 1977; 2002]. Однако возникает вопрос: какой признак (признаки) подвергается эволюционированию в жанре? Ответом на данный вопрос, как нам кажется, служит точка зрения О.М. Фрейденберг: «форма – это неизменный эталон существования того или иного жанра, в то время как содержание есть величина переменная: оно подвижно и вечно меняется, вливаясь в старые формы, оно обновляет их и приближает к культурно-историческим запросам соответствующей эпохи <...>. Новых форм нет, своеобразие – это сочетание новых содержаний с видоизмененными традиционными формами» [1997, с. 17].

«Подвижность» жанра в области малой повествовательной формы просматривается через призму интегративного процесса и отражается в определении рассказа как «особого жанра, короткой эпической прозаической промежуточной формы между новеллой, очерком, анекдотом, характеризующей целеустремленной, линейной, сжатой и осознанной композицией, направленной на неизбежное разрешение, имеющее целью сотрясение или приносящее жизненный крах, или открывающее выход» [Wilpert: 1976, s. 493]. «В рассказе внимание сконцентрировано на одном герое в определенной ситуации в определенный момент <...>. Драматический конфликт – противоборство противостоящих друг другу сил – в центре любого рассказа» [Тамарченко: 2004, с. 343]. Генетические связи рассказа с первичными формами народного творчества (анекдот, сценка) [Кузьмук: 1977], имеющими важное значение в описании текстов малой прозы Шукшина, не вызывают сомнений. Механизм родства в данном случае устанавливается путем раскрытия процесса воспроизведения устного повествования в письменном (рассказ), что ведет к формированию сказа и сказоподоб-

ных форм. Отличие рассказа от очерковой манеры повествования также представляется весьма прозрачным. Как считает А. Нинов, «в очерке преобладает прямое описание, исследование, проблемно-публицистический или лирический монтаж действительности, рассказ, в свою очередь, сохраняет композицию замкнутого повествования, сгруппированного вокруг определенного эпизода, человеческой судьбы или характера» [Нинов: 1971, с. 192].

Особую трудность вызывает разграничение рассказа и новеллы. Одни исследователи каноническим жанром признают новеллу [Тюпа: 2006], другие, напротив, указывают на ее вторичный характер по отношению к рассказу [Огнев: 1973; Скобелев: 1982; Шубин: 1974]. Дифференциация данных жанровых форм, представляется важной для проводимого нами исследования, так как жанровая система произведений В.М. Шукшина наглядно демонстрирует пересечение с жанрово-стилевыми приметами новеллы (см.: работы М.Г. Старолетова).

В классической литературоведческой теории граница между рассматриваемыми жанровыми формами устанавливается на основе характеристики темы и определенного круга структурных различий. Еще Н.В. Гоголь предложил весьма интересную формулу распознавания. Рассказ представляет собой «мастерски и живо рассказанный картинный случай»; новелла – «необыкновенное происшествие», «остроумный поворот». Современные литературоведы во многом солидарны с выдвинутой точкой зрения. Выдвигая новеллу в качестве сильного члена оппозиции, исследователи отмечают, что «новеллистическое повествование предполагает острую, отчетливо выраженную фабулу, напряженное действие» [Кожин: 1974, с. 309-310]; «для новеллы характерны необычность происшествий, драматизм, неожиданность сюжетных поворотов, приуроченных к концу произведения» [Кузьмук: 1977, с. 6]. В композиционном строении новеллистического повествования четко просматривается преобладание динамических мотивов, сопряженных с парадоксальной развязкой. В конечном счете «новелла задумана как развязка» [Dellofre: 1978, p. 77]. Рассказ, напротив, характеризуется «эпически спокойным повествованием с естественно развивающимся сюжетом» [Кожин: 1974, с. 309-310], в нем допускается большая авторская свобода повествования, расширение описательных, этнографических, психологических, субъективно-оценочных элементов, развитие лирического начала, несвойственного новелле [Нинов: 1971; Эйхенбаум: 1970]⁵⁵. Резюмируя представленные точки зрения, а

⁵⁵ Нельзя не привести точку зрения Б. Розенфельда [1935], предложившего поиск оснований для различения рассказа и новеллы. Таковым для исследователя представляется принцип рассказывания, предполагающий строгую фактичность, экономию изображи-

также учитывая позиции ряда исследователей [Заика: 1993; Скобелев: 1982; Тамарченко: 2004; Шкловский: 1961; Шубин: 1974], считаем возможным выделить следующий корпус жанрообразующих признаков классического рассказа: 1) повышенная весомость факта, ориентированного метонимически на всю действительность; 2) испытание героя посредством той или иной ситуации; 3) тяготение к лиризму, 4) центростремительный характер повествования; 5) свободное развитие сюжета; 6) логическое завершение авторской мысли; 7) неизменный тип повествователя; 8) ограниченность пространственно-временных рамок.

Новелла квалифицируется нами как производный от рассказа тип текста, что проявляется в общности ряда черт: лаконичности повествования, концентрированности действия, сюжетной емкости, подтексте, многозначности изображаемого события. Наряду с этим релевантными для новеллы представляются строгость композиции и сюжета, познание жизни в одном моменте, через отдельно взятое событие⁵⁶ (историю), которое предполагает некое отклонение от «нормы», нарушает одно из правил сохранения порядка и устройства описываемого мира. Композиционный «поворот» события детерминирует драматизм повествования, острую неожиданную концовку, тяготение к контрастным и лаконичным средствам изображения. Генетическая связь с устным рассказом [Кузьмук: 1977; Мелетинский: 1990] указывает на использование в новелле приемов, анекдотического повествования и театрального действия.

Таким образом, литературоведческий взгляд на проблему жанра в целом и «малой формы», в частности, позволяет нам увидеть специфику жанровой «этикетки» рассказа, где читательские ожидания нацелены на восприятие небольшого по объему прозаического сюжетного текста, в котором движущим звеном повествования выступает событие, группирующее вокруг себя всю систему образов, в том числе и «образ автора». Событие может быть представлено как внутренняя ментальная перемена, воплощающаяся в душевном или нравственном «сдвиге» персонажа, его «прозрении» [Левитан: 1976; Шаталов: 1980] (рассказ), либо как парадоксальность, нарушение последовательности, логики действий, ситуаций (новелла).

тельных средств, подготовку основной сущности рассказываемого. Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром – отличительные признаки рассказа, во многом объясняющие и его небольшой объем.

⁵⁶ Данное понятие определяется нами как «перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт) через границу семантического поля» [Лотман: 1970, с. 282].

Решение проблемы жанра в работах лингвистического плана видится в первую очередь в актуализации взаимодействующих индивидуального (жанровая компетенция автора и аудитории) и идеального (принципы создания и интерпретации заложены в сознании воспринимающего текст) аспектов, а также связанной с ними идеей М.М. Бахтина о рассмотрении жанровой специфики произведения через призму *речевого общения* (выделено нами. – Г.К.). Именно этот тезис ученого впоследствии обозначил границу понимания жанра литературоведением и лингвистикой: для исследователя жанр – это не просто тип однородных произведений литературы, с единой жанровой «этикеткой», напротив, это коммуникативное по своей природе образование, реплика, воздействующая на аудиторию и требующая активно-ответного понимания. Введенный Бахтиным термин «речевое высказывание» как факт социального взаимодействия людей, как соотношение и взаимодействие смысловых позиций во многом проливает свет на интерпретацию жанра с позиции коммуникативной и антропоцентрической парадигмы. Учет индивидуального и идеального факторов в теории исследователя соединяется в *принципе диалогичности*, на основе которого и возможно существование речевого жанра как целого высказывания в диалоге. Формируя сущность рассматриваемого понятия, М.М. Бахтин отметил следующее: «использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем <...>, но и своим композиционным построением. Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы называем речевыми жанрами» [2000, с. 249].

Таким образом, в русле современной гуманитарной парадигмы с ее важнейшей дефиницией «Говорящий-Слушающий» речевой жанр представляется одним из эффективных объясняющих механизмов при рассмотрении процессов использования языка, порождения и интерпретации речи. Человеческая деятельность в гуманитарных науках в первую очередь предстает как деятельность коммуникативная: речь говорящего лица существует в виде конкретных высказываний с типичными конструкциями. Следовательно, не существует внежанровых

высказываний. Вся языковая деятельность – это выбор жанров, что не исключает изменений в жанровом репертуаре. Современная жанроведческая теория разрабатывается в недрах целого ряда направлений: коммуникативно-функциональной лингвистики, лингвистической антропологии, социолингвистики, лингвопрагматики, когнитологии, стилистики, риторики, поэтики, культурологии. Как утверждает В.В. Дементьев, «понятие речевого/коммуникативного жанра является центральным теоретическим представлением одного из ведущих направлений изучения речи/коммуникации последней трети XX века – жанроведения (генологии, генристики). <...>. Теория речевых жанров – одна из немногих действующих на практике моделей коммуникации, учитывающих такие важнейшие параметры, как ситуация и сфера общения, стиль, интенциональный фактор, форма речи, в том числе способности формирования начала и конца речи, передача инициативы в диалоге, а также стратегии и тактики ведения коммуникации» [2000, с. 153].

Однако любой исследовательский вектор проблемы жанра в той или иной степени опирается на идеи, выдвинутые М.М. Бахтиным. Со всей ответственностью можно говорить, что концепция ученого подтвердила свою плодотворность и перспективность в анализе произведений с различной функционально-стилевой принадлежностью (см.: [Бабенко: 2004; Дементьев: 1997; Долинин: 1998; Кожина: 1999; Майданова: 1994; Федосюк: 1997]). В трудах М.М. Бахтина выявлена минимальная единица речи – высказывание, выделен спектр ее признаков: целенаправленность, целостность, завершенность, непосредственное отношение к действительности и чужим высказываниям, смысловая полноценность и типичная воспроизводимая жанровая форма.

Стержневая мысль работ Бахтина о наличии первичных и вторичных речевых жанров представляется наиболее адекватной для описания жанра в русле обозначившейся междисциплинарной парадигмы⁵⁷. Релевантность использования теории М.М. Бахтина в качестве

⁵⁷ Безусловно, мы не умаляем достоинств теории речевых актов, сформулированной европейской научной мыслью (см.: [Вежбицка: 1985; Остин, Серль: 1986]) и развитой далее в работах Земской [1988], Шмелевой [1997] и др. Ключевые положения теории заключаются в характеристике иллокутивного акта как минимальной единицы языкового общения. Немаловажное значение имеет описание модели речевого акта, состоящего из говорящего и слушающего, высказывания, обстоятельств общения, цели и результата взаимодействия общающихся. Достоинством теории является детальная разработка ее терминологического аппарата. Однако в работах по исследованию речевых актов анализу подвергаются лишь такие акты, которые получают выражение с помощью одного предложения, в то время как теория речевых жанров Бахтина предельно филологична, с точки зрения М.Ю. Федосюка, «она вписывает объект исследования в контекст явления литературных жанров» [1997, с. 105].

методологического ключа к раскрытию синкретических форм малой прозы Шукшина (рассказ-сценка, рассказ-анекдот) базируется на утверждении исследователей о том, что произведения писателя характеризуются полистилизмом, представляют собой не традиционное повествование, а некую целостную реплику диалога⁵⁸ [Кожевникова: 1993; Москвина: 1999].

Принципиальное значение для нашего исследования имеет описанный в работах М. Бахтина механизм порождения и бытования вторичных (сложных) жанров. Их существование «предопределяется внедрением в конструкцию высказывания первичных речевых жанров и отношений между ними (причем здесь они в большей или меньшей степени трансформируются, ибо нет реальной смены речевых субъектов)» [Бахтин: 2000, с. 265]. На этом фоне, как справедливо отмечает ученый, особое содержание получают указанные выше признаки высказывания: «сложные по своему строению и специализированные произведения различных научных и художественных жанров при всем их отличии от реплик диалога по своей природе являются такими же единицами речевого общения: они так же четко ограничены сменой речевых субъектов, причем эти границы, сохраняя свою внешнюю четкость, приобретают особый внутренний характер, благодаря тому, что речевой субъект – автор произведения – проявляет здесь свою индивидуальность в стиле, в мировоззрении <...>. Эта печать индивидуальности <...> и создает особые внутренние границы, отделяющие произведение от других произведений, связанных с ним в процессе речевого общения данной культурной сферы» [Бахтин: 2000, с. 268]. Конститутивные особенности высказывания как единицы речевого общения помимо смены речевых субъектов предполагают параметр завершенности (говорящий сказал все, что он в данный момент или при данных условиях хотел сказать), адресованность, предметно-смысловой замысел (речевая воля говорящего субъекта) и экспрессивный момент, определяющие его композиционно-жанровую форму.

Нельзя оставить без внимания весьма содержательное замечание М.М. Бахтина о способности вторичных жанров *разыгрывать* различные формы первичного речевого общения. Синкретичные формы повествования в творчестве Шукшина наглядно демонстрируют выдвинутый тезис, реализующийся в текстах рассказов посредством языковой игры, просматривающейся в организации ХРС [Левашова: 1992; Никонова: 2002]. Подобное понимание выводит речевой жанр на уровень

⁵⁸ По мнению О.А. Москвиной, «соответствие рассказов Шукшина речевому жанру – высказыванию проявляется, с одной стороны, в наличии “концепции” адресата, с другой, в типичной жанровой экспрессии» [Москвина: 1999, с. 58].

категории диалогической концепции культуры, социологии языка [Библер: 1991], предполагает развитие жанровой теории в различных направлениях и пересечение ее с другими лингвистическими и шире – гуманитарными науками. В соответствии с целью и задачами, поставленными в данной работе, мы ссылаемся на исследования, объединенные общим концептуальным началом теории Бахтина. Методологически значимыми для характеристики синкретических форм малой прозы В.М. Шукшина представляются идеи Н.Д. Арутюновой [1999], В.В. Богданова [1996], Е.В. Падучевой [1996], Н.А. Фатеевой [2000] и др.

Определение жанровой специфики произведения с точки зрения лингвистики кроется в точке пресечения теории М. Бахтина с идеями филологического подхода [Кожевникова: 1994; Николина: 2003] и грамматики художественного текста [Сидорова: 2000].

Филологический взгляд на проблему жанровой сущности того или иного произведения художественной литературы позволяет выделить моменты, методологически значимые для описания жанровых особенностей текстов малой прозы В.М. Шукшина в аспекте лингвопоэтики. Прежде всего, важной для исследования видится позиция Н.А. Николиной, указывающей параметры различения жанров на уровне: «особенностей композиционной организации текста, типа повествования, характера пространственно-временного континуума, объема содержания, художественных приемов и принципов организации речевых средств» [2003, с. 25]. Специфика синкретической жанровой формы выявляется нами с учетом точки зрения С.Н. Бройтмана, отмечающего в литературе Нового времени усиление взаимодействия жанров, активизацию неканонических жанров, смену соотношения «жанр – автор». «Жанровое <...> самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта <...>. Жанр труднее опознаваем, чем прежде» [Бройтман: 2001, с. 363].

Отталкиваясь от выдвинутых положений, считаем релевантными для жанровой формы (в частности рассказа) с точки зрения лингвопоэтики следующие признаки: 1) наличие определенного «канона», входящего к жанровым «прототипам»; 2) ориентация на комплекс структурно-семантических признаков, характерных для жанра «прототипа», с их последующей трансформацией; 3) определенный тип повествования; 4) особый характер пространственно-временной организации.

Направление грамматики художественного текста намечает целый спектр принципиально важных идей для исследования жанровой

стороны произведения. Жизнедеятельность текста с опорой на фактор его коммуникативной природы осуществляется посредством эстетически использованных языковых знаков, отобранных, оформленных и расположенных в соответствии с авторским замыслом. Следовательно, «жанры – это типы текстов, представленных материально существующими образцами, а также в виде узаконенных грамматиками и стилистикой и содержащихся в сознании людей норм, правил создания (кодирования) и восприятия (декодирования) текстов определенного типа» [Сидорова: 2000, с. 19-20].

Коммуникативная природа текста выдвигает два разнополярных признака: с одной стороны, регламентированность, нормативность формы и содержания, с другой – открытость навстречу всем участникам коммуникативной деятельности и, в целом, среде существования текста. Первый признак служит детерминантом канона жанровой формы. В доказательство этого сошлемся на точку зрения С. Гайды: «жанр представляет собой горизонтальные ожидания для слушающих и модель создания для говорящих, как сосуществующий интерсубъективный комплекс указаний, регулирующих определенную сферу языкового поведения (текстов) и имеющих разную степень категоричности» [Гайда: 1980, с. 24]⁵⁹. Второй признак объясняет отклонение от канона, рождение синкретической жанровой формы. Как считает М.Ю. Сидорова: «в соответствии со своим замыслом и жанровыми конвенциями автор выбирает те или иные языковые средства, те или иные принципы организации текста (в том числе он может выбрать и отступление от жанровых конвенций)» [2000, с. 20]. Дополним объяснение признака небольшим замечанием: природа отступления от того или иного жанрового канона предопределяется также коммуникативной ситуацией, в которой создается текст и способами его бытования в среде.

В содержании первой главы и ряде ранних работ [Кукуева: 2004; 2005а; 2007] нами неоднократно указывалось, что малая проза В.М. Шукшина наряду с каноническими признаками рассказа демонстрирует отклонения от жанровых конвенций, ведущих к формированию формального и содержательного многообразия произведений, того самого специфического «материка» шукшинской прозы, о котором писал В.Ф. Горн. Полифункциональность конвенций, заключенная в детерминации жанровых границ, формы и содержания словесного произведения, его лингвистических признаков, а также способа интерпретации языковых данных позволяет использовать данное понятие как вспомо-

⁵⁹ Данный признак лежит в основе исследований Е.А. Гончаровой [1984] и Т.Г. Винокур [1993].

гательное в процедуре лингвотипологического описания текстов рассказов писателя.

Внутрижанровое многообразие текстов малой прозы и набор языковых средств, необходимых для их создания, находятся в отношениях взаимозависимости. Механизм восприятия и интерпретации текстов с определенной жанровой «этикеткой» наиболее глубок при условии соблюдения данного правила. Несовпадение ведет к затруднительному процессу интерпретации или же к полному его нарушению⁶⁰.

Итак, с учетом высказанных положений считаем возможным охарактеризовать «жанр» в качестве общественной, социальной и индивидуальной единицы. Литературоведческую сторону определения понятия в целом можно свести к постулату: «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему» [Жирмунский: 1996, с. 384]. Данная область научного знания выдвигает представление о жанровой «этикетке», как о том наборе признаков, на основе которых формируются любая повествовательная форма, в том числе и рассказ-анекдот, рассказ-сценка. Сопряжение жанроведческой теории М.М. Бахтина с установками современной гуманитарной парадигмы, а также положением шукшиноведов о статусе рассказа как диалоговой реплики позволяет, во-первых, квалифицировать тексты малой прозы в качестве художественно-речевого жанра⁶¹, во-вторых, обозначить общетеоретический и методологический узел исследования синкретичных жанровых форм, объяснить механизм взаимодействия первичных и вторичных признаков. Провозглашенный в работе лингвопоэтический взгляд на проблему типологизации текстов рассказов указывает на релевантность методических основ филологического взгляда и идей грамматики текста, объясняющих жанр через ХРС, тип повествования, языковой облик текста.

С учетом высказанных положений считаем возможным при характеристике «шукшинского рассказа» учесть жанровую «этикетку», особенности ХРС, тип повествования, языковое оформление, фактор

⁶⁰ Например, произведение В.М. Шукшина «Танцующий Шива» имеет этикетку – «рассказ», однако при анализе языкового оформления речевой композиции обнаруживаются признаки первичного речевого жанра «сценки».

⁶¹ Понятие «художественно-речевой жанр» рассматривается в работе в соответствии с эстетико-философскими штудиями М.М. Бахтина и определяется как явление, возникшее в условиях более сложного и организованного культурного общения, одной из форм которого служит художественная речь. Художественно-речевой жанр, по мнению ученого, бытует в области литературы, он связан с понятием стиля: «здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его» [Бахтин: 2000, с. 253].

взаимодействия первичного речевого жанра со вторичным, воспроизведенным.

Жанровая «этикетка» – «*рассказ*» применительно к текстам малой прозы писателя предполагает в качестве типологически доминантного *принцип рассказывания*, неоднократно описываемый в публицистике Шукшина. Содержательное наполнение данного признака как важнейшего для прозаических текстов подробно объясняется в работах по нарративу (см.: [Трубина: http://www.2usu.ru/philosophy/soc_phil/rusml; Шмид: 2003]). В частности, Е.Г. Трубина приводит ряд аргументов, доказывающих важность принципа наррации в процедуре интерпретации событий автором. Существенной представляется мысль о различии «повествования о событиях» и «повествования о словах». Первое есть «преобразование предполагаемого невербального материала в вербальную форму», то есть воспроизведение чисто языковыми средствами «иллюзии мимесиса». Второе существует как «копирование» речи героя, которое, в зависимости от величины дистанции между этой речью и повествованием, представляет собой либо «нарративизированный внутренний дискурс»⁶² («повествование о мыслях героя»), либо «транспонированный дискурс» (косвенная речь, в которой присутствие повествователя ощущается прежде всего в синтаксисе фразы), или «цитатный дискурс» (повествователь «делает вид, что буквальным образом передает слово своему персонажу»). Такое понимание принципа повествования демонстрирует меру власти повествователя над текстом. Неоднократно предпринимаемый шукшиноведами анализ речевого слоя автора и персонажа свидетельствует о существовании подобных форм в малой прозе писателя.

Первостепенный принцип рассказывания в произведениях писателя тесно сочетается со следующими жанровыми особенностями, обозначенными автором: деловитостью и собранностью («экстракт пересказа») повествования; концентрацией внимания на невыдуманных человеческих делах, представленных в постоянном движении, краткостью и содержательной глубиной, объемом события. На первый взгляд, парадоксальным кажется сочетание таких свойств, как *краткость* и *объемность* в описании события. Однако в эстетике Шукшина данные признаки оказываются взаимообусловленными и находят свою расшифровку⁶³. Краткость в концепции автора получает два обоснова-

⁶²Понятие «дискурс» в данной работе рассматривается на основе идей П. Рикера как «текст, погруженный в жизнь». Дискурс в этом смысле предполагает личностные формы высказывания, он субъективен, в нем есть указание на говорящего [Рикер: 2000, с. 276].

⁶³Рассматриваемые свойства входят в общий круг признаков рассказа, но в работах исследователей не получают должного внимания.

ния: во-первых, данное качество связано с проблемой экономии не просто времени, но энергии, читательской и зрительской; во-вторых, краткость служит своеобразным мерилom искренности говорящего и пишущего, индивидуальным ценностным критерием, проявляющимся в особенностях строя языка текста. Объемность повествования представляется признаком производным от краткости. Слово Шукшина способно вместить в себя несколько смысловых бликов, разрастающихся до определенного содержательного образа. «Объемность фигуры» складывается под воздействием контекста: слово в художественной речи рассказов получает дополнительные, как правило, имплицитные коннотации.

Особое место В.М. Шукшин отводит *активной читательской позиции*, необходимость которой для хорошего рассказа заявлена во всех его публицистических работах⁶⁴.

Опираясь на результаты проведенных нами исследований [Кукуева: 2000; 2001б; 2002; 2004б], считаем, что особенности ХРС в рассказах проистекают из постоянного *динамического взаимодействия «голосов» автора и персонажей*. Глубина взаимодействия проявляется в смене статуса базового нарративного слоя, что квалифицируется исследователями как «языковая полифония» [Алавердян: 1995], шире – как диалогичность, пронизывающая все уровни речевой организации рассказов [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000], «всеохватывающая» диалогичность [Лейдерман, Липовецкий: 2003]. Подобное взаимодействие проецируется в сторону «активного» адресата (читателя), формирует *риторический аспект* жизнедеятельности шукшинского рассказа; а также детерминирует утрату одноплановости речевого стиля, сложность и многослойность содержания. Параллельный скрытый сюжет, по мнению К. Алавердяна, «раскрывается на языковом уровне говорящих персонажей» [1995, с. 35]. Особую смысловую нагрузку в текстах рассказов писателя несет РППов. Авторская речь, несмотря на свой малый объем, отличается неоднородностью организации. Точка зрения автора обнаруживается не в прямых высказываниях повествователя, а в момент пересечения его со словесным рядом повествователя или повествователя и персонажей. На уровне ХРС отмеченная особенность реализуется путем структурирования РППов, представленности

⁶⁴ «Рассказ должен увлекать читателя, рождать в душе его радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите» [Шукшин: 1991в, с. 365]. С точки зрения писателя, общение автора с читателем должно базироваться на взаимном понимании, составляющем важное условие художественно-эстетической коммуникации: «<...> нельзя писать, если не иметь в виду, что читатель сам “досочинит” многое» [Шукшин: 1991в, с. 365].

ее в виде составного текста, имеющего слои: собственно речевой, несобственно речевой, аппликативный [Кукуева: 2001б].

Диалогичность на уровне жанрового содержания рассказов Шукшина расценивается как взаимодействие эпоса и драмы, с их устойчивым неравновесием, с постоянными перепадами от одного полюса к другому [Лейдерман, Липовецкий: 2003], как соединение рассказовых тенденций с анекдотическими и очерковыми [Козлова: 1992; Рыбальченко: 1999]. Выявленная особенность формирует суть жанровой структуры текстов рассказов, которая воплощает нерасторжимую связь комизма и трагизма, драмы и эпоса, существующих в ореоле лирического переживания автора-повествователя, реализующихся в его «слове» путем отбора специфических языковых средств.

Более сложной формой проявления диалогичности в сфере жанрового содержания нам представляется взаимодействие первичного речевого жанра (анекдот, сценка) со вторичным, что формирует синкретические формы повествования. Механизмы воспроизведения и трансформации первичного жанра оказывают влияние не только на общую тональность повествования, но и на уровень организации ХРС и языковых средств. Первичные жанровые особенности в соединении с жанрово-стилевыми признаками рассказа приводят к репрезентации разных вариантов проявления авторского лика, трансформируют жанровую «этикетку» рассказа, организуют определенный тип повествования. Думается, что именно на этом уровне эксплицируется отличие одной внутрижанровой разновидности текстов малой прозы писателя от другой.

Итак, в качестве общетипологических признаков для всего корпуса текстов малой прозы нами определены такие жанровые и композиционно-речевые характеристики, как центростремительность и лаконичность повествования, концентрация содержания рассказа на отдельно взятом событии, принцип рассказывания, раскрывающийся во взаимодействии устного и письменного слова с приметамы сказа (жанровые признаки), интеграция субъектно-речевых линий в ХРС, синкретический принцип структурирования речевых партий повествователя и персонажей, диалогичность организации всех уровней текстов рассказов (композиционно-речевые признаки).

2.2. Место собственно рассказов в лингвотипологическом описании текстов малой прозы В.М. Шукшина

Типологический взгляд на тексты рассказов в сопряжении с принципами системного подхода и характеристикой жанровых конвенций позволил обнаружить набор признаков, общих для поэтики малой прозы В.М. Шукшина. Утверждение исследователей о значимости в текстах писателя диалогичности [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000], принципа рассказывания [Василевская: 1994], синкретического способа организации речевых слоев [Голев: 1992; Пищальникова: 1997; Салагаева: 1983], о преобладании персонажного слова над авторским [Кожевникова: 1971; Козлова: 1992; Папава: 1983], а также проведенный нами в коммуникативно-деятельностном аспекте анализ собственно рассказов [Кукуева: 2001б] дают все основания для квалификации данных произведений как *базового лингвопоэтического типа текстов*. Соответственно, жанровые и композиционно-речевые признаки типа, отражающие концептуальные положения поэтики рассказов Шукшина, приобретают статус общетипологических. В содержание понятия «базовый тип текста» мы, во-первых, вкладываем характеристику собственно рассказов как «чистой» формы повествования (А.В. Огнев, В.П. Скобелев, Э.А. Шубин), в которой отсутствуют признаки эвоцирования элементов новеллистики, очерковости, сценичности как первичных речевых жанров, демонстрируется гибкое соединение примет классического нарратива с «шукшинским повествованием», ориентированным на диалог-реплику. Во-вторых, учитываем деривационную⁶⁵ валентность базового типа текстов, то есть потенциальную способность к эвоцированию примет текстов с другой жанровой «этикеткой» (анекдот, сценка). Принципиально важным является то, что тексты базового типа характеризуются в качестве исходных в *деривационном процессе*, «рассматривающем такие связи, которыми объединяются первичные и, основанные на них, вторичные языковые единицы и которые типичны для отношений между исходными и производными знаками языка» [Кубрякова, Панкрац: 1982, с. 8-9]. При описании тек-

⁶⁵ Выбранное в рамках проводимого исследования широкое понимание деривации дает возможность определить ее как процесс, одной стороной направленный на «образование в языке любых вторичных знаков, которые могут быть объяснены с помощью единиц, принятых за исходные путем применения определенных правил, операций» [Кубрякова, Панкрац: 1998, с. 129]; другой – на «преобразование исходной (элементарной) единицы с помощью существующих в языке операторов (средств) деривации» [Лазуткина: 1998, с. 110]. Особую значимость в данном процессе приобретает операция эвоцирования первичных жанровых признаков в исходном тексте.

стов малой прозы Шукшина с точки зрения категории говорящего субъекта рассказы базового типа характеризуются как ядерные.

С учетом сформулированной позиции продемонстрируем содержательные и композиционно-речевые признаки базового лингвопоэтического типа текстов. В *плане содержания* собственно рассказы не ограничиваются банальным событием, происшествием: «ситуация, факт, случай, выходящие на весь мир – содержательная основа рассказа» [Скобелев: 1982, с. 51]. Они тяготеют к лиризму, к свободному развитию сюжета, к логическому завершению авторской мысли, стремятся к «отчетливости и определенности образа автора» [Нуньес: 1985, с. 11].

Названные признаки не разрушают традиций жанра. Однако *структурно-содержательная сторона* базового типа, сопряженная с особым вектором шукшинского мировидения, позволяет высветить точки смещения жанровых конвенций классического повествования. В первую очередь это отразилось на *креативной природе рассказа*. Установка на жизнеподобие заняла ключевое место в текстах малой прозы, закрепила тезис изображения «правды жизни» во всех проявлениях или же изображения «тоски по настоящему». Немаловажную роль в данном процессе сыграла и сложная архитектура произведений. Приметы сказовой формы, пошатнув строгие каноны жанровых конвенций, приобрели статус типологически значимых: способствовали расщеплению монолитной простоты художественного «слова» автора, обосновали релевантность понятия «художественно-речевой жанр». Элементы сказа⁶⁶ можно наблюдать в прямых обращениях к читателю, в воспроизведении характерных особенностей разговорного стиля, в имитации импровизационной, заранее не подготовленной речи, но, несмотря на указанные свойства, собственно рассказы не являются сказом в полном смысле, они лишь «стоят на границе со сказом» [Кожевникова: 1971; 1994], ибо сказ в результате характерности слова (признак литературы 60 – 70-х годов) теряет свою конструктивную самостоятельность, «рассыпается». Благодаря этому обнаруживается *двуплановое повествование*. Сказ утрачивает свое главное свойство – установку на монологическое «слово» рассказчика [Тынянов: 1977, с. 160]. Репрезентация писателя-рассказчика в качестве обыкновенного человека, повествующего «о делах человеческих», наделяет повествователя и персонажей в данном типе текстов равновеликими возможностями творения «своей истории», на что в свое время справедливо указала Д. Немец-Игнашева: «голоса (персонажей) либо становятся повествователями,

⁶⁶ Подробная характеристика элементов сказа представлена в разделе 2.3. в связи с описанием типа повествователя.

либо представляют социальные типы» (Цит. по: [Творчество В.М. Шукшина в современном мире: 1999, с. 19]).

К явлению смещения жанровых конвенций в собственно рассказах можно отнести и особое *функциональное назначение категории повествователя*: «<...> образ повествователя в целом весьма близок к образу автора, что оказывается причиной «широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, культурой, ее историей, и принципа воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных “голосов” как в формах диалога, так и в формах “чужой”, или непрямой речи в структуре повествования» [Папава: 1983, с. 13]. Исследователь выдвигает аргументы, подтверждающие интегративный характер взаимодействия субъектно-речевых сфер автора, повествователя, персонажей. На фоне описания всего корпуса текстов малой прозы интеграция приобретает характер общетипологического признака. Процедура элементно-структурного анализа, осуществляемого в рамках системного подхода, позволяет обнаружить в собственно рассказах особую функционально-семантическую роль такого составляющего ХРС рассказов, как РППов. Близость рассказчика (повествователя) в базовом типе текстов к «образу автора» – это своего рода один из путей, ведущих к психологическому самораскрытию говорящего субъекта, именно поэтому «события отодвигаются на задний план, дают толчок мысли, рассуждению» [Коженикова: 1971, с. 147]. Продемонстрируем выявленную особенность на отдельно взятом фрагменте текста: «... *Есть за людьми одна странность: любят в такую вот милую сердцу пору зайти на кладбище и посидеть час-другой. Не в дождь, не в хмарь, а когда на земле вот так – тепло и покойно. Как-то, наверно, объясняется эта странность. Да и странность ли это? Лично меня влечет на кладбище вполне определенное желание: я люблю там думать. Вольно и как-то неожиданно думается среди этих холмиков*» («На кладбище»). Лексическая сторона фрагмента, стиль и синтаксис фраз свидетельствуют о «прорыве» «образа автора» в литературность и философичность. Авторский монолог субъективирован (наличие вводных слов, наречий оценочного характера, сравнительного оборота) и открыт в сторону читательской аудитории (введение риторического вопроса). В целом авторское повествование звучит как отдельно взятый компонент диалогового единства, смысловая сторона которого непременно дополняется реакцией читающего.

Другой вектор интеграции [Кукуева: 2001б; 2002; 2004б], просматривается в синкретизме авторской речи, имеющем два пути 1)

взаимопроницаемость авторской речи и ремарочного компонента; 2) диалогическое соотношение⁶⁷ авторского высказывания с персонажным.

Первый путь традиционно демонстрируется способностью РППов выполнять функцию накопления речеизобразительной информации, сохраняя при этом структурную и смысловую самостоятельность. Из сформулированных Л.И. Василевской [1994] вариантов изложения от лица рассказчика-повествователя в собственно рассказах преобладают информативно-повествовательный и информативно-описательный типы, как правило, предваряющие диалоговые реплики персонажей. Рассмотрим пример: *«Продавищица швырнула ему один сапожок. Сергей взял его, повертел, поскрипел хромом, пощелкал ногтем по ласково блестящей подошве... Осторожненько запустил руку вовнутрь... “Нога в нем спать будет”, – подумал радостно»* («Сапожки»). Информативно-повествовательный тип авторской речи содержит комментарий последовательных действий главного героя, предваряет его реакцию, репрезентированную внутренней репликой. Причем используемая в РППов глагольная лексика со значением пренебрежительного действия *«швырнула»*, звукового наполнения *«поскрипел»*, *«пощелкал»* воспроизводит зримый образ разворачивающейся ситуации. Информативно-описательный тип авторской речи в рассказе «Демагоги» представляется структурно и содержательно значимым: *«Шумела река, шелестел в чаще ветер. Вода у берегов порозовела – солнце садилось за далекие горы. Посвежело. Ветер стал дергать по воде сильнее. Река наершилась рябью. – Пошли, Петра. Ветер подымается. К ночи большой будет: с севера повернул»*.

Авторская речь выполняет функцию репрезентативной ремарки, имеющей двоякую установку: представить читательской аудитории целостную картину природы, а также обосновать содержание реплик персонажей.

Второй путь реализации синкретического принципа в авторском повествовании собственно рассказов просматривается через механизм взаимодействия «своего» и «чужого» слова. Рассмотрим фрагмент: *«Баев и сам поверил, что он, пожалуй, и впрямь мужик с головой. И стал намекать в разговорах, что он умница. Этих умниц, умников он всю жизнь не любил, никогда с ними не спорил, спокойно признавал их всяческое превосходство, но вот теперь и у него выиграло ретивое*

⁶⁷ Данное явление достаточно активно исследуется в шукшиноведении. Весьма интересной представляется точка зрения Н.Д. Голева, определяющего подобное взаимопроникновение как сложное симбиотическое образование [1992, с. 121-122].

– теперь как-то стало не опасно, и он запоздало, но упорно повел дело к тому, что он – *редкого ума человек*» («Беседы при ясной луне»). Как видно из примера, синкретизм организации авторского «слова» детерминируется активным проникновением в сферу речи повествователя «голоса» персонажей, что подтверждается целым спектром фраз-сигналов: «*мужик с головой*», «*редкого ума человек*» и пр. В результате структура авторской речи лишается целостности, однако, с точки зрения семантики, становится более глубокой и информативно емкой. Органика взаимодействия «слов» автора и персонажей в описании событий дает все основания реализовать повествовательное начало как в речевом слое повествователя, так и в речевом слое героя.

Таким образом, высказанный ранее тезис о синкретическом принципе организации авторской речи рассказов Шукшина в данной работе получает дальнейшее развитие: выступает детерминантой жанровой специфики базового типа текстов с точки зрения внутритекстовой организации. Думается, именно синкретичность выводит на первое место в рассказах такие важные в типологическом отношении критерии, как широта, объемность описываемых событий, атмосфера рассказывания, интегрирующая устную форму сообщения с письменной.

Однако рассказ Шукшина как продукт творческой деятельности автора открывает новую грань синкретизма, связанного с явлением жизнедеятельности текста в среде посредством самоинтерпретации, читательских, зрительских и слушательских интерпретаций. Синкретизм организации ХРС собственно рассказов доказывает провозглашенный исследователями тезис о динамике смыслов⁶⁸ произведений писателя, ставит на первое место личность читателя, характеристика которого оценивается нами как одна из доминантных черт жанровой конвенции малой прозы писателя.

В собственно рассказах как базовом лингвопоэтическом типе текстов акт художественной коммуникации автора с читателем осуществляется посредством РППов – энергетического аккумулятора содержательной информации. Воздействие текста на адресата реализуется при помощи определенных механизмов, регулирующих эти взаимоотношения. Читатель, расшифровывая заложенный в содержании смысл, ищет ответы на целую серию вопросов: «что сказано в тексте?», «кто сказал?», «какой смысл я, читатель, усмотрел в сказанном?». В собственно рассказах автор осуществляет функцию «быть целенаправленно

⁶⁸ В доказательство приведем точку зрения исследователей: «смысловое богатство творчества Шукшина прирастает в процессе его внутренней разработки со стороны субъектов культуры – многообразием версий идейно-философского и художественного мира творчества, многообразием оценок <...>» [Кофанова, Кошей, Чувакин: 1998, с. 7].

порождающим речь», что реализует риторическую программу, заложенную в текстах писателя.

Строясь по риторическим канонам, проза Шукшина наряду с традиционными текстовыми категориями предполагает и *категорию риторичности*, которая, вслед за О.А. Каменской [1990], М.Н. Макеевой [1999], рассматривается как «особая категория словесного построения, связанная с целенаправленным авторским отбором и использованием языковых средств, базирующихся на критерии интенциональности» [Макеева: 1999, с. 10]. Проявлением риторичности служит семантический анализ, начинающийся сразу после восприятия первых слов текста и идущий в данном типе рассказов через преодоление многомерности и многоголосости авторской речи, через восполнение содержательных лакун, вытаскивание неких скрытых смыслов, заложенных в ней. В акте художественной коммуникации отмеченные признаки приобретают статус *точек риторической напряженности*, постижение их содержательной стороны выводит к смысловой мозаике текста. В рамках риторической программы, реализуемой текстами собственно рассказов, формируется поведенческая модель читателя: читатель-сообщник, готовый вступить в предлагаемую игру, в ходе которой он становится игроком, создающим «сюжет собственной истории»⁶⁹.

Автор и читатель в собственно рассказах В.М. Шукшина рассматриваются как звенья единого сотворческого процесса, в котором каждый субъект создает, пишет свое произведение через процесс общения, что организует «новый канал коммуникации, связанный с особым миром ценностно-смысловых отношений» [Парахонский: 1989, с. 26]. Таким образом, со всей ответственностью можно утверждать, что жизнедеятельность базового типа текстов рассказов проистекает из его коммуникативной природы, представляющей форму диалога⁷⁰, что и позволяет квалифицировать тип текста как художественно-речевой жанр.

Сопряжение традиционных жанровых признаков рассказа с собственной эстетической программой позволило В.М. Шукшину осуществить революцию в литературе, воплотить свою нравственно-этическую позицию в виде особого художественного «материка» произведений, трансформировать устоявшиеся лингвотипологические

⁶⁹ Наглядным примером «рассказывания» своей истории в собственно рассказах могут служить: «Беседы при ясной луне», «Миль пардон, мадам!», «Мой зять украл машину дров!», «На кладбище» и др.

⁷⁰ Диалог определяется «как особая организация коммуникативных отношений, предполагающая равенство сторон в том, что касается осмысления фактов и оценки информации» [Парахонский: 1989, с. 27].

свойства текстов с жанровой этикеткой «рассказ». Унаследовав доминантные признаки классического рассказа (малая форма, описание отдельно взятого события, испытания героя ситуацией, ограниченность пространственно-временных рамок), писатель словно осуществляет эксперимент: стремится расширить рамки жанровой формы с помощью многослойного емкого содержания, сделать процесс рассказывания интересным, сотворческим. Поставленная задача решается посредством трансформации устоявшихся жанровых конвенций, проявляющихся на уровне организации ХРС текстов собственно рассказов через диалогическое взаимодействие субъектно-речевых сфер автора-повествователя и персонажей, полистилизм. Форма и содержание детерминируют риторическую программу, в которой особая роль принадлежит активной позиции читателя. Лингвистические признаки базового типа текстов демонстрируют краткость и лаконичность повествования, парадоксальным образом сопряженную с объемом содержания. Именно в данном типе текстов принцип рассказывания, за которым кроется авторский лик, является объединяющим началом всех элементов: системы образов, описываемых событий и ситуаций, речевой композиции. Отклонение от канона жанровой «этикетки» рассказа детерминируется органичным соединением устной и письменной стихии речи, что приводит к трансформации художественно-речевого параметра текста. На фоне идущего преобразовательного процесса в текстах собственно рассказов обнаруживается функциональная значимость категории повествователя, поэтому его речевая партия расценивается как компонент, формирующий семантику повествования. Способность РППов выполнять нарративную функцию, с одной стороны, является признаком прозы 60 – 70-х годов, с другой – знаком авторской стратегии. Многомерность и многослойность авторской речи, формирующие точки риторической напряженности в базовом типе текстов, в дальнейшем служат одним из факторов, определяющих активность деривационного процесса, направленного на репрезентацию производных лингвопоэтических типов текстов рассказов.

Диалогичность, предопределяя целостность текстов собственно рассказов на уровне ХРС, жанровой формы и содержания, проецируется на все тексты малой прозы в качестве общетипологического признака. Диалогичность в сочетании с синкретическим принципом объясняют сложность и открытость текстов рассказов, а также открывают новый подход к описанию их как художественно-речевого жанра.

Итак, собственно рассказы, будучи базовым лингвопоэтическим типом текста, демонстрируют прозу гибкую, подвижную в рамках коммуникативного пространства, а, следовательно, способную к

трансформации. Лингвопоэтическая значимость ХРС типа заключается в «готовности» ее составляющих (РППов и РППерс) к конструированию эстетически преобразованной действительности (языковой и текстовой) с обязательной установкой на диалогическую активность читателя. Преобразование традиционных жанровых свойств рассказа накладывает отпечаток на жанровые конвенции (то есть способ кодирования и декодирования текста, селекции и комбинации языковых единиц), ставит проблему деривационных отношений между базовым типом текстов и производными типами и подтипами, лингвопоэтическая нагрузка которых видится в возможных вариантах представления действительности и, как следствие, в многоликости ее истолкований.

2.3. Рассказы с экзегетическим повествователем как основной лингвопоэтический тип текста

Произведения с формой повествования в третьем лице, по мнению исследователей [Женнет: 1998; Падучева: 1996; Тамарченко: 2004; Трубина: http://www.2usu.ru/philosophy/soc_phil/rusml; Тюпа: 2001; 2006; Шмид: 2003], представляют собой явление традиционного нарратива, предполагающего два важных момента: присутствие в тексте голоса опосредующей инстанции, то есть говорящего субъекта как посредника между автором и миром художественной действительности, и наличие определенной структуры излагаемого материала. В ХРС рассказов первый признак традиционно репрезентируется ликом повествователя, второй предстает как изложение некоего события, воспроизведенного в РППов и РППерс.

Однако, анализируя нарративность с точки зрения классического и структуралистского подходов, В. Шмид приходит к весьма интересному выводу: «в нарратологии объектом исследования будут словесные тексты, излагающие историю и в той или иной мере обладающие опосредующей инстанцией нарратора» [2003, с. 22]. Замечание «об инстанции нарратора» представляется для наших размышлений принципиально важным, ибо под данной категорией в традиционном нарративе в равной степени мыслится как повествователь, так и рассказчик, на что, собственно, указывают Н.А. Кожевникова [1994], Е.В. Падучева [1996], выделяя перволичную повествовательную форму с рассказчиком-персонажем, и аукториальное повествование с экзегетическим повествователем. Существующая в теории языка художественной литературы типология нарратора не дает четкой дифференциации субъекта речи (рассказчик/повествователь). Специфика образа повествователя зависит от нескольких факторов: обозначенно-

сти/необозначенности повествующего лица; соотнесенности его с описываемыми событиями; осведомленности/неосведомленности о героях и их поступках, причастности/непричастности к среде персонажей и разворачивающимся событиям. На основе комплекса обозначенных требований традиционно выделяются [Домашнев, Шишкина, Гончарова: 1983; Заика: 1993; Иванчикова: 1990; Кожевникова: 1994; Шубин: 1974] несколько повествовательных масок: *демиург* (необозначенный повествователь), дающий возможность развития широкомасштабного действия, предметом повествования выступает внешний по отношению к говорящему субъекту мир; *наблюдатель* (обозначенный в пространстве и времени повествователь), ограниченный в своем знании, занимающий определенную точку зрения по отношению к событиям, отличающийся мнимой «непричастностью» к ним; *участник*, представленный конкретной маской, данный тип повествователя оказывает явное влияние на композиционно-речевые особенности художественного текста, его точка зрения предельно субъективна, постоянно мотивируется обозначением процесса рассказывания. Категория говорящего субъекта, разрабатываемая Е.В. Падучевой [1993; 1996], проливает свет на лингвопоэтическую сторону проблемы. Анализ дейктических и эгоцентрических элементов позволяет репрезентировать говорящего как: 1) субъект речи; 2) субъект дейксиса; 3) субъект сознания; 4) наблюдатель. В созданной классификации физические координаты и параметры говорящего существенны для второго и четвертого аспектов. Подход, сформулированный Е.В. Падучевой, выдвигает идею характеристики говорящего как поэтического приема, с помощью которого описывается специфика «образа автора» в том или ином произведении.

Повествовательная структура художественного произведения с жанровой этикеткой «рассказ», как было отмечено ранее, ориентирована на воспроизведение некоего значимого события, конфликтной ситуации, реализующихся на уровне речевой композиции посредством принципиального различия автора, повествователя, рассказчика. Первичность текстов с повествователем как аналогом говорящего предопределяется тезисом: «в любом прозаическом тексте, в том числе рассказе, *эталон повествовательного звена* (выделено нами. – Г.К.) выступает категория повествователя» [Атарова, Лесскис: 1980; Заика: 1993; Падучева: 1996]. Именно она является носителем особой функциональной нагрузки, залогом композиционной целостности текста, обуславливает качества речевой ткани и тематическую ограниченность. Стоит также помнить, что автор в образном мире текста всегда занимает пространственно-временную и оценочно-идеологическую

позиции, выражающиеся формой повествования, избираемой писателем для своего произведения.

Первичность текстов с повествователем как субъектом речи и производность, вторичность произведений с категорией рассказчика, на наш взгляд, подтверждается позицией Н.А. Николиной, четко дифференцирующей два типа повествования: 1) ориентированное на имитацию устной речи (сказ) (говорящий субъект – рассказчик); 2) репрезентирующее многоголосие (говорящий субъект – повествователь).

Канон присутствия категории повествователя в художественном тексте детерминируется также спецификой коммуникативной рамки, значимость которой раскрывает О.Г. Ревзина [1998]. Рассматривая оппозицию стихотворной и прозаической форм речи с точки зрения формы, семантики и функции, она выявляет условия для двух разных режимов использования языка независимо от соотносительности с реальным или вымышленным универсумом. «В прозе возможности языка “сдерживаются” модусом внеязыкового существования⁷¹, в стихе модус собственно языкового существования высвобождает раскрытие языковых потенциалов» [Ревзина: 1998, с. 22]. Расщепленность коммуникативной рамки наблюдается как в прозаическом, так и в стихотворном тексте, однако «в тексте прозы повествователь входит в мир текста и не входит в реальный мир, в стихотворном тексте, в силу модуса собственно языкового существования, это вполне возможно»⁷² [Там же: 1998, с. 31]. Говоря о категориях повествователя и лирического субъекта, О.Г. Ревзина затрагивает проблему объективности и субъективности повествования. Модус собственно языкового существования предопределяет субъективность стихотворного высказывания, множество вторичных референциальных распечаток, что является знаком выражения сознания лирического субъекта. Отталкиваясь от выдвинутых идей, мы считаем, что прозаические произведения с диегетическим повествователем по нетождественности реального и внутреннего отправителей представляют собой явление субъективного порядка. Ссылаясь на точку зрения Е.В. Падучевой [1996], отмечаем: нарративные тексты подобного рода предполагают коммуникативную ситуацию лирики, то есть ситуацию как бы присутствующего адресата. Особую роль в этом

⁷¹ Прозаическая форма, как отмечает О.Г. Ревзина, не формирует собственно пространственно-временного порядка и сигнализирует о том, что означаемое языкового знака мыслится в модусе внеязыкового существования, то есть его первым полным материальным воплощением служит объект действительности с присущей ему системой координат.

⁷² Принципиально важной на этот счет представляется точка зрения Е.В. Падучевой, видящей разницу между нарративом и лирикой «в способности лирики “делать вид”, что речевая ситуация осталась полноценной, при этом нарратив более трезво смотрит правде в глаза» [1996, с. 208].

играют лирические отступления, риторические вопросы и восклицания, явно обращенные к аудитории и требующие ее реакции. Специфическим признаком диегетического повествования является сосуществование в одном тексте форм 1-го и 2-го лица, чем репрезентируется нарушение традиционной для нарратива коммуникативной ситуации. В данном случае адресат (читатель) получает особую функциональную нагрузку: «ангажируется на роль фиктивного участника описываемой сцены, оказывается наблюдателем» [Падучева: 1996, с. 211]. Категория объективности/субъективности в классическом нарративе проявляет себя на уровне использования эгоцентрических элементов. Объективность третьеличной формы повествования организуется за счет редукции речевой ситуации. В произведениях с диегетическим повествователем «побочные, фоновые компоненты семантики эгоцентрических компонентов – такие, как присутствие говорящего, наблюдаемость – становятся основными» [Падучева: 1996, с. 209].

Генетическая производность перволичной формы от третьеличной подтверждается также возможностью последней иметь переходные типы (модификации) [Атарова, Лескис: 1980], по своей семантике обусловленные позицией автора. Перволичная форма представляет собой факт усложнения авторского повествования путем создания речевого образа повествующего лица. Предметом изображения выступает не только воспроизводимая действительность, но и сам рассказчик. Модифицирование данной модели предопределяется колебанием форм лица.

Признание за повествованием с экзегетическим повествователем формы более распространенной, классической, обладающей богатыми возможностями, позволяет закрепить за текстами, выдержанными в рамках этого образца, статус *основного типа*⁷³. В данном типе авторский лик традиционного обозначается в качестве имплицитной фигуры иного пространственно-временного плана, нежели персонажи. В структуре повествования наличие автора-творца, стоящего над миром героев, предполагает объективность изложения материала. Оценочно-идеологическая авторская позиция манифестируется в комментирующих фрагментах к речи и поступкам героев, в авторских отступлениях, обобщениях философского характера. Такой художественный текст, как отмечают названные исследователи, является «результатом работы скрытой кинокамеры, в область фиксации которой попадают события

⁷³ В текстах основного типа наблюдается представленность модели творца произведения [Атарова, Лескис: 1980], который может быть далек от реального писателя или, напротив, близок к нему. Постановкой подобного вопроса исследователи актуализируют соотношение категорий «образ автора» и «образ повествователя».

внешнего и внутреннего мира. Полученный в результате этой съемки материал лишен эксплицитных оценок <...>, позиция автора обнаруживается на глубинном уровне анализа, в “подтексте” произведения» [Атарова, Лесскис: 1980, с. 39]. Стоит также отметить, что применяемый к рассматриваемым произведениям критерий М. Бахтина «о вне-находимости высшей автора» дает возможность не навязывать аудитории исходных истин, что повышает активность читательского звена в акте художественной коммуникации.

Детальный анализ повествования от третьего лица позволил К.Н. Атаровой, Г.А. Лесскис [1980] наряду с имплицитным авторским ликом выявить эксплицитный, специфический. Персонафицированный автор находится вне событий плана своего повествования, в метапространстве, которое с сюжетным пространством в норме не пересекается. Сюжетное и метапространство принадлежат миру поэтическому, но при этом сюжетный план вымышлен, условен. Метатекст⁷⁴ квалифицируется исследователями как текст, принадлежащий персонафицированному автору.

Таким образом, выделение двух типов реализации авторского лика в произведениях с третьеличной формой напрямую связано со способами субъективации повествования. Как считают К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис, эффект субъективности авторского повествования создается за счет модальности, диффузии восприятия мира автора и персонажа. Характер субъективации влияет на композиционно-речевую организацию произведений. Исследование, проведенное Е.И. Папавой [1983], позволяет установить тексты рассказов, организованные «образом автора» и его заместителем – повествователем, что соотносится с имплицитным и эксплицитным автором в теории К.Н. Атаровой, Г.А. Лесскис.

В рассказах, репрезентирующих «образ автора», лик говорящего (повествующего) субъекта рождается на базе функциональной нагрузки форм речи (НСАП, НСПР): именно они вызывают с известной мерой определенности представление о субъекте, строят его образ. Однако ХРС данных рассказов не может быть охарактеризована нами как основная модель, а сами произведения представляют собой скорее

⁷⁴По месту нахождения выделяются: метатекст внутренний, находящийся в сюжетной части текста; внешний, вынесенный за пределы сюжетного повествования (предисловия, послесловия, сноски). Первый тип связан с вопросами сюжетной и композиционной организации материала произведения: за автором остается право на описание характера и поступков персонажей, раскрытие событий, стилистический эксперимент, второй тип метатекста ориентирован в область рассуждений эстетического характера.

производный тип текста, нежели образец. Подобное утверждение имеет несколько оснований.

Во-первых, текст оказывается лишь внешне не прикрепленным ни к повествователю, ни к рассказчику, ни к персонажу. Анализ ХРС вскрывает зависимость повествования либо от точки зрения главного героя («Солнце, старик и девушка», «Экзамен», «Шире шаг, маэстро!», «Леля Селезнева с факультета журналистики», «Осенью», «Ваня, ты как здесь?!», «Демагоги» и др.), либо от специфической авторской оценочности («Космос, нервная система и шмат сала», «Племяник главбуха», «Ленька», «Артист Федор Грай» и др.). В первом случае субъектно-речевая сфера персонажа, являясь неотъемлемой частью авторской речи, задает тон всему контексту: *«Солнце коснулось вершин Алтая и стало медленно погружаться в далекий синий мир <...>. А в долине – между рекой и горами – тихо угасал красноватый сумрак. И надвигалась от гор задумчивая мягкая тень. Потом солнце совсем скрылось за острым хребтом Бубурхана, и тотчас оттуда вылетел в зеленоватое небо стремительный веер ярко-рыжих лучей»* («Солнце, старик и девушка»). Органичная спаянность авторского и чужого «слова» во фрагменте делает повествование субъективно-цитатным. В рассказах с подобной ХРС авторская позиция выражается имплицитно, посредством отбора и воспроизведения разнородных элементов субъектно-речевой сферы, конструирующих действительность рассказа. Авторская оценочность резко противопоставляется широкому использованию словоупотреблений изображаемой среды. В результате чего наблюдается четкая смена и чередование речевых пластов повествователя и персонажей даже в рамках авторского «слова». В ХРС рассказов автор, как правило, репрезентируется позицией наблюдателя со стороны: *«Старик, Наум Евстигнейч хворал с похмелья. Лежал на печке, стонал. Раз в месяц – с пенсии – Евстигнейч аккуратно напивался и после этого три дня лежал в лежку. Матерился в бога <...>. Старик никак не реагирует на это предложение. Он бы похмелился, но жалко денег»* («Космос, нервная система и шмат сала»). Данный пример свидетельствует о диалогическом многоголосии речи повествователя. Сигналами авторской оценочности являются выражения: *«аккуратно напивался»*, *«никак не реагирует на это предложение»*, выдержанные в рамках литературной нормы. При этом «слово» персонажа репрезентует разговорный пласт речи: *«хворал с похмелья»*, *«три дня лежал в лежку»*. Повествование, организованное подобным образом, демонстрирует не характерное для малой прозы Шукшина открытое, «лобовое» выражение авторской точки зрения.

Немаловажное значение для доказательства производности текстов, организованных «образом автора», имеет типологически значимый принцип рассказывания. Посредством его все внутрижанровое многообразие рассказов Шукшина объединяется в целостное единство. Центральная в эстетике Шукшина установка на устное бытование рассказов⁷⁵ предопределяет именно *образ повествователя* – обычного человека, близкого или принадлежащего среде героев. Исходя из этого, экзегетический повествователь-наблюдатель признается шукшиноведами [Гузь, Никишаева, Новгородов, Новгородова: 1992] в качестве типового ядра ХРС.

Выдвинутые положения во многом объясняют специфические черты ХРС текстов рассказов Шукшина, организованных «образом автора». В произведениях, как правило, отсутствует стилистически обособленное, литературно-нормативное авторское повествование. Оно, по мнению Е.И. Папавы [1983], имеет характер стимулированного, отраженного, приобретает речевые особенности персонажной или изображенной среды. Имеют место рассказы, в которых авторское монологическое «слово» превращается в комментирующий текст, обыгрывающий НСПР героя. Таким образом, собственно авторское повествование не выступает как доминантное в сюжетообразовании, его семантика организуется по линии взаимодействия с чужой речью.

Категория говорящего субъекта, реализуемая образом необозначенного наблюдателя, расширяющегося до пределов «образа автора», формирует на данном уровне типологизации *основной лингвопоэтический тип текстов* малой прозы Шукшина («Беседы при ясной луне», «Беспалый», «Миль пардон, мадам!», «Сапожки», «Страдания молодого Ваганова» и др.). Ядром основного типа выступают собственно рассказы с экзегетическим повествователем.

Образ повествователя у В.М. Шукшина универсален и специфичен одновременно. Парадоксальное сочетание данных признаков в архитектонике произведений не является нарушением нормы, скорее это и есть сама норма, востребованная компактностью формы и глубиной содержания. Кажущаяся монолитная простота речи повествователя на самом деле представляет собой диалогический сплав разноплановых потенций языка: народно-разговорной стихии, профессиональной лек-

⁷⁵ В работе «Проблема языка» В.М. Шукшин дает четкую характеристику образа повествователя: «В свое время меня поразил рассказ. Так умеют рассказывать мудрые старики – неторопко, спокойно, ни о чем не заботясь, кроме как рассказать, как все было. Их можно слушать бесконечно. При чтении такого рассказа всякий раз возникает неотвязное ощущение, что автор где-то рядом с героем <...>. Тут – горячая, живая, чуткая сила слова. Думаю, что никакая другая “система словесного искусства”, кроме как “нагая простота”, не могла бы так “сработать” – до слез» [1991д, с. 368].

сики, «языков» различных областей культуры. Г.А. Белая, последовательно описавшая механизм построения художественного слова Шукшина, отмечает: «если расслоить монолитность повествования, то в повествовательной речи отчетливо можно уловить словесный слой “общего”, словесный слой ведущего героя, <...> словесный слой “антимира” (“антигероя”) и словесный слой авторской речи, внутри которой ощутимы рефлексy, отбрасываемые каждым из этих стилевых образований» [Белая: 1977, с. 248]. Соединение нескольких субъектно-речевых сфер внутри монолога повествователя, с одной стороны, позволяет реализовать естественность процесса рассказывания с его лаконичностью и содержательной емкостью каждого слова, с другой, открывает методологические предпосылки для характеристики открытости малой прозы как одного из лингвотипологических факторов.

Повествователь не принимает участия в изображаемых событиях и, следовательно, не является героем повествования, однако его точку зрения⁷⁶ нельзя признать строго фиксированной. Подвижность говорящего субъекта приводит к формированию *динамической модели ХРС* собственно рассказов с четко структурированными речевыми партиями⁷⁷. Подвижность «образа повествователя», его близость к «образу автора», разрушение нормативного баланса между составляющими речевой композиции дают все основания квалифицировать модель текстов рассказов с экзегетическим повествователем в качестве *производящей*, то есть способной в результате указанных выше причин изменяться, создавая новые варианты. Изменение детерминирует появление производных моделей (дериватов) ХРС и их модификаций. В свою очередь, производные модели ХРС, представляя собой производящую модель в новой функции, в обязательном порядке характеризуются частичным совпадением с «исходной».

Будучи, по определению М. Вартофского, «не только репрезентацией некоторой сущности, а скорее способом действия, который представляет эту сущность» (в нашем случае ХРС), модель «обнажает» свою инструментальную функцию, посредством которой могут быть

⁷⁶ В данном случае под «точкой зрения» вслед за Н.А. Николиной, Б.А. Успенским понимается физическое место, идеологическая ситуация речи или практическая жизненная ориентация, с которой связаны описываемые события; точка зрения – это то, откуда ведется повествование в художественном произведении.

⁷⁷ В анализе ХРС всего корпуса малой прозы мы развиваем изложенную нами ранее [Кукуева: 2001б; 2002; 2004] идею составности РППов с волновым принципом взаимодействия слоев (собственно речевого, несобственно речевого, аппликативного). Мы также опираемся на теоретические посылы характеристики РППерс как двухкомпонентной структуры с собственно персонажным (прямая речь) и несобственно персонажным слоем (косвенная речь, НСПР) [Чувакин: 1999б; 2006].

выявлены свойства данных компонентов, обнаружен механизм их функционирования в ХРС. Характер «сочленений» речевых партий повествователя и персонажей с точки зрения функционально-имманентного анализа ведет к постижению целостности структуры текста рассказа и формирует его лингвопоэтический тип.

Единство композиционно-речевой организации текстов с экзегетическим повествователем детерминируется принципами объединения элементов структуры, к таковым Е.И. Папава [1983] относит: взаимопроницаемость и параллельное сосуществование словесных рядов⁷⁸ с сохранением индивидуальных черт речи. Например, в РППов рассказа «Страдания молодого Ваганова» наблюдается сближение оценок повествователя, главного героя, что приводит к многосубъектности повествовательного звена: *«Вот с этим-то письмом в портфеле и шел сей-час к себе на работу молодой Ваганов. Предстояло или на работе, если удастся, или дома вечером дать ответ Майе. И он искал слова и обороты, какие должны быть в его письме, в письме простом, великодушном, умном. Искал он такие слова, находил, отвергал, снова искал... А сердце нет-нет да подмывает: “Неужели же она моей будет?” <...> Целиком занятый решением этой волнующей загадки в своей судьбе, Ваганов прошел в кабинет <...>. Но тут дверь кабинета медленно, противно заныла... В проем осторожно просунулась стриженная голова мужчины <...>»*. В данном фрагменте текста явно просматривается подвижность авторского звена. Повествование свидетельствует о единстве пространственно-временного континуума героя и повествователя, на уровне языковых средств это подкрепляется семантикой дейктических элементов: *«вот с этим-то письмом», «сей-час», «тут»*. Далее стилистика и синтактика авторской речи оказываются под влиянием внутреннего состояния Ваганова. Авторское изложение подчиняется переживаниям героя: его смятение, волнение, связанные с полученным письмом, легко просматриваются в плане фразеологии: на уровне лексических повторов, недосказанных фраз, рядов однородных сказуемых, фиксирующих мучительный душевный процесс: *«искал, находил, отвергал, снова искал»*. Перечисленные особенности – проявления специфического авторского лика, имеющего статус синхронного наблюдателя (термин Б.А Успенского), присутствующего

⁷⁸ Понятие «словесный ряд» трактуется в свете идей В.В. Виноградова и А.И. Горшкова. Словесный ряд представляет собой некое словесное объединение, не непосредственную «данность» языка, а определенный продукт построения. Применение данного понятия в анализе ХРС позволяет наблюдать закономерности композиционно-речевой организации, выделять ее типы. «Движение, чередование и развертывание словесных рядов выражает композиционную структуру произведения» [Горшков: 1981, с. 83].

на месте действия, имеющего пространственно-временную и психологическую точки зрения. Введенный в авторский монолог элемент внутренней речи Ваганова в форме конструкции с прямой речью не только способствует диалогизации повествования, но и свидетельствует о смене статуса говорящего субъекта. Происходит смешение, взаимопроникновение субъектно-речевых сфер. Восприятие и оценка событий воспроизводятся автором через призму взгляда главного героя: *«дверь кабинета медленно, противно заныла», «в проем осторожно просунулась стриженная голова мужчины»*. Наречные конкретизаторы глагольного действия, номинация необозначенного персонажа *«стриженная голова мужчины»*, будучи знаками субъективной оценки Ваганова, свидетельствуют о передаче функции нарративного звена речевому слою героя.

Примером параллельного сосуществования словесных рядов автора, повествователя и персонажей может служить фрагмент РППов из рассказа «Беседы при ясной луне»: *«Марья сидела ночью в парикмахерской, то есть днем это была парикмахерская, а ночью там сидела Марья: из окна весь сельмаг виден. В избушке, где была парикмахерская, едко, застояло пахло одеколоном, было тепло и как-то очень уютно. И не страшно. Вся площадь между сельмагом и избушкой залита светом; а ночи стояли лунные. Ночи стояли дивные: луну точно на веревке спускали сверху – такая она была близкая, большая. Днем снежок уже подтаивал, а к ночи все стекленело и нестерпимо, поддельно как-то блестело в голубом распахнутом свете»*. В данном примере пространственно-временная точка зрения повествователя, фиксируемая дейктическим элементом *«там»*, позволяет обозначить лик говорящего субъекта – стороннего наблюдателя, находящегося за рамкой мира персонажей. Присутствие в авторской речи разговорной лексемы *«сельмаг»* свидетельствует о смене субъектно-речевого регистра, звучании чужого голоса, в данном случае речи Марьи. Сосуществование двух равноправных точек зрения организует полифоническое звучание речевой партии. Особую функциональную нагрузку получают синтаксические конструкции с субъектом речи – персонажем. Посредством его восприятия репрезентируются визуальные и слуховые образы: *«едкий, застоялый запах», «площадь залита светом», «лунные ночи», «тишина и ясность кругом»*. При этом субъектом речи служит маска повествователя, именуемая Е.И. Папавой «усложненным образом повествователя, разрастающимся до “образа автора”» [1983, с. 17]. Подобное композиционное замещение речевых сфер отражается на выдвигании РППов, смысловая емкость которой формируется за счет последовательного ввода чужого сознания с сохранением его лексиче-

ских (разговорно-просторечные элементы: «застояло пахло», «сельмаг», «снежок подтаивал», «к ночи стекленело») и синтаксических особенностей (парцелляция, безличные конструкции: «Едко, застояло пахло одеколоном, было тепло и как-то очень уютно. И не страшно»). Немаловажное значение в этом процессе имеет и эксплицитно выраженная авторская позиция, открывающаяся в тонкости наблюдений и красочности описания (традиционно-поэтические словоупотребления: «ночи стояли дивные», неожиданные образы: «луну точно на веревке спускали сверху»; метафоры: «все поддельно <...> блестело в голубом распахнутом свете»).

При всей объективности повествователя-наблюдателя, информация, заложенная в его «слове», многослойна за счет аккумуляции семантики нескольких субъектно-речевых сфер. Повествователь выходит за пределы наивного созерцания художественного мира персонажей. В его «слове» скрыт глубокий смысл: описание состояния природы, ее оценка являются предпосылкой для философского рассуждения о смысле бытия и месте человека в нем. Смена стиля и структуры высказываний, представленных в речи повествователя, служит точкой риторического напряжения. Например, явление союзной парцелляции позволяет представить авторское высказывание в виде нескольких коммуникативно самостоятельных фраз, сигнализирующих о скрытой диалогичности авторского контекста, просторечные и разговорно-оценочные элементы дают возможность распознать многоголосие повествовательного звена.

На основании проведенного анализа текстовых фрагментов можно утверждать, что целостность ХРС текстов рассказов с экзегетическим повествователем устанавливается через динамическое «сочленение» речевых слоев автора, повествователя, персонажей. Отсутствие единого структурно-содержательного центра в повествовании приводит к формированию важнейшего свойства модели речевой структуры: к постоянному приращению смысла. Динамика взаимодействия представляется для нас одним из основных факторов, способствующих множественности интерпретаций текстов малой прозы в современном коммуникативном пространстве.

Динамика проявления авторского лика в основном типе текстов рассказов детерминирована также наличием элементов сказового повествования⁷⁹ (см.: [Васильева: 1983; Муратова, Рябова: 1991; Штайн:

⁷⁹ Традиционно термин «сказ» используется для обозначения целого ряда явлений, как-то: фольклорного и литературного жанров, вида сценического искусства, драматургической формы. Однако наибольшее употребление он получил в лингвопоэтике и лингвостилистической интерпретации. Сказ тесно связан с понятием «тип повествования», под

1989)]. Их значимость в собственно рассказах с экзегетическим повествователем как ядре анализируемого типа предопределяется особенностями идиостилия писателя, обнаруживающего преемственность пушкинского критерия «исторической народности» в принципах отбора и введения в литературно-художественный текст средств разговорного языка, в синтезе национально-языковой культуры в ее диалектных и стилистических проявлениях. Органичность использования сказовой формы определяется установкой на правдоподобие и естественность как эстетические условия существования «хорошего» рассказа. Приметы сказового повествования, выражаемые в малой прозе В.М. Шукшина параллельностью существования элементов разных лексических систем, их свободным вычленением в речевом потоке, как считает В.А. Пищальникова, «есть знак моделирования фрагмента истории развития русского языка, вербальный срез культуры 1960 – 1970-х годов» [2004, с. 127].

С учетом основных черт сказового повествования⁸⁰ (двуголосо-сть, стилизация под устную социально определенную речь, произносимый, театрално импровизированный монолог, обязательное присутствие слушателя), представляется возможным выделить следующие приметы «сказовости» в композиционно-речевой организации прозаических текстов. Говорящий субъект в сказе, как правило, представлен «образом рассказчика» с обязательной ориентацией на произносимую устную и одновременно чужую речь. «Сказитель» может быть социально и психологически определен, охарактеризован с позиции анкетных данных или, напротив, имплицитен. Однако целостность его образа рождается благодаря эффекту стилизации как сознательному, последовательному, целенаправленному воспроизведению в речевой композиции характерных особенностей разговорного стиля, неподготовленной импровизационной речи, звучащей «здесь и сейчас». Как

которым, в свою очередь, понимается «композиционное единство, организованное определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющее свое содержание и функции и характеризующееся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)» [Кожевникова: 1994, с. 3]. При характеристике примет сказа в малой прозе Шукшина мы опираемся на концепции В.В. Виноградова и М.М. Бахтина, в которых сказовое повествование: а) «своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, на монолог, строящийся в порядке непосредственного говорения» (В.В. Виноградов); б) «явление чужого социально-определенного голоса, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые нужны автору» (М.М. Бахтин).

⁸⁰ Подробно о приметах сказа (см.: [Васильева: 1983; Виноградов: 1926; 1971; Кожевникова: 1971; 1994; Корман: 1972; Мущенко, Скобелев, Кройчик: 1978; Николина: 1993 и др.]).

отмечает А.Н. Васильева, «фигура сказителя является постоянно действующей призмой, через которую содержательно, стилистически преломляется собственно авторское видение изображаемого <...>. Специфика сказителя отображается в отборе изображаемого, в построении повествования, в субъективных оценках, в характере мышления и речи, и это формирует стилистическое единство сказа» [1983, с. 117]. Именно «образ рассказчика» определяет характер оценок и речевое воплощение сказа, детерминирует использование и функциональную значимость разговорных и книжных форм речи. «Границы между ними в сказе неустойчивы, размыты, что не дает построениям, выполненным в разных стилистических ключах, обособиться друг от друга. Разнотипные построения могут становиться сигналом перехода от одного типа повествования к другому» [Кожевникова: 1994, с. 49]. Возможное отсутствие рассказчика переносит центр тяжести на звено автора, надевающего личину условного повествователя.

Выделяясь в качестве отдельного типа повествования, сказ выводит на первое место в ХРС звено взаимодействия авторского речевого слоя с речевой партией рассказчика, тип которого двойствен: либо социально и психологически близок автору, либо резко удален от него [Кожевникова: 1994]. Актерство – один из ключевых приемов организации сказового повествования и формирования двух типов сказа⁸¹.

Помимо особенностей композиционно-речевой организации сказ отличается определенной системой устойчивых речевых сигналов, среди которых первостепенное значение имеет следующий набор средств: имитации контакта со слушателем (обращения, императивы, вопросительные предложения, метаречевые комментарии); имитации устной речи (конструкции с нереализованными валентностями, прерванные конструкции, предложения с присоединительными связями); социально-речевой, типовой, реже индивидуальной характеристики.

⁸¹ Четкое обоснование двум типам сказа представлено в работах Н.А. Кожевниковой [1971; 1994], где они (с опорой на теорию М.М. Бахтина) характеризуются как однонаправленное и разнонаправленное двуголосое слово. В первом типе речевая партия рассказчика непосредственно направляется на предмет и не подвергается явной экспрессивной оценке. Субъективные точки зрения автора и рассказчика лежат в одной плоскости и близко соприкасаются. Разнонаправленное двуголосое слово предполагает несовпадение оценок автора и рассказчика, отнесенность их к разным плоскостям. Подобная дуплановость слова служит основой иронического эффекта. «Слово рассказчика совмещает контуры объективного мира так, что истинный смысл рассказываемого как бы не попадает в фокус, не дан непосредственно в рассказе, но угадывается за ним <...>. Лицо автора скрыто, и отношение автора к рассказчику вырастает из того, что и как рассказал о себе он сам» [Кожевникова: 1971, с. 101].

Наряду с названными классическими признаками, сказ, по мнению Н.А. Кожевниковой, представляет собой достаточно широкую и свободную повествовательную форму. Соотношение литературности и характерности, обнаружившееся в прозе 60 – 70-х годов постепенно привело к распаду сказа и явилось причиной появления специфических сказоподобных форм, к которым исследователи относят усеченный сказ, сказовое повествование, произведения, стоящие на границе со сказом. Малая проза В.М. Шукшина, в силу своей гибкости, способности к размыванию внутрижанровых границ может быть отнесена к последнему явлению. Доминантной чертой произведений, стоящих на границе со сказом, является психологическое самораскрытие говорящего субъекта посредством его речевого самовыражения. Однако характерная для собственно сказа ситуация рассказывания исчезает, поскольку ни композиционно, ни языковыми средствами субъект речи не выделяется, хотя эффект устности и монологичности, как правило, присутствует. В отличие от сказа монолог повествовательного типа осложняется, с одной стороны, скрещиваясь с монологом-размышлением, с другой – диалогизируясь, благодаря вводу чужой субъектно-речевой сферы, обращениям к собеседнику реальному или гипотетическому.

Процесс диалогизации захватывает всю динамически развертывающуюся картину повествования и концентрируется в сфере соотношения субъектно-речевых планов автора и персонажей. Колебания между планом автора и героя порождают явление интонационной и стилевой неоднородности повествования. Произведение может строиться как чередование или взаимопроникновение чужой и авторской речи в пределах небольших фрагментов повествования. «Отношения между планами автора и героя, – как считает Н.А. Кожевникова, – не равноценны. Это цепь сгущений и последующих разряжений “чужой” речи и речи автора <...>. Автор то предельно объективен, то погружен в стихию речи персонажа» [1971, с. 162]. Установка на характерность изложения детерминирует сужение объективной точки зрения автора, перенос «центра тяжести» в область речи персонажей.

В типе текстов с экзегетическим повествователем приметы сказовой формы зачастую присутствуют уже в самих названиях произведений, репрезентирующих элементы спонтанной, произносимой речи, ориентированной на непосредственное общение (например, «Миль пардон, мадам!», «Мой зять украл машину дров!»), названия, настраивающие читателя на беседу с автором («Далекие зимние вечера»). Немаловажное значение имеют и традиционные сказовые зачины: *«Все началось с того, что Моня Квасов прочитал в какой-то книжке, что*

вечный двигатель – невозможен» («Упорный»). Экспрессивно-оценочные прозвища персонажей, фигурирующие в рассказах, свидетельствуют о социальной близости героев и повествователя, значит, и о «достоверности» описываемых событий. Достаточно ярким средством имитации примет сказовой формы повествования являются фрагменты собственно авторской речи, в которых наблюдается эпизодическое воспроизведение ритмомелодических сказовых модуляций: *«И быстроечные эти светлые лики сплетались, расплетались, качались и трепетали. И так хорошо было сидеть и беседовать в этом узорчатом качающемся миреке <...>» («Беседы при ясной луне»).*

Особая активность признаков сказа наблюдается в сфере организации НСАП. Рассмотрим фрагмент рассказа «Алеша Бесконвойный»: *«Впрочем, безответственность его не простиралась беспредельно: пять дней в неделю он был безотказный работник, больше того – старательный работник, умелый (летом он пас колхозных коров, зимой был скотником – кочегарил на ферме, случалось – ночное дело – принимал телят), но наступала суббота, и тут все: Алеша выпрягался. Два дня он не работал в колхозе: субботу и воскресенье. И даже уж и забыли, когда это он завел себе такой порядок, все знали, что этот преподобный Алеша “сроду такой” – в субботу и в воскресенье не работает. Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку. Жалели вообще-то: у него пятеро ребятнишек, из них только старший добрался до десятого класса, остальной чеснок сидел где-то еще во втором <...>... Так и махнули на него рукой. А что сделаешь? Убеждай его, не убеждай – как об стенку горох. Хлопает глазами... “Ну, понял, Алеша?” – спросят. “Чего?”. Что же он делал в субботу? В субботу он топил баню. Все. Больше ничего».* Начало авторского монолога представляет собой объективированное повествование. Однако постепенно речь автора диалогизируется⁸² за счет взаимодействия нескольких субъектно-речевых сфер (автора, героя, персонажей). Важную роль в структурной организации анализируемого фрагмента играет вставная конструкция, указывающая своей стилистикой на смену субъектно-речевого плана. Активный ввод «слова» персонажа формирует дополнительное нарративное звено: *«летом пас колхозных коров, зимой был скотником – кочегарил на ферме, случалось – ночное дело – принимал телят».* Дальнейшее развитие пове-

⁸² Диалогизация монолога определяется как «прием, состоящий в сознательном придании говорящим монологической речи внешних свойств диалогической речи» [Артюшков: 2003, с. 316]. Под сознательным нами понимается важнейшая эстетическая установка автора (Шукшина): сохранить стихию устной персонажной речи как важнейшее характерологическое явление.

ствования о главном герое перерастает в рассказ, репрезентируемый от лица «необозначенных» персонажей. Стилизованная сказовая речь поглощает авторскую, создает синтез двух речевых планов, что приводит к неразличению голосов повествователя и персонажей. Бессоюзные и парцелированные конструкции: *«Жалели вообще-то: у него пятеро ребятшек, из них только старший добрался до десятого класса, остальной чеснок сидел где-то еще во втором»*; *«В субботу он топил баню. Все. Больше ничего»*; субъективно-экспрессивная лексика: *«выпрягался»*, *«преподобный Алеша “сроду такой”»*; фразеология: *«махнули на него рукой»*, *«как об стенку горох»*, *«хлопает глазами»* репрезентируют разговорный пласт речи. Структура, семантика и интонационная сторона речи, экспликация ситуации реального диалога с героем, риторические вопросы, обращенные к потенциальному слушателю, дают все основания говорить о воспроизведении устно-разговорного слоя с сохранением таких доминантных признаков, как неподготовленность, непринужденность, экспрессивность. Данный пример наглядно демонстрирует важный принцип устной речи – *«автоматизированность»* [Лаптева: 1976, с. 67], проявляющуюся не только в сохранении автором особенностей речевого поведения «необозначенных» персонажей, но и в непрерывной ориентации «слова» на слушателя, собеседника. Шукшин словно «фотографирует живую речь», умело обращается с ее изображенными реальными языковыми приметами, обращает их в литературный прием. Стилизованная разговорная речь являет собой структурно-семантическую конструкцию, закрепляющую в художественном повествовании психологические и социокультурные установки общения. Активное использование элементов «чужой» речи, устной по природе, приводит к расслоению авторского монолога посредством перевода его в форму НСАП «сказового типа»⁸³, и, далее, в открытый диалог с сохранением социально-типизированной манеры речи. Отмеченные особенности сигнализируют о потере сказом своей конструктивной самостоятельности, репрезентации его как составного компонента авторского повествования.

Гибкое и разнообразное взаимоотношение речи автора и героя в ХРС оказывает влияние и на формирование особого типа НСПР. Традиционно данная форма речи понимается исследователями (см.: [Васильева: 1983; Кожевникова: 1994; Соколова: 1968]) как отличающаяся от шаблона прямой речи использованием формы третьего лица для обозначения субъекта речи и прямым употреблением форм времени.

⁸³ В примере имеют место две описанные разновидности НСАП «сказового» типа 1) отражение событий посредством «голоса» социальной среды; 2) слияние автора с героем с сохранением манеры повествования и стилистики речи последнего.

НСПР предполагает «совмещение, неразрывное единство авторского и персонажного плана» [Артюшков: 2003, с. 238]. Конструкция имеет разные проявления – от отдельных фраз, иногда не отделенных от авторской нейтральной фразы, до развернутых построений, передающих произнесенные или внутренние монологи.

По мнению Н.А. Кожевниковой, в анализируемой форме речи предметом изображения становится не факт, а его преломление сквозь призму сознания героя. Характер изображения зависит от 1) точки зрения персонажей; 2) от его положения в пространстве; 3) от внутреннего состояния героя [1971, с. 152]. Стилизация НСПР, как правило, осуществляется по линии открытой субъективной оценочности, непосредственной экспрессивности. Будучи включенной в авторское повествование определенным синтаксическим образом, она характеризуется целым набором структурно-семантических, лексических, морфологических, синтаксических и интонационных признаков.

В повествовании с экзегетическим повествователем НСПР характеризуется как наиболее сложная форма передачи чужой речи. Конструкция «изображает» чужую стилизованную индивидуальную и социальную манеру говорения. Фигура «сказителя» (как правило, главного героя) служит своеобразной призмой, через которую содержательно и стилистически преломляется собственно авторское видение ситуации: *«Ездили в город за запчастями. И Сергей Духанин увидел там в магазине женские сапожки. И потерял покой: захотелось купить такие жене. Хоть один раз-то, думал он, надо сделать ей настоящий подарок. Главное, красивый подарок... Она таких сапожек во сне не носила»* («Сапожки»). Текстовый фрагмент демонстрирует спаянность субъектно-речевых сфер автора и персонажа, введенных в форме цитатных вкраплений и свободной прямой речи, языковая компетенция повествователя рассказа и автора воспроизводимой речи совпадают. Переплетение «голосов» подтверждается синтаксической и лексической организацией фрагмента (парцеллированные конструкции: *«Ездили в город за запчастями. И Сергей Духанин увидел там в магазине женские сапожки. И потерял покой»*, лексические повторы: *«настоящий подарок»/«красивый подарок»*). Однако репрезентация лексем с субъективной оценкой («сапожки»), устойчивых перефразированных сочетаний («во сне не носила»), сравнение женских сапожек с настоящим красивым подарком формируют точку зрения персонажа как субъекта восприятия. Наличие дейктического элемента «там», то есть в том месте, где находился некоторое время герой и где развернулось событие рассказа, позволяет идентифицировать его образ в пространстве, отличном от пространства повествователя-наблюдателя. Эгоцен-

трик «*такой*» со значением «свойства называемого предмета в данном контексте» приобретает оттенок указательности «*купить такие жене*» или оценки со стороны Сергея Духанина «*таких сапожек*». Стоит заметить, что оба элемента, в силу своей природы, требуют обязательного наличия слушателя как составного звена речевой ситуации. Итак, репрезентация персонажа в нескольких ипостасях: как субъекта речи («думал»), субъекта восприятия («увидел») и субъекта сознания («захотелось») – дает все основания признать наличие в повествовании второго рассказчика как автора воспроизводимого текста.

Признаки стилизованного сказового повествования проявляются в диалогизации внутренней речи персонажа, изображенной в форме НСПР: «**Представил Сергей**, как заблестят глаза у жены при виде этих сапожек. Она, иногда, как маленькая, до слез радуется. Она вообще-то хорошая. С нами жить – надо терпение да терпение, думал Сергей. Одни проклятые выпивки чего стоят. А ребяташки, а хозяйство... Нет, они двужильные, что могут выносить столько. Тут хоть как-нибудь, да отведешь душу: выпьешь когда – все легче маленько, а ведь они с утра до ночи, как заводные». В приведенном фрагменте текста авторская речь имеет статус «информативной прослойки» (выделено полужирным курсивом) ремарочного типа [Кожевникова: 1994, с. 146], ядром которой выступает глагол «представил», фиксирующий перевод повествования в сферу мыслительного процесса героя. Процесс воспроизведения внутренней речи характеризуется также видо-временными формами глаголов («радуется», «стоят», «могут выносить», «отведешь», «выпьешь»), что способствует «смещению повествования в плоскость героя» [Артюшков: 2003, с. 241], позволяет РППерс зазвучать «здесь» и «сейчас». Диалогизированность⁸⁴ внутренней речи Сергея Духанина формируется за счет обращения в сторону гипотетического собеседника: «Одни проклятые выпивки чего стоят. А ребяташки, а хозяйство... Нет, они двужильные, что могут выносить столько». Вступая в спор с самим собой, со своим внутренним голосом, герой рассказа пытается сформулировать свою идеологическую точку зрения, недосказанность его фраз становится специфической смысловой меткой выхода на диалог с читателем.

«Сказовое» «слово» в НСПР рассказов с третьеличной формой повествования функционально многопланово. Являясь одновременно

⁸⁴ Диалогизированность внутренней речи понимается вслед за И.В. Артюшковым как «качественная характеристика, объективно не свойственная монологической речи и проявляющаяся как способность ее приобретать в результате сознательных действий говорящего внешнее подобие диалогической речи для активизации речемыслительной деятельности» [Артюшков: 2003, с. 316].

изображаемым и изображенным⁸⁵, оно сдвигает повествование в сторону репрезентации субъективной позиции персонажа, формирует его образ, что подтверждается речевой стороной высказывания. В данном примере значимо использование бессоюзных сложных конструкций «*С нами жить – надо терпение да терпение*», лексем с разговорной и субъективной окраской «*проклятые выпивки*», «*легче маленько*», «*двужильные*»; фразеологизма «*отведешь душу*». Более того, стилизованная речь героя берет на себя функцию субъективированного описания и повествования, проливающего свет на образ героини: «*маленькая, до слез радуется*», «*хорошая*», «*двужильная*», «*как заводная*». Семантика лексических единиц передает отношение героя к жене, позволяет воссоздать ее портрет в сознании читателя.

Таким образом, проанализированный фрагмент наглядно демонстрирует существование в НСПР двух нарративных планов: автора и персонажа, находящиеся в разных временных плоскостях. Стилизованная «сказовая» речь героя, прикрепляясь к определенному моменту времени, получает известную самостоятельность. Включение во внутренний монолог, данный в форме НСПР, реплик героя с самим собой, с одной стороны, разрушает традиционно письменный шаблон речи, создает иллюзию разговорности, с другой – вводит в ситуацию диалога слушателя как обязательное коммуникативное звено сказового повествования.

Приметы стилизованной речи, отличающие НСАП и НСПР в рассказах с экзегетическим повествователем, отражают общую тенденцию художественно-речевой организации текстов 60 – 70-х годов XX в., просматривающуюся в перемещении речевой доминанты в область чужой субъектно-речевой сферы [Кожевникова: 1994]. Персонажная речь, сохраняя свою стилистику, социально-типизированную манеру изложения, становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама начинает его растворять. Стилизованное «сказовое слово» в основном типе текстов рассказов являет собой не только факт субъективной оценки, но и индивидуального сознания, репрезентируемого психологической точкой зрения. Стилиевые, интонационные и языковые приметы сказа, влияющие на организацию НСПР и НСАП текстов, формируют признаки нового типа повествования, обладающего подвижностью как в использовании чужой речи,

⁸⁵ В понимании двух типов слов мы опираемся на точку зрения М.М. Бахтина, характеризовавшего изображающее слово как непосредственно направленное на предмет, изображенное как не только направленное на действительность, но и само ставшее предметом изображения.

которая может достигать большой концентрации, так и репрезентации авторской речи.

Образ повествователя, явленный маской стороннего наблюдателя, диалогическое «сочленение» авторского повествования со «словом» персонажей свидетельствуют о функциональной значимости в основном типе текстов РППерс. Традиционно в шукшиноведении ведущим композиционно-речевым средством ее реализации признается прямая речь: «речь персонажей сравнительно с авторской речью имеет в структуре рассказов писателя неизмеримо больший удельный вес, занимая почти все пространство рассказа» [Хисамова: 2002, с. 56]⁸⁶. Стоит отметить, что именно прямая речь в малой прозе автора формирует собственно персонажный слой. Ее преобладание над другими композиционно-речевыми средствами (косвенной и тематической речью, НСПР), организующими несобственно-персонажный⁸⁷ слой, детерминируются, с одной стороны, эстетической установкой писателя, конструирующего в текстах рассказов ситуацию «сшибки» духовно-нравственных позиций, с другой – стремлением к предельному лаконизму, к формам живой разговорной речи. Оформляя персонажный речевой слой, как правило, в составе диалогического единства, прямая речь сохраняет свою структурную и семантическую самостоятельность, «ясно выделяется из текста как структурно-семантическое единство, расчленяемое на две части: авторскую ремарку и слова персонажей» [Милых: 1961, с. 137]. Между частями рассматриваемой модели есть существенное различие: ремарка соответствует основному повествовательному тону авторского рассказа, а прямая речь отражает структурное и интонационное разнообразие разговорной речи.

Конструкции с чужой речью, служащие для передачи персонажного «слова», характеризуются отсутствием четкой границы между субъектно-речевыми планами. Чужое «слово», эвоцируясь в составе авторского высказывания, претерпевает процесс трансформации и конструируется заново в соответствии с целевой установкой авторского контекста. Данный процесс приводит к формированию «гибридных» форм для передачи речи персонажей (см.: [Васильева: 1983; Волошинов: 1995; Китайгородская: 1993; Кожевникова: 1994; Милых: 1975;

⁸⁶ Данная позиция в известной мере подтверждается высказыванием самого Шукшина, оценивающего возможности подобной формы речи.

⁸⁷ Результаты анализа ХРС малой прозы Шукшина [Кукуева: 2004б] позволяют квалифицировать несобственно-персонажный речевой слой как явление «гибридного» характера, в котором диалогически взаимосвязаны два субъектно-речевых плана: автора и героя; героя и второстепенных персонажей, автора, героя, персонажей. Характер их взаимодействия динамичен, он колеблется от четкой дифференциации стилистики и семантики речевых полюсов до их слияния и взаимопроникновения.

Соколова: 1968; Чумаков: 1975 и др.]). Взаимодействие, взаимовлияние двух разных субъектно-речевых сфер дает все основания рассматривать подобные конструкции в РППов, где они служат одним из факторов субъективации авторского «слова».

При всей, казалось бы, ясности определений в работах исследователей имеет место терминологическое смешение прямой речи с диалогом, отождествление понятий «диалогическая речь»/«прямая речь». Например, Н.А. Кожевникова [1994], М.К. Милых [1962] утверждают, что прямая речь вводится в текст в форме диалога. Н.А. Кожевникова [1994] считает, что «диалог передается посредством прямой речи», Г.М. Чумаков [1975] данные формы речи интерпретирует как синонимичные. Думается, что правомерность высказанных точек зрения может быть доказана посредством раскрытия понятий «диалог», «прямая речь», «диалогическая речь». Традиционно диалог – это «коммуникативная форма, строящаяся из чередующихся реплик двух или более собеседников <...>, по своей внутренней организации он составляет семантико-синтаксическое единство» [Хисамова: 2002, с. 14]. Компонентами диалога считаются реплика и диалогическое единство [Святогор: 1960; Шведова: 1960]. Под репликой понимается отрезок речи, определяемый сменой говорящих субъектов и выражающий такой состав информации, который в условиях указанного способа общения имеет коммуникативное значение. *Диалогическое единство*, вслед за Н.Ю. Шведовой, характеризуется как коммуникативная единица диалога, состоящая из сочетания реплик, обусловленных структурно и семантически. Минимальным диалогическим единством является соединение двух реплик, из которых первая стимулирует речевое действие, а вторая оказывается репликой-реакцией. Сочетание единств подобного рода организует диалогические фрагменты текста – «определенным образом структурированные сочетания персонажного и авторского речевых планов, в совокупности представляющих диалогическое общение персонажей художественного произведения» [Изотова: 2006, с. 22-23]. При этом именно прямая речь является основной формой чужой речи, реализующей наиболее близкие структуры к естественному речеповедению человека, она позволяет «звучать» голосу персонажа достоверно и убедительно и представляет их диалогическое общение с наименьшей степенью условности.

Понятие «диалогическая речь» рассматривается нами, в первую очередь, в ее традиционном понимании «как диалог». Однако используемые в работе положения теории диалогичности Бахтина расширяют содержание данного понятия, позволяя характеризовать «диалогическую речь» как 1) продукт процесса диалогизации авторского повест-

ования на основе ввода элементов чужой речи, с дальнейшим смешением или отождествлением оценочной и стилистической стороны разнородных высказываний; 2) особые диалогические отношения, возникающие в процессе художественной коммуникации между автором и читателем. В этом смысле диалогическая речь обозначает вовлеченность/невовлеченность сознания, поведения, высказываний человека в процессы межличностного общения.

На основании приведенных позиций под *прямой речью* мы будем понимать репрезентируемую чужую речь с сохранением ее стилистической, семантической и интонационной самостоятельности. Сферой бытования данного типа речи в первую очередь признается диалог и монолог (как правило, внутренний) персонажа [Артюшков: 2003; Изотова: 2006; Кожевникова: 1994; Сакварелидзе: 1975].

По наблюдениям исследователей [Милых: 1962; Чумаков: 1975], организующим центром конструкций с прямой речью выступает входящий в состав ремарки глагол, непосредственно вводящий данный шаблон, в первую очередь – глагол со значением говорения. Между ядром и вводящим компонентом в конструкции устанавливаются взаимобусловленные отношения⁸⁸.

Прямая речь в текстах рассказов с экзегетическим повествователем служит средством индивидуализации персонажного слоя, а также характеризуется рядом структурно-семантических особенностей, истекающих из установки конструирования⁸⁹ спонтанного устного диалога в художественной речи. Не вызывает сомнений тот факт, что именно в конструкции с прямой речью реализуются такие признаки рассматриваемого типа текстов, как краткость и лаконичность, с одной стороны, и семантическая многослойность, с другой. Обратимся к анализу наиболее показательных в этом отношении текстовых фрагментов.

Содержательная сторона прямой речи, по наблюдениям Г.Г. Хисамовой, формирует два вида диалогов: информативный и фатический, активно представленные в основном типе текстов.

⁸⁸ «Прямая речь зависит от ремарки, подчиняется ей, она семантически завершает смысл глагола говорения и координируется с ним: ремарка предопределяет синтаксическую структуру, модальную и стилистическую окраску прямой речи» [Милых: 1961, с. 140]. Но при всем этом, может демонстрироваться и другой процесс: «ремарка зависит от прямой речи, и это находит свое выражение в прямых показателях грамматического подчинения: в ремарке сохраняется определенный порядок слов, обуславливаемый местом, которое она занимает по отношению к прямой речи» [Милых: 1961, с. 140].

⁸⁹ Конструирование есть неотъемлемый механизм процесса эвокации. Конструирование предполагает несколько этапов: а) выбор объекта действительности; б) представление (а не отражение!) его в тексте через авторское отношение (см.: [Чувакин: 1995; 2006]).

– *Ох ты!* – тихонько вскрикнул Петька и глотнул слюну. – *Может, попробуем?*

– *А? Нет, порвем невод, и все. Я тебе точно говорю. Я эти места знаю. Здесь одна девка утонула. Раньше еще, когда я молодой был.*

Петька посмотрел на старика.

– *Как утонула?*

– *Как... Нырнула и запуталась волосами в коряге. У нее косы сильно большие были. Помолчали.*

– *Деда, а почему так бывает: когда человек утонет, он лежит на дне, а когда пройдет время, он выплывает наверх. Почему это?*

– *Его раздувает, – пояснил дед («Демагоги»).*

Представленный фрагмент имеет все признаки диалога-сообщения. Прямая речь героев отличается функциональной нагрузкой, направленной на получение новой, нужной информации. Речь мальчика является репликой-стимулом, что фиксируется ее целевой установкой (преобладают вопросительные предложения, требующие ответа со стороны второго участника диалога: *«Может, попробуем? Как утонула? Деда, а почему так бывает <...>?»*). Речь деда, соответственно, квалифицируется как реплика-реакция. Ролевая позиция героев рассказа – внук-дед, предопределяет назидательность речи последнего. Именно поэтому речь второго персонажа строится по типу «рубленой» фразы, с расчленением ее на отдельные порции: *«Нет, порвем невод, и все. Я тебе точно говорю. Я эти места знаю»*.

Ситуации фатического общения в текстах малой прозы В.М. Шукшина направлены на удовлетворение потребности в общении, зачастую они имеют целью отразить межкультурный контакт между собеседниками:

– *Но он же не пьет!* – сказала Клара свекрови. – *Чего вам еще? Он занят делом.*

– *Дак а ты возьми да пожалеи его: возьми да сама постирай, он неделю-то наломался, ему отдохнуть надо.*

– *А я что, не работаю?*

– *Да твоя-то работа... твою-то работу рази можно сравнить с мужниной, матушка! Покрути-ка его день-деньской (Сергея работал трактористом) – руки-то какие надо! Он же не двужильный.*

– *Я сама знаю, как мне жить с мужем, – сказала на это Клара. – Вам надо, чтобы он пил? («Беспалый»).*

Оппозиция социальных ролей – свекровь-невестка – реализуется в диалоге путем лексического и синтаксического противопоставления реплик героинь рассказа. Прямая речь Клары выдержана в книжном стиле, о чем свидетельствуют лексема: *«муж»*, клишированные фразы:

«занят делом», «сама знаю, как жить с мужем», вопросительные конструкции, раскрывающие безапелляционный характер героини, ее формальное отношение к матери мужа: «Чего вам еще? Вам надо, чтобы он пил?». Речевая партия свекрови характеризуется высокой степенью эмоционально-оценочной тональности: внутреннее состояние героини передается за счет использования повторов («ты возьми да пожалей его: возьми да сама постирай»), передразниваний, самоперебивов («твоя-то работа... твою-то работу рази можно сравнить»). В прямой речи данной героини преобладают сигналы разговорности, представленные просторечной лексикой: «наломается», «мужнина», «день-деньской», «двужильный», «рази».

Самораскрытие персонажей посредством их речи – один из ключевых приемов поэтики Шукшина. Как отмечает Г.Г. Хисамова, «писатель предпочитает косвенное изображение действующих лиц, развиваемое в первую очередь в системе передачи речи персонажей» [2002, с. 56]. Однако характер героев высвечивается на основании не только стилистики их речи, но и речевого поведения в коммуникативном акте. Достаточно показателен в этом смысле диалогический фрагмент из рассказа «Миль пардон, мадам!»:

Домой Бронька приходит мрачноватый, готовый выслушивать оскорбления и сам оскорблять. Жена его, некрасивая толстогубая баба, сразу набрасывается:

- Чего как пес побитый плетешься? Опять!..
- Пошла ты!.. – вяло огрызается Бронька. – Дай пожрать.
- Тебе не пожрать надо, не пожрать, а всю голову проломить безмозгом! – орет жена. – Ведь от людей уж прохода нет!..
- Значит, сиди дома, не шляйся.
- Нет, я пойду сейчас!.. Я сейчас пойду в сельсовет, пусть они тебя, дурака, опять вызовут! Ведь тебя, дурака беспалого, засудят когда-нибудь! За искажение истории...
- Не имеют права: это не печатная работа. Понятно? Дай пожрать.
- Смеются, в глаза смеются, а ему... все божья роса. Харя ты невымытая, скот лесной!.. Совесть-то у тебя есть? Или ее всю уж отшибли? Тьфу! – в твои глазыньки бесстыжие! Пупок!

Прямая речь демонстрирует уровень культуры персонажей и характер их взаимоотношений. Активность роли жены подтверждается количественным перевесом ее «слова» с обилием эмоционально-оценочных и оскорбительных номинаций, обращенных к мужу: «пес побитый», «дурак беспалый», «харя», «скот лесной», «пупок». Повтор фраз в речи героини создает иллюзию живого говорения, спонтанности, естественной динамичности и напряженности высказывания. Речь

Броньки, оформленная краткими фразами оценочно-пренебрежительного характера: «*пошла ты*», «*дай пожрать*», бессоюзным сложным предложением: «*Не имеют права: это не печатная работа*», раскрывают равнодушное и безразличное отношение героя к выпадам жены.

Весьма показательной в текстах рассказов с экзегетическим повествователем является прямая речь, входящая в монологические фрагменты персонажных партий. Наглядным подтверждением этому служат такие рассказы, как «Беседы при ясной луне», «Миль пардон, мадам!», «Мой зять украл машину дров!» и др. Большую часть текстового пространства занимает монолог главного героя. Реализуя шукшинский принцип рассказывания, монологическая речь (внутренняя или внешняя) берет на себя функцию дополнительного нарративного звена, «происходит ломка повествования, изменение роли разных конструктивных элементов и, соответственно, изменение их качества и способа подачи» [Кожевникова: 1971, с. 152]. Рассмотрим фрагмент из рассказа «Беседы при ясной луне»:

– Ты вот слушай! – оживился Баев при воспоминании о давнем своем изобретательном поступке.

«Все, мол, вытаскали-то? Или нет?» Он вызвал девуку. «Принеси, – говорит, – сводки». Посмотрели: почти все, ерунда осталась. «Ну вот, – говорит, – почти все!» – «Теперь так, – давайте рассуждать: госпоставки недостает столько-то, не помню сейчас сколько. Так? Колхозники свое почти все вытаскали... Где молоко брать». Он мне: «Ты, – говорит, мне мозги не... того, говори дело». Матершинник был несусветный. Я беру счета в руки: давайте, мол, считать. Допустим, ты должна сдать на молококанку пятьсот литров. – Баев откинул воображаемых пять кругляшек на воображаемых счетах, посмотрел терпеливо и снисходительно на Марью. – Так?

Повествовательная линия во фрагменте выдержана с учетом субъектно-речевой сферы персонажа Баева, который примеряет на себя лик рассказчика: излагает Марье историю своего изобретательного поступка. Речь героя, представляя синтез разговорной и профессиональной лексики («*вытаскали*», «*несусветный*», «*молоканка*»/«*госпоставки*», «*счета*», «*пятьсот литров*»), выполняет характерологическую функцию, состоящую в словесном самораскрытии персонажа. Портрет Баева в сочетании с его поведением, описанным авторской ремаркой формируют целостный образ расчетливого человека, разбирающегося в финансовых вопросах. Диалогизированность монолога организуется за счет ввода речи второстепенного персонажа. Воспроизведенный в персонажном слое диалог в первом приближении

представляет собой ретроспективный фрагмент, репрезентирующий поведение лиц, не участвующих в основном повествовании и их оценку со стороны говорящего субъекта (Баев характеризует начальника: «*матершинник несусветный*»). Однако в плане языкового оформления данный фрагмент является примером включенной прямой речи [Милых: 1962]. В составе данной конструкции выделяется часть, содержащая в качестве ремарки глагол говорения, репрезентирующий новый слой персонажной речи: «*Ну вот, – говорит, – почти все*»; «*Ты, – говорит, мне мозги не... того, говори дело*». Введение прямой речи второго уровня не только организует полифонию голосов в диалогизированном монологе Баева, но и делает содержание рассказа более емким: реплики персонажей по поводу госпоставок служат сигналом эксплицирования ситуации, оставшейся за рамками повествования. Расширение сюжетной перспективы рассказа осуществляется путем смены временного плана. Рассказ о поступке в речи говорящего субъекта вводится формой прошедшего времени: «*вызвал*», «*посмотрели*». Диалог между Баевым и начальником реализуется ремаркой с глаголом настоящего времени «*говорит*». Иллюзия общения «здесь» и «сейчас» создается посредством лексем повелительного наклонения «*давайте рассуждать*», «*давайте считать*», «*говори дело*». Особую смысловую нагрузку в речи героя несет модальная частица «*мол*», не только фиксирующая отношение рассказчика к чужому высказыванию, но и определяющая модальность высказывания с точки зрения передающего ее лица. Обращение к Марье в форме данной конструкции («*Я беру сче- ты в руки: давайте, мол, считать. Допустим, ты должна сдать на молоканку пятьсот литров*») свидетельствует о характерной для разговорной речи свободе перехода от одного повествовательного звена к другому, о вовлечении героини в ситуацию вновь проигрываемого диалога.

Процесс диалогизации сопровождает и внутреннюю речь персонажа. Так, в рассказе «Мой зять украл машину дров!» внутренний монолог Вени Зяблицкого строится как обращение героя к самому себе: «*Рано ушел (Веня) в горницу, лег на лавку и все думал, думал. Какая все-таки жизнь! – в один миг все сразу рухнуло. Да пропади бы он пропадом, этот кожан! И что вдруг так уж захотелось купить кожан? Жил без него, ничего, жил бы и дальше. Сманить надо было Соньку от тещи, жить бы отдельно... Правда, она тоже – дура, не пошла бы против матери. Но как бы, о чем бы ни думал Веня в эту ночь, как ни саднила душа, все вспоминался представительный мужчина – смотрел на Веню сверху, со сцены, не зло, не кричал. У него поблескивала металлическая штучка на галстуке. Брови у него черные, густые,*

чуть срослись на переносице. Волосы гладко причесаны назад, отсвечивают. А несколько волосиков слиплись и колечком повисли над лбом и покачивались, вздрагивали, когда мужчина говорил, лицо хоть широкое, круглое, но крепкое, а когда он улыбался, на щеках намечались ямочки». При всей известной условности изображения внутреннего говорения [Виноградов: 1939; Гальперин: 1981; Гельгардт: 1971], внутренняя речь в данном фрагменте выступает в своей основной функции: «служит для имитации процесса размышлений и переживаний героя, отражая его содержание и ход вербальными средствами» [Артюшков: 2003, с. 54]. Внутренний монолог сохраняет все признаки речевого самоопределения персонажа, лежащие в плоскости устной разговорной речи. Эмоциональность мыслей Вени демонстрируется лексической и интонационной стороной высказывания: активно используются лексемы разговорного характера: «*кожан*», «*сманить*», бранное слово: «*дура*», фразеологические сочетания: «*в один миг рухнуло*», «*пропади пропадом*»; риторические восклицания передают накал душевного состояния героя: «*Какая все-таки жизнь!*», «*Да пропади бы он пропадом, этот кожан!*». Однако внутренняя речь формирует и описательный фрагмент текста, репрезентирующий портретную характеристику второстепенного персонажа, пропущенную через восприятие героя: «*по-блескивала металлическая штучка на галстуке*», «*брови черные, густые, чуть срослись на переносице*», «*волосы гладко причесаны назад, отсвечивают*», «*несколько волосиков слиплись и колечком повисли над лбом и покачивались, вздрагивали*»).

Прямая речь как ведущее композиционно-речевое средство репрезентации персонажного слоя характеризуется следующим спектром функций: 1) характерологической (речевая самохарактеристика персонажа в диалоге и монологе); 2) эстетико-коммуникативной (активно представлена в диалогических фрагментах); 3) сюжетообразующей (имеет место во внутреннем или внешнем монологе персонажа в случае диалогизации, ввода повествовательных или описательных фрагментов).

В модели ХРС рассказов с экзегетическим повествователем прямая речь эксплицирует основные характеристики персонажного речевого слоя: возможное смещение «центра тяжести» в сферу героя. Отношение В.М. Шукшина к событию «как поводу завести разговор» находит реальное воплощение именно в РППерс. Прямая речь, получив статус нарративного звена, сдвигает повествование в плоскость не только сознания героя, но и его речи, что в итоге создает конкретный и одновременно субъективный образ события или поведения остальных персонажей.

Итак, категория говорящего субъекта как проявление «образа автора» и параметр типологизации текстов малой прозы позволили нам охарактеризовать рассказы с третьеличной формой повествования в качестве основного лингвопоэтического типа текстов, ядро которого составляют собственно рассказы, поскольку именно они сохраняют устойчивые и долговременные текстовые традиции произведений с жанровой «этикеткой» *рассказ*, реализуют традиционную для нарратива коммуникативную ситуацию, направленную на конструирование «своей» действительности автором (текст) и через процесс восприятия читателем (текст-интерпретация).

Организирующим центром рассмотренного лингвопоэтического типа текста является неназванный и социально неопределенный повествователь-наблюдатель, речевая партия которого, с одной стороны, обнаруживает близость к «образу автора», с другой – интегрирует «чужие» субъектно-речевые сферы.

Предметом изображения в рассказах основного типа, безусловно, остается событие, однако характер его репрезентации, как правило, зависит от двух субъектно-речевых планов, сосуществующих на равных: автора и главного героя, что разрушает привычную для классического рассказа стилистическую одноплановость и формирует отличающуюся от традиционного нарратива *динамическую модель ХРС*. Характеризуясь как сложное образование⁹⁰, ХРС обладает степенями свободы, детерминирующими ее динамичность и *производящую способность*. Данная модель имеет в качестве составляющих два нарративных звена: РППов и РППерс, предопределяющих ее специфику. К *типологически значимым чертам* модели ХРС рассказов с экзегетическим повествователем относятся следующие.

- Репрезентация речевых партий повествователя и персонажей как структурных образований. Речевой план повествователя имеет составляющие: собственно речевой слой (авторский монолог и ремарка), несобственно речевой слой (вкрапление чужого «слова» в форме конструкций с чужой речью), аппликативный (НСАП). Персонажный речевой план реализуется собственно речевым слоем (прямой речью, диалогом, монологом), несобственно речевым слоем (косвенная речь, НСПР).
- Динамичность организации составляющих ХРС. На уровне РППов данный признак просматривается через соотношение словесных

⁹⁰ «Сложные системы имеют много степеней свободы. Однако все утроено так, что в процессе эволюции выделяется несколько главных, к которым подстраиваются все остальные. Эти главные степени свободы называются параметрами порядка, когда этих параметров немного, описать сложную систему просто» [Пономаренко: 2005, с. 183].

рядов. Динамика РППерс детерминирована разрушением традиционной одноплановости собственно речевого слоя за счет установки на характерологичность. Включение элементов описания и повествования в персонажный монолог служит знаком формирования второго нарративного звена, равного по объему и функциональной значимости авторскому.

- Характеристика НСАП и НСПР как самостоятельного типа повествования, возникающего под влиянием стилистических и речевых примет сказа.
- Функционирование партий повествователя и персонажей в ХРС на основе принципа диалогичности как выражения в тексте различных ценностно-смысловых позиций. Преобразование авторского (монологичного по природе) «слова» осуществляется за счет взаимопроникновения и диалогического соотношения нескольких субъектно-речевых сфер, что обеспечивается приемами диалогизации и цитации⁹¹ и приводит к полистилизму речевой структуры. Работа принципа на персонажном речевом уровне просматривается в разрушении собственно речевого слоя посредством ввода реального или гипотетического диалога, а также «голоса» второстепенных персонажей.
- Репрезентация ХРС как «децентрированной», неравновесной системы. Данное качество закономерно вытекает из вышеуказанных признаков речевой организации текстов рассказов с экзегетическим повествователем: динамичности, диалогичности, наличия дополнительного нарративного плана. Отсутствие базового повествовательного слоя ведет к постоянному приращению семантики и повышенной коммуникативности. Целостность ХРС как открытой системы определяется характером диалогического взаимодействия ее составляющих.

Тексты рассказов с диэстетическим повествователем реализуют генетически производную модель ХРС. Ее признаки детерминированы, во-первых, усложненной коммуникативной рамкой, во-вторых, спецификой образа рассказчика, функция которого не только изображать, но и быть изображенным. Данная модель «наследует» набор доминантных черт производящей модели: динамичность, открытость, риторичность,

⁹¹ Отталкиваясь от результатов описания приемов на материале прозы и публицистики Шукшина [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000], мы установили, что, прием диалогизации состоит во введении в авторский речевой слой преобразованного чужого «слова» посредством конструкций с чужой речью. Цитация представляет собой введение в речь повествователя отдельных элементов голосов персонажей, организующих тип НСАП, в котором чужое «слово» оторвано от ситуации речи.

диалогический принцип организации речевых слоев. Ядро типа также представлено текстами собственно рассказов.

Динамическая природа ХРС позволяет говорить о способности производящей и производной модели к модифицированию на основе корпуса поэтических приемов. Данные приемы позволяют раскрыть характер деривационных отношений между текстами, выявить их лингвопоэтическую значимость, заключающуюся в «готовности» составляющих моделей ХРС репрезентовать разные варианты конструирования художественной действительности.

2.4. Модифицирование моделей художественно-речевой структуры текстов рассказов В.М. Шукшина

Отталкиваясь от выдвинутой нами ранее идеи [Деминова, Кукуева, Чувакин: 2000] о повышенной риторичности прозаических и публицистических текстов Шукшина, о выдвигании диалогичности как конститутивного признака поэтики писателя, считаем, что вся система словесно-художественного устройства производящей и производной моделей ХРС определяется работой целого корпуса поэтических приемов, подтверждающих их динамическую природу. Представленный в предыдущем разделе анализ текстового материала наглядно демонстрирует участие приемов диалогизации и цитации в формировании таких признаков ХРС, как динамическое взаимодействие речевых линий автора и персонажей, ведущее к полистилизму, отсутствию базового нарративного слоя.

Поэтические приемы в их лингвистических характеристиках влияют на процесс эвоцирования и «конструирования» возможного (художественного) мира через соотношение с миром действительным⁹². Понятие «возможного» мира интерпретируется нами вслед за Я. Хинтикки как «обычно возможные состояния дел или направления развития событий, совместимые с рассматриваемой установкой некоего определенного лица» (Цит по: [Баранов: 1993, с. 94]). Естественно, таковым лицом может быть как автор – творец произведения, так и читатель – интерпретатор. Конструирование текстовой действительности квалифицируется как ее «представление в отношении» (авторском, читательском). В механизме конструирования действительности по-

⁹² Ссылаемся на точку зрения Н.В. Петровой, отмечающей, что «композиционно-стилистическая и лингвистическая природа текста направлена на осуществление замысла писателя, которым и определяется единство текста как единицы текстового пространства, а также степень участия включений из других текстов» [2006, с. 121].

этические приемы приобретают статус знаков авторской стратегии, ориентированной на читательскую аудиторию.

В целом *«модифицирование»* понимается нами как процесс, направленный на видоизменение исследуемого объекта, появление у него новых свойств под влиянием определенных условий, отражающих коммуникативную установку автора. *«Модификация»* представляет собой результат данного процесса. На фоне применения функционально-имманентного анализа (В.В. Виноградов) модификация предполагает частичное преобразование структуры при сохранении устойчивости функционального ядра. Полученные модификации «наследуют» ядерные лингвотипологические признаки производящей и генетически производной модели ХРС. Модифицирование осуществляется на основе «текста в тексте» (подвергаются изменению обе модели) и субъектного расщепления речевой сферы рассказчика (производная модель) как «воздействующих параметров» на неустойчивое равновесие системы [Пономаренко: 2005]. Рассмотрим сущностные качества приема.

«Текст в тексте», будучи по своей природе проявлением интертекстуальности (см.: [Арнольд: 1999; Барт: 1989; Кристева: 2004; Кузьмина: 1999; 2000; Лотман: 1992; 1999; Фатеева: 1997 и др.]) как «формообразующего и смыслообразующего взаимодействия различного вида текстов» [Петрова: 2006, с. 112], способствует эвоцированию в авторской речи чужого текста как цитаты. Некий текст (первичный) включается в другой более сложный текст, получает в нем свою «новую» реализацию, то есть выступает как вторичный. Воспроизведение первичного текста – это, главным образом, репрезентация функционально-стилистического кода, стоящего за ним образа мышления или традиции.

Присутствие цитатного вкрапления в тексте нарушает линейное развитие повествования, влияет на композиционное построение⁹³: «фрагмент не может получить достаточно весомой мотивировки из логики повествования, он превращается в аномалию, которая для своей мотивировки вынуждает читателя искать иной логики, иного объяснения, чем то, что можно извлечь из самого текста. И поиск этой логики направляется вне текста, в интертекстуальное пространство» [Ямпольский: 1993, с. 60], в область творческого конструирования действительности.

Интертекстуальное включение целостного цитатного образования создает двухслойность повествования, формирует «внутреннюю

⁹³ Под композицией мы вслед за Б.П. Успенским [1970], Т.Г. Хазагеровым, Л.С. Шириной [1981] понимаем мотивированное расположение компонентов единого целого.

неоднородность» текста [Лотман: 1992, с. 151]. Говоря словами Ю.М. Лотмана, текст становится своеобразным устройством, системой разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует исходное сообщение. «Чужое» слово, вводимое на основе приема «текст в тексте», сохраняет набор онтологических признаков: двуплановость (диалогичность), дискретность (нарушение линейности развертывания текста), риторичность (направленность в сферу читательского восприятия с целью реконструкции).

Прием субъектного расслоения речевой сферы рассказчика служит основанием для конструирования модификаций производной модели ХРС текстов рассказов с диегетическим повествователем. В организации данного приема лежат разнообразные (как правило, детские) воспоминания говорящего субъекта. Субъектное расслоение базируется на передаче в различных композиционно-речевых формах особенностей «сегодняшнего» восприятия рассказчика и того, каким оно было в момент изображаемых в рассказе событий. Таким образом, говорящий субъект выступает в двух ипостасях: как субъект и объект речи (при ретроспективном повествовании). Специфика лика рассказчика приводит к модифицированию производной модели ХРС, обуславливает сложность выявления категории «образ автора».

2.4.1. Модификации художественно-речевой структуры текстов рассказов Шукшина с экзегетическим повествователем

Модифицирование ХРС предопределяется работой приема «текст в тексте». Наглядным примером видоизменения речевой композиции служит ядро основного типа текстов – собственно рассказы «Письмо», «Раскас». В ХРС вводится дополнительный «чужой» язык (текст), имеющий своего автора и несущий определенный объем информации. Взаимодействие чужого «слова» с авторским организуется посредством механизма эвокации. Цитируемый текст сопровождается обязательной маркированностью.

Элементы интертекста в силу своей риторической направленности требуют активного читателя, ослабляют границы между адресатом произведения и его автором. Определяя примерные контуры фонда их общих знаний, элементы разрушают замкнутость внутреннего мира отдельного текста и осложняют структуру повествования, формируя модификации ХРС.

На основании выводов, полученных в процессе описания ХРС «Раскаса» [Кукуева: 2001б], мы можем говорить о реализации в тексте

двух равноправных кодов: автора-повествователя и главного персонажа, выступающего в роли творца собственного текста. С учетом задач, выдвинутых в данной части настоящего исследования, обратим внимание на композиционную организацию воспроизведенного текста (письма Ивана Петина).

Диалогизированность монолога персонажа посредством включения чужого «слова», выстраивание предполагаемого диалога дают возможность, с одной стороны, сохранить модель непринужденного речевого общения; с другой – предполагают обязательное соучастие читателя. *«Ей все говорили, что она похожая на какую-то артистку. Я забыл на какую. Но она дурочка не понимает: ну и что? Мало ли на кого я похожий, я и давай теперь скакать как блоха на зеркале»*. Передавая беседу жены с окружающими шаблоном косвенной речи, автор облекает «чужую речь» в собственную речевую оболочку. Подобное переструктурирование диалога разрушает его рамочность и подготавливает переход в сторону собственной репликации, репрезентируемой прямой речью. Реплика-стимул: *«Мало ли на кого я похожий, я и давай теперь скакать как блоха на зеркале»* отражает целевую устремленность пишущего «раскас»: разъяснить свою позицию и, возможно, получить ответную реакцию как со стороны героини, так и читателей, отсюда и мотивация создания текста: *«Очень мне сейчас обидно, поэтому я пишу свой раскас»*.

Второй композиционной особенностью диалогизированного монолога героя является включение параллельно основной теме (теме ухода жены) второго диалога, косвенно связанного с исходной ситуацией: *«Эх вы!.. Вы думаете если я шофер, дак я ничего не понимаю? Да я вас наскрозь вижу! Мы гусударству пользу приносим вот этими самыми руками, которыми я сейчас пишу, а при стрече могу этими же самыми руками так засветить промеж глаз <...>. Если уж на то пошло у меня у самого три ордена и четыре медали. И я давно бы уж был ударником коммунистического труда, но у меня есть одна слабость: как вытью так начинаю материть всех»*. Реплика Ивана значима в содержательном отношении, поскольку ее информативная сторона обнажает контраст между портретом героя, эксплицируемым в тексте автора-повествователя, и его самохарактеристикой. Данный фрагмент также демонстрирует сложность субъектно-речевой организации за счет ввода элемента «потенциального» диалога. Первым компонентом подобного диалога служит произнесенная реплика-стимул, содержащая прямую речь Ивана и его авторскую ремарку: *«Эх вы!.. Вы думаете»*. Второй компонент – реплика-реакция представлена автором «созданного» текста как возможная речь некоего собеседника. Весьма

специфичной в репликации представляется синтаксическая конструкция, реализующая чужое «слово». Традиционно в «потенциальном» диалоге реплика-реакция «имеет форму произнесенной прямой речи персонажа или же предстает как описание в авторской речи желания персонажа отреагировать на речь собеседника» [Изотова: 2006, с. 46-47]. В тексте «рассказа» героя потенциальная ответная реакция в плане речевой организации представляет собой взаимный обмен интонациями между авторским контекстом и чужой речью. Здесь, говоря словами В.Н. Волошинова, «авторская речь ведет наступление на чужое высказывание, пронизывая его своими интонациями» [1995, с. 351]. В результате прямая речь подготавливает косвенную, свидетельством тому служит ремарка «*вы думаете*», в самом речевом шаблоне сохраняется свойственная ему грамматическая форма первого лица: «*Вы думаете если я шофер, дак я ничего не понимаю?*». Однако отнести подобную конструкцию к «подготовленной» прямой речи [Волошинов: 1995] не представляется возможным, так как характерные для нее взаимные переходы косвенной и прямой речи организуются в рамках чужого высказывания. В ХРС анализируемого текста явление перехода осуществляется по линии скрещивания субъектно-речевых сфер автора и персонажей.

Третья конструктивная черта организованного подобным образом монолога Ивана Петина просматривается в использовании элементов «*имплицитного*» диалога, внешне оформленного как «одноголосье», позволяющее описать двустороннее общение в виде реплик одного персонажа. В тексте рассказа героя данный тип диалогового повествования представлен репликой-стимулом с особой прагматической установкой. Многочисленные обращения к аудитории («*вы*», «*увирю вас*», «*смотрите*»), под которыми пишущий подразумевает несколько субъектов: жену, офицера, окружающих (сельских жителей), широкую публику, читающую готовый «раскас», и, наконец, читателя. Категория читателя-интерпретатора в рассказе Петина – функционально значимое звено: читатель перевоплощается в гипотетического собеседника и «конструирует» в своем сознании предполагаемые ответные реплики по некоторым элементам реплик-стимулов автора (Ивана). Рассмотрим фрагмент текста: «*Теперь смотрите што получается: вот она вильнула хвостом, уехала куда глаза глядят. Так? Тут семья нарушена. А у ей есть полная уверенность, што они там наладят новую? Нету <...>. Не дура она после этого? А гусударство деньги на ее тратила – учила. Ну, и где ж та учеба? Ее же плохому-то не учили <...>. Откуда же у ей это пустозвонство в голове? Я сам удивляюсь. Я все для ей делал. У меня сердце к ей приросло*». Сопричастность читателя диалогу героя

видится не только в уже указанных ранее обращениях, но и в оформлении пространственно-временного континуума. Читатель гипотетически переносится в ту же систему координат, в которой находится персонаж, о чем свидетельствует дейксис: «*теперь*», «*тут*». Местоположение жены и ее нового супруга представлено иным временем-пространством: «*уехала куда глаза глядят*», «*там*». Подобное соположение континуумов вводит читателя в процесс творения персонажного текста и формирует в ХРС дополнительную субъектно-речевую сферу «собеседника». Немаловажную роль в восстановлении диалога играет содержательная сторона авторского речевого слоя. Возможные ответные реплики аудитории предопределяются логикой вопросной репликации, например: «*Откуда же у ей это пустозвонство в голове?*». Ответ на вопрос героя кроется в его рассуждениях: поведение жены является закономерным результатом его слепой любви, которую она, видимо, приняла «как должное» и не смогла оценить по достоинству.

Признаки эвоцируемого «рассказа», обнаружившиеся при анализе авторского речевого слоя: переструктурирование, включение параллельного второго диалога, присутствие признаков «ирреального» и «потенциального» диалогов – это своеобразные способы создания смысловой емкости «вторичного» цитатного текста. Диалог, осуществляемый в рамках монологической речи Ивана с персонажами и, шире, аудиторией, эксплицирует несколько повествовательных линий, оставшихся «за кадром». От читателя требуется определенная доля усилий по «распаковыванию» такой информации, что приводит к повышению «энергетического потенциала» (термин Н.А. Кузьминой) воспроизведенного текста, открывает достаточно широкие горизонты для «конструирования» событий со стороны читателя, делает его в определенной степени сотворцом художественного мира произведения.

Сложная композиция, глубина семантики текста Ивана Петина; усечение его «слова» за счет отсутствия собственно речевого слоя повествователя, экспансия персонажных интонаций в речи автора – результаты работы поэтического приема «текст в тексте». Именно на основе данных результатов формируется *модификация ХРС* анализируемого рассказа. Ее доминантными признаками являются: характеристика речевого слоя персонажа в качестве ядерного нарративного звена как на уровне организации авторского «слова» в «исходном» тексте (репрезентация особого типа НСАП), так и на уровне структуриации воспроизведенного «рассказа»; отнесение РППов к периферийному речевому слою, восполняющему свою семантику и коммуникативную несамодостаточность через обращение к ядру повествования; введение читателя в бытие художественной действительности.

Установленная модификация ХРС соотносится с категорией «образ автора» как глубинной структурой текста и позволяет выявить специфические черты проявления авторского начала в тексте рассказа «Раскас», относящегося к ядру основного лингвопоэтического типа. Как показал проведенный анализ, принцип подвижности «образа автора» осложняется работой приема «текст в тексте». В «исходном» тексте автор перевоплощается из стороннего наблюдателя в субъект речи, разделяющий «интонации» речи главного героя (авторское «слово» дается в оболочке оценки и восприятия персонажа). В воспроизведенном тексте авторский лик кардинально меняется. Субъектом речи выступает главный герой, примеряющий на себя маску автора. Выражение его идейно-смысловой позиции дает основания говорить о присутствии в рассказе двух повествующих субъектов, что представляется знаком реализации авторской стратегии. Активное освоение персонажем повествования, пересечение его точки зрения с авторской – один из путей создания особой эмоциональной тональности, реализации эτικο-эстетического идеала, направленного на открытие «многослойности» авторского «я» с дальнейшим его концентрированием в области речевой линии персонажей.

В целях сопоставления ХРС проанализируем рассказ «Письмо». Работа поэтического приема в данном тексте способствует формированию явления межжанрового взаимодействия. Текст письма, будучи особой жанровой формой, включается в произведение с жанровой этикеткой «рассказ», что приводит к усложнению композиционно-речевой организации основного типа рассказа.

Авторское повествование в «исходном» тексте сохраняет свой традиционный состав⁹⁴. При этом РППов минимальна по объему (имеют место немногочисленные диалоговые реплики в форме прямой речи). Персонажный речевой слой самостоятелен лишь относительно. Чаще всего «голос» персонажей реализуется в качестве чужеречного компонента авторской речи. Наглядным примером может служить зачин повествования: *«Старухе Кандауровой приснился сон: молится будто бы она богу, усердно молится, а – пустому углу: иконы-то в углу нету. И вот молится она, а сама думает: “да где же у меня бог-то?”»*. Как видим, собственно авторское повествование постепенно наполняется цитатными включениями, организующими НСАП. Органика голосов слышится во взаимопроникновении интонаций автора и

⁹⁴ РППов имеет составляющие: собственно речевой слой (репрезентируемый монологом, ремаркой), несобственно речевой слой (демонстрирующий взаимодействие «слова» с чужим «словом», представленным косвенной, прямой, тематической речью, НСПР), аппликативный (репрезентируемый НСАП).

героини. Эмоциональность и стилистика речи заставляют нас утверждать, что повествователь находится рядом с персонажем, в одном времени-пространстве. Однако дальнейший контекст повествования дает возможность говорить о смене авторского облика: *«Поругались старушки. И ведь вот дурная деревенская привычка: двое поругаются, а всю родню с обеих сторон сюда и пришьют»*. Субъективная авторская позиция «прорывается» наружу, автор открыто сочувствует персонажам. Речь повествователя, как целостный текст, реализует признаки производящей модели текстов рассказов с экзегетическим повествователем. «Сжатие» РППерс служит своеобразным авторским приемом, подготавливающим ввод вторичного текста, в котором персонажная речь – центральное нарративное и одновременно характерологическое звено.

Перейдем к анализу воспроизведенного текста. Жанровая contamination, вызванная работой поэтического приема, приводит «к созданию новой текстовой макроструктуры» [Николина: 2002, с. 365]. «Письмо» сохраняет традиционные для него основные жанровые сигналы исходной формы: достоверность, «интимность», «камерность», повышенную субъективность, строгую адресованность (обращения, формы 2-го лица, вопросы), иллюзию непосредственного общения: *«Добрый день, дочь Катя, а также зять Николай Васильич и ваши детки, Коля и Светычка, внучатычки мои ненаглядные»*. Интонация, стилистика письма способствуют воспроизведению не только манеры героини речи, но и конструированию ее образа в сознании читателя.

Соприсутствие в рассказе «вторичного» текста организуется за счет целого корпуса сигналов, основным среди которых выступает заголовков, свидетельствующий об иной жанровой форме. Дополнительными маркерами служат абзацное членение (композиционный уровень), кавычки (графический уровень), стилистика письма (языковой уровень). Как считает Н.В. Семенова [2002], именно маркеры определяют степень чуждости, дистанцированности «чужого» текста от основного. Однако в рассматриваемом тексте, как и в «Раскасе», отмеченные свойства могут быть отнесены только к формально-композиционной организации цитатного текста. Содержательная сторона «письма» пронизывается многочисленными связующими нитями с РППов «основного» текста. Когезия⁹⁵, на первый взгляд, автосемантических текстов осуществляется за счет двух типов связи: ассоциативной и композиционно-структурной. Ведущей представляется вторая

⁹⁵ Термин используется для характеристики особых видов связи, обеспечивающих континуум, то есть логическую последовательность, взаимосвязь отдельных сообщений, фактов, действий [Гальперин: 1981, с. 74].

форма когезии, ибо установление нарушения последовательности повествования в тексте письма с точки зрения структурной целостности не вызывает сомнений (РППерс в письме прерывается вкраплениями речи повествователя, принадлежащего «исходному» тексту). Абзацное членение демонстрирует переключение одного вида коммуникативной организации текстового фрагмента на другой, что, в свою очередь, является прагматическим средством воздействия на сферу сознания читателя. Формирующаяся при этом «прерывистость» повествовательной линии в воспроизведенном тексте служит прямым свидетельством взаимопроникновения текстов, формирует полистилизм рассказа «Письмо».

Ассоциативная когезия, указывая на содержательную связь текстов, играет роль сопровождающей. Сигналами когезии выступают повторяющиеся лексические единицы с коннотативным значением. Возникая в авторском речевой слое текста рассказа, лексемы получают функцию повтора-подхвата в речи автора письма (старухи Кандауровой). Данные единицы влияют на композиционное членение воспроизведенного текста, обеспечивая не только последовательность событий, но и «подсказывая» героине новую микротему. Рассмотрим текстовые фрагменты.

Авторская речь в составе НСАП: «*Старуха вспомнила себя, молодую, своего **нелюбимого мужа...***» логически подготавливает очередную микротему в содержании письма героини, ассоциативно отождествляя в сознании читателя, с одной стороны, образ отца и мужа Кати, с другой – старухи с дочерью: «*Если б я послушалась тада свою мать, я б сроду **не пошла за твоево отца. Я тоже** за всю жизнь ласки **не знала***». Немаловажную роль в создании ассоциативных связей между текстами играет и ретроспектива повествования, вводимая фразой: «*старуха вспомнила себя*».

Средства когезии позволяют установить диалогический характер связи между текстом рассказа и текстом письма. РППов, «разрывающая» второй текст, является репликой-стимулом, речь героини в письме – репликой-реакцией. Так, например, внутренний монолог героини в тексте автора-повествователя: «*Господи, **думала старуха, хорошо, хорошо на земле, хорошо. А ты все газетами своими шуришишь, все думаешь... Чего ты выдумываешь? <...>***» находит ответную реакцию в письме: «*Читай, зятек, почитай – я и тебе скажу: проузрюмисся всю жизнь, глядь – помирать надо. Послушай меня, я век прожила с таким, как ты: **нехорошо так, чижало***».

В качестве связующего звена между текстами выступает категория «образ автора». Жанровые каноны письма накладывают опреде-

ленного рода ограничения на возможность проявления авторского лица. Именно поэтому сопровождающие письмо авторские контексты получают особую нагрузку. Напоминая по семантике ремарочный компонент, они репрезентируют маску автора-комментатора, наблюдающего за персонажем и воспроизводящего его мимику, жесты, поведение: «старуха усмехнулась», «отодвинула письмо», «стала смотреть», «задумалась». При этом автор находится в том же месте, что и героиня, на уровне языковых средств это демонстрируется семантикой дейктических элементов: «**это** письмо», «**опять** стала смотреть», «ничего **почти** не видеть». Подобное проявление «образа автора» способствует реализации важного критерия – правдоподобия сообщаемого.

Диалог между текстами формирует не только микротему «письма», но и обеспечивает диалогизацию письменной монологической речи героини. Процесс диалогизации прямой речи старухи в тексте письма осуществляется по линиям «потенциального» и «имплицитного» диалога⁹⁶. Рассмотрим фрагменты, относящиеся к первому типу диалога: «Ты, Катерина, маленько не умеешь жить. А станешь учить вас, вы обижаетесь. А чего же обижатца! Надо, наоборот, мол, **спасибо, мама, что дала добрый совет**». «Чего уж тада и утруждать ее, головушку-то, еслив она не приспособлена для этого дела. Нечего ее утруждать. Ты, скажи, **будешь думать, а я буду возле тебя сидеть – в глаза тебе заглядывать? Да пошел ты от меня подальше, сыч! Я, скажи, не кривая, не горбатая – сидеть-то возле тебя**». Ведущим диалоговым звеном выступает субъектно-речевая сфера автора письма. Возможная реплика-реакция дочери, оформленная в форме гипотетической прямой речи, вводится в речь старухи модальной частицей «мол» и глаголом говорения «скажи». Повелительная форма лексемы придает «потенциальному» диалогу назидательный характер. Общение с дочерью, репрезентируемое формой данного диалога, безусловно, служит воплощению авторского отношения как своего рода прожектора, нацеленного на правдивое воссоздание типичных отношений «родители – дети».

Беседу старухи с зятем оформляет «имплицитный» диалог: «Она мне дочь родная, у меня душа болит, мне тоже охота, чтоб она пора-

⁹⁶ Будучи трансформациями реального диалога, «данные типы не нарушают факта существования двустороннего общения, делают возможным представление в речи персонажа диалогических взаимодействий» [Изотова: 2006, с. 34], однако подобное взаимодействие носит усеченный характер, так как зачастую сложно определить жесты, поведение «возможных» авторов, которым принадлежат реплики-реакции.

довалась на этом свете. И чего ты, журавль, все думаешь-то? Получаешь неплохо, квартирка у вас хорошая, деточки здоровенькие... Чего ты думаешь-то? Ты живи да радуйся, да других радуй». Стечение реплик-стимулов насыщает фрагмент повышенной эмоциональностью. Негодование, раздражение, тип диалога, минимум ответных реплик героя – сигналы, свидетельствующие об истинном отношении героини к зятю. Подобные «нарушения» реального общения, с одной стороны, предопределяются жанровой формой повествования, с другой – служат проявлением авторской стратегии, актуализирующей введение читателя в текст. Автор в тексте «письма» скрывается за сугубо субъективированной манерой персонажного повествования. Его «самоустранение» связано с желанием создать образ героя посредством его речевой характеристики. Однако авторские контексты, сопровождающие письмо, демонстрируют лик повествователя, находящегося в том же пространственно-временном континууме, что и героиня. Об этом свидетельствуют дейктические элементы, представленные в речи автора: «старуха **вдруг** представила», «**опять** стала смотреть», «за окном **почти** ничего не видеть».

Диалогическая композиция воспроизведенного текста, нарушая обычную последовательность событий (ретроспективные моменты), раздвигает пространственно-временные рамки повествования, делает персонажную партию (автора письма) содержательно емкой. Спрессованность информации предопределяется спецификой рассмотренных типов диалога.

Взаимодействие «исходного» (первичного) текста с текстом, воспроизведенным на основе работы поэтического приема «текст в тексте», приводит к субстанционально-функциональному преобразованию письма: в речевой структуре рассказа оно приобретает статус сюжетообразующей РППерс, план персонажа расширяет свои границы. Его «новая» значимость раскрывается в «готовности» репрезентовать перед читателем отношения «родители-дети». Имплицитная информация, воспроизводимая читающим лицом по определенным сигналам диалогизированного монолога, раскрывает перед аудиторией путь к воссозданию собственного «интерпретационного» текста с учетом личного опыта. Взаимосвязь данного текста с текстом рассказа посредством диалогических отношений как формы речевой коммуникации (первичный текст – реплика-стимул, вторичный воспроизведенный – реплика-реакция) дают основания говорить о модифицировании ХРС собственно рассказа «Письмо» по линии ее усложнения. В структуре произведения наблюдается соприсутствие двух равноправных нарративных планов: автора (основное повествование), главного персонажа

(воспроизведенный текст). В качестве ядерного компонента ХРС видится «синкретический» речевой слой, возникающий в точке «пересечения» речевых партий повествователя и персонажа с дальнейшим их взаимодополнением и взаимопроникновением через диалог. Авторское повествование имеет те же признаки, что и в производящей модели ХРС. Особой функциональной значимостью в речевой композиции отличается речевая партия главной героини. Будучи компонентом РППов в тексте рассказа и самостоятельным образованием в тексте «письма», речь героини организует несколько уровней диалогических отношений: первый лежит в основе организации составляющих внутри РППов, второй и третий репрезентуют механизм образования и жизнедеятельности текста рассказа как особой диалогической макроструктуры, направленной на обязательный контакт с читателем. Следовательно, ХРС анализируемого текста диалогична как в аспекте структуризации компонентов (внутренний план), так и в аспекте функционирования в виде целого образования коммуникативно-эстетической деятельности автора-творца (внешний план).

Специфические черты ХРС, обусловленные работой поэтического приема «текст в тексте», проливают свет на категорию «образ автора». Подвижность авторского лика как субъекта, принадлежащего тексту рассказа, организуется за счет перехода от маски автора-наблюдателя к эксплицитному выражению субъективной авторской позиции, что, отражает типовой признак производящей модели ХРС текстов рассказов с экзегетическим повествователем. Однако дальнейшая смена авторских интонаций детерминирована жанровыми признаками «вторичного» текста. Установка на «интимность», «камерность», требование строгой адресации позволяют авторскому лику проявлять себя лишь в контекстах, сопровождающих письмо. Функциональная значимость автора-комментатора, близкого по своим пространственно-временным координатам персонажу, заключается в «добраивании» целостного образа героини как автора письма.

Итак, выявленные на основе работы поэтического приема «текст в тексте» видоизменения ХРС формируют две модификации, лингво-поэтическая значимость которых заключается в их «готовности» к эстетическому функционированию. Особенности организации речевой композиции («Рассказ», «Письмо») представляют собой два возможных способа преобразования писателем действительности в основном типе текстов, выделенных с учетом категории говорящего субъекта. Текстовая действительность, репрезентируемая модификационными вариантами ХРС, находит мотивацию в доминантах эстетического и этического характера малой прозы Шукшина, его желании изобразить им-

пульсивного человека, поддающегося порывам, а следовательно, крайне естественного, «рассказывая о таком человеке, я *выговариваю такие обстоятельства* (выделено нами. – Г.К.), где мой герой мог бы полнее всего поступать согласно порывам своей души» [Шукшин: 1991а, с. 451].

Однако принцип диалогичности, лежащий в основе преобразования события, личности героя, имеет свой механизм работы в каждой модификации ХРС.

Эмоциональность, субъективность, открытость, проистекающая из желания непременно рассказать о случившемся, повышенная адресованность и, как следствие, риторичность воспроизведенного текста в «Раскасе» – признаки, подчиняющие себе всю ХРС рассказа и расширяющие ее за счет активизации звена читателя. Возможный текстовый мир выстраивается на основе эксплицитного диалогического взаимодействия двух субъектов общения: персонажа, чья речевая партия в рассказе имеет статус базового нарративного звена, и читателя как включенного в ХРС внетекстового субъекта художественной коммуникации. С учетом сказанного *модификация модели ХРС отличается набором признаков.*

- Аномалией организации РППов, проявляющейся в отсутствии собственно речевого слоя.
- Актуализацией семантической емкости персонажных партий посредством диалогизации и переструктурирования монолога персонажа.
- Разрушением рамочности диалогического единства.

Жанровая природа письма с ее строгой адресованностью (внутритекстовый адресат), интимностью, закрытостью не предполагает широкой аудитории. Место читателя строго локализовано рамками цитируемого текста. «Конструирование» им действительности осуществляется через диалог двух текстов: рассказа и воспроизведенного в нем письма, репрезентируемых в ХРС самостоятельными сюжетобразующими речевыми партиями. Данной *модификации ХРС свойственны следующие признаки.*

- Наличие нескольких равноправных нарративных речевых слоев, взаимодействие которых рождает ядерный синкретический речевой слой в ХРС.
- Структурность РППов, соответствующая производящей модели ХРС.
- Функциональная многоплановость РППов.

- Субстанционально-функциональное преобразование РППерс за счет вхождения ее как самостоятельного образования в основной текст (авторское повествование).

2.4.2. Модификации художественно-речевой структуры текстов рассказов Шукшина с диегетическим повествователем

Как уже было отмечено, произведения с диегетическим повествователем представляют собой форму усложнения авторского повествования путем создания речевого образа повествующего лица. В произведениях осуществляется процесс конструирования автором не только действительности, но и рассказчика как говорящего субъекта. Основной признак данного типа текстов, как считает И.Е. Папава, заключается в специфике «образа рассказчика»: «данный образ в рассказах от первого лица не имеет ярко выраженных характерологических примет и не обособляется от “образа автора” специальными речевыми приметам, а поэтому речевая экспрессия персонажей в этих произведениях полностью сохраняется и “я” рассказчика не является единственным субъектом оценки в таком повествовании» [1983, с. 17]. Таким образом, «повышенная субъективность» как доминанта ядра производного лингвопоэтического типа на уровне организации ХРС реализуется взаимодействием, как минимум, четырех субъектно-речевых сфер (рассказчик в двух ипостасях, автор, «второстепенные» персонажи). На основе данного приема построены рассказы: «Горе», «Дядя Ермолай», «На кладбище», «Боря», цикл рассказов «Из детских лет Ивана Попова». Сформулированное ранее положение [Кукуева: 2001а; 2001б] о функциональной значимости⁹⁷ данного приема в организации РППов дает все основания говорить об уместности его применения в описании ХРС текстов рассказов с диегетическим повествователем.

Формирование модификационного варианта ХРС рассказов базируется на соотношении пространственно-временных континуумов внутри РППов, на уровне организации собственно речевого слоя рассказчика и ремарки. Диегетический повествователь-наблюдатель является звеном, концентрирующим вокруг себя все действие в тексте рассказа. Семантика и объем персонажной речи «пропускаются» через

⁹⁷ Данный прием способствует формированию таких признаков авторского повествования, как 1) выделение авторского повествования как доминантного; 2) структурирование собственно речевого слоя рассказчика и, как следствие, увеличение его объема и информативных потенций; 3) уменьшение информативной доли и объема воспроизведенными речевыми слоями.

«слово» рассказчика и являются фактом уже сконструированной в его сознании действительности. Доказательством этому могут служить многочисленные субъективные авторские комментарии в ремарочном компоненте, синтаксически оформленные пояснительными и вводными конструкциями. Например: *«Мы подошли. Дедушка Нечай сидел, по-татарски скрестив ноги, смотрел снизу на нас – был очень недо-волен»* («Горе»); *«Ну, караульщики, – спросил дядя Ермолай, увидев нас, мне показалось, что он смотрит пытливо»* («Дядя Ермолай»). Специфика данных конструкций состоит в том, что они являются частью авторского посыла, ориентированного на читательское восприятие. Но данный посыл, «ориентация изложения» [Маркасова: 1996], реализуется нетрадиционно – через маску рассказчика, что создает впечатление открытого диалога субъекта речи (рассказчика в одной из своих ипостасей) с читателем.

Рассматриваемые конструкции, выделяясь пунктуационно, имеют характер дополнительных замечаний к основному повествованию, чем и разрушают синтаксическую одноплановость авторского высказывания.

Немаловажное значение имеет и чужое (персонажное) «слово», представленное в форме НСАП: *«Эх, папка, папка! А вдруг да у него не так все хорошо пойдет в городе? Ведь едем-то мы – попробовать. Еще неизвестно, где он там работу найдет, какую работу? <...> Последнее время, я слышал, все шептались по ночам: она вроде не соглашалась. Но ей хотелось выучиться на портниху, а в городе есть курсы...»* («Из детских лет Ивана Попова»). Чужое высказывание в речи рассказчика приобретает иллюзию вторичной повествовательной передачи: «речь персонажей передается по вкусу рассказчика – в соответствии с его стилем в принципах его монологического воспроизведения» [Виноградов: 1971, с. 190].

Как показывает анализ, прием субъектного расслоения речевой сферы рассказчика активно функционирует в текстах: 1) с обособленной субъектно-речевой сферой рассказчика, расширяющейся до пределов «образа автора» («Горе»); 2) с рассказчиком, равным «образу автора» («Дядя Ермолай»).

Актуализация приема в рассказе «Горе» обнаруживается по линии организации РППов, а именно собственно речевого слоя (собственно авторское повествование и ремарка). Авторская речь демонстрирует соотношение двух пространственно-временных континуумов, фиксирующих точку зрения ребенка (ретроспективный план) и взрослого человека (настоящее время, совпадающее с моментом повествования в рассказе). Собственно авторское повествование, выполняющее

роль зачина, репрезентует субъективную позицию рассказчика взрослого человека: *«Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко»*. Ввод иного временного плана осуществляется посредством диалогического взаимодействия континуумов, например: *«Было мне лет двенадцать. Сидел в огороде, обхватив руками колени, упорно, до слез смотрел на луну. Вдруг услышал: кто-то невдалеке тихо плачет»*. Авторское «слово» демонстрирует переход от диахронического регистра, где рассказчик – объект повествования, к синхроническому, где он – субъект повествования. Смена повествовательного ракурса фиксируется, в первую очередь, видо-временной формой глаголов (с одной стороны, *«было»*, *«смотрел»*, *«услышал»*, с другой – *«плачет»*), а также сменой субъекта восприятия.

Взаимодействие континуумов свидетельствует о сложности выявления авторской позиции. Точка зрения взрослого рассказчика базируется на столкновении тогдашнего бытового времени-пространства и теперешнего бытийного пространства, которое возникает в результате мысленного взгляда в прошлое: *«Жалко, мало у нас в жизни таких ночей. Они помнятся»*. Наличие несовпадающих позиций «я» рассказчика взрослого человека и «я» мальчика есть свидетельство подвижности структуры субъекта повествования, некой эксплицитно выраженной игры автора с читателем. Смена пространственно-временного ракурса в речи рассказчика вызывает появление своеобразных перебоев интонации, «происходит “наложение” одного восприятия на другое <...> из двух временных аспектов, которые переплетаются» [Виноградов: 1976, с. 428]. Подобный процесс увеличивает информативный потенциал РППов, делает ее объемнее и содержательнее, нежели РППерс. Основная смысловая нагрузка ложится на авторский диалогизированный монолог, выступающий в качестве доминантного на фоне остальных типов и форм речи. Проанализируем показательный в этом отношении фрагмент текста: *«У дедушки Нечаева три дня назад умерла жена, тихая, безответная старушка. Жили они вдвоем, дети разъехались. Старушка Нечаева, бабка Нечаиха, жила незаметно и умерла незаметно. Узнали поутру: “Нечаиха-то..., гляди-ко, сердешная”. Вырыли могилку, опустили бабку Нечаиху, зарыли – и все. Я забыл сейчас, как она выглядела. Ходила по ограде, созывала кур: “Цып – цып – цып...” Ни с кем не ругалась, не заполошничала по деревне. Была – и нету, ушла»*. Сигналом эвоцирования «ретроситуации» (термин взят из работы [Дьячкова: 2003, с. 23]) выступает лексический элемент *«три*

дня назад», семантика которого конкретизирует время совершения события, обозначенного глагольной формой «умерла». Указание на точный временной промежуток свидетельствует о «приостановке» основного времени повествования. Благодаря временному плану, представленному в речи рассказчика-мальчика, в сознании читателя создается иллюзия «вхождения» в описываемую ситуацию, очевидцем которой был ребенок.

Глагольные формы прошедшего времени совершенного и несовершенного вида организуют речь рассказчика взрослого человека. Примечательно, что глаголы, характеризующие поведение героини, употреблены в форме несовершенного вида: «жила», «выглядела», «ходила», «созывала». Данные единицы обозначают постоянный вне-временной признак, характеризующий образ старухи. Прошедшее время несовершенного вида глаголов формирует бытийный пространственно-временной континуум, в котором нет границ, «бытийное пространство-время отмечено отсутствием пространственно-временной предельности» [Вартаньянц, Якубовская: 1984, с. 21]. Предикаты совершенного вида прошедшего времени выстраиваются в своеобразную цепочку последовательных глагольных действий: «вырыли» глагол со значением осуществляемого действия – >«опустили» – предикат со значением помещения кого-либо в результате физического действия – >«зарыли» предикат с семантикой «укрытия» объекта. Их последовательная связь актуализирует «конструирование» читателем конкретной ситуации, имплицитно представленной в РППов.

Особую значимость в контексте «слова» взрослого рассказчика имеет несовпадение морфологического и синтаксического времени, фиксируемого в предложении «Я забыл сейчас, как она выглядела» глагольной и наречной формами. Несовпадение категориального значения времени создает иллюзию сиюминутности речи рассказчика, происходит переход из времени-пространства прошлого во время-пространство сегодняшнее, соответственно, осуществляется и «перемещение» читателя.

Анализ рассмотренного фрагмента демонстрирует, во-первых, сохранение смысловой позиции рассказчика-мальчика в плане пространственно-временного обозначения и лексико-стилистического оформления речи, введение его точки зрения как чужого «слова» в речевую сферу взрослого рассказчика; во-вторых, взаимодополнение смысловой позиции одного рассказчика за счет смысловой позиции другого, вследствие чего возникает семантическая емкость РППов. В авторском «слове» сочетается рассказ о событии, пропущенный через восприятие и оценку рассказчика-мальчика, и рассказ, осмысленный с

точки зрения взрослого человека. Композиционное и семантическое соединение двух точек зрения – знак авторской стратегии, направленной на создание эффекта присутствия читателя в сцене репрезентируемого события. Персонажные субъектно-речевые сферы, оформленные в виде цитации или конструкций с чужой речью, находятся в прямой зависимости от процесса воспроизведения и конструирования событий в авторском контексте. Активное использование кодовой цитации, выполняющей оценочную или характерологическую функцию, подчиняется требованию репрезентации целостного события, освещенного со всех сторон.

Работа приема организует расширение субъектно-речевой сферы рассказчика до пределов «образа автора»: *«Не было для меня в эту минуту ни ясной, тихой ночи, ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая – умерла. Горе маленького старика заслонило прекрасный мир. Только помню: все так же резко, горько пахло полынью»*. Анализ взрослым рассказчиком своих детских впечатлений, представленных в примере, служит знаком «прорыва в литературность на общем характерологическом фоне» [Папава: 1982, с. 128]. Меняется лексическое наполнение собственно авторского повествования, усложняется синтаксическое оформление речи рассказчика. Имеют место образные средства (эпитеты), ориентированные на литературную традицию: *«радость непонятная, светлая», «прекрасный мир»*. Преобладают книжные синтаксические конструкции с однородными членами и сложносочиненные предложения: *«Не было для меня в эту минуту ни ясной, тихой ночи, ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая – умерла»*. Особого внимания заслуживает информант *«в эту минуту»*, где указательное местоимение выступает в роли дейктического элемента, выражающего идентификацию ситуации через ее отношение к речевому акту, его участникам и контексту. Благодаря данной единице, в РППов организуется своеобразное «переливание» пространственно-временных континуумов: из момента рассказывания о прошлом событии в момент его свершения, из бытовой ситуации: смерть старухи Нечаихи и страдания ее старика – в ситуацию бытийного плана: анализ внутреннего состояния и размышления о жизни: *«<...> ни мыслей никаких, и радость непонятная, светлая – умерла»*. Бытийное пространство у Шукшина, как отмечает М.Г. Старолетов, возникает на базе внутреннего состояния персонажа (в нашем случае рассказчика). Предложение *«Горе маленького старика заслонило прекрасный мир»* носит характер лирического отступления, в котором автор, отталкиваясь от конкретной ситуации, поднимает проблему соотношения горя человека и окружающего его огромного мира. Философскую направленность

получают и отдельные лексемы: *«резко», «горько (пахло полынью)»,* выражающие элемент оценки со стороны рассказчика мальчика: «запах» события, оставшегося в памяти. В контексте авторского «слова» данные лексические единицы получают иной коннотативный смысл – «горечь и боль случившегося».

Итак, анализ фрагмента позволяет говорить об объемности РПШов, ее коммуникативной направленности, о многоголосом звучании всего отрывка: одни и те же лексемы, синтаксические конструкции в зависимости от читательской проницательности способны формировать информацию бытового плана (точка зрения рассказчика-мальчика) и информацию философского характера (расширение «слова» взрослого рассказчика до пределов «образа автора»). При этом содержательные возможности точек зрения данных рассказчиков неодинаковы. Смысловая позиция рассказчика-мальчика ограничена в объеме знания, ибо повествование от его лица – это повествование об увиденном, услышанном в данный момент. Точка зрения взрослого рассказчика шире, так как его «слово» не только воспроизводит фрагменты событий прошлого, но и представляет их анализ, дает развернутую картину психологического состояния ребенка.

Взаимодействие и взаимопроницаемость нескольких смысловых позиций является важным эстетическим принципом В.М. Шукшина, исключая возможность «божественного» расположения точки зрения автора. Авторская позиция здесь – это «позиция режиссера чужой пьесы, в которой сталкиваются равноправные и равноценные точки зрения» [Козлова: 1992, с. 53].

Наряду со сказанным в собственно авторском повествовании рассказа «Горе» имеют место фрагменты текста с эксплицитно выраженной смысловой позицией автора: *«В окна все лился и лился мертвый торжественный свет луны. Сияет!.. Радость ли, горе ли тут – сияет!»*. В плане речевой композиции приведенный пример представляет собой своеобразное «перетекание» субъектно-речевых линий, не имеющих графических маркеров. Расшифровка взаимодействующих «точек зрения» целиком выпадает на долю читателя. Дополнительная сложность данного фрагмента заключается в том, что смысловые позиции двух ипостасей рассказчика и самого автора тесно переплетены даже в рамках одного предложения, что рождает особый стилистический эффект игры автора с читателем.

Прием субъектного расслоения речевой сферы рассказчика активно затрагивает сферу распространенных ремарок [Кукуева: 2001б; Хисамова: 2002], которые в структурном отношении делятся на а) препозитивные, вводящие новую сцену, картину: *«Длинная, ниже колен,*

рубаха старика ослепительно белела под луной. Он шел медленно, вытирая широким рукавом глаза. Мне его было хорошо видно. Он сел неподалеку. Я прислушался; б) интерпозитивные: «*Чижало, кум, силов нету. – Он шел впереди, спотыкался и все вытирал рукавом слезы. Я смотрел сзади на него, маленького, убитого горем, и тоже плакал – неслышно, чтоб дед подзатыльника не дал. Жалко было Нечая*». Текстовые фрагменты демонстрируют несовпадение в ремарочном компоненте субъектов речи и восприятия. Первым является рассказчик взрослый человек, вторым – рассказчик ребенок. Легко заметить, что эвокация ретроситуации опосредована точкой зрения взрослого рассказчика, однако детали произошедшего события представлены через призму видения мальчика, наблюдающего событие в момент его протекания. Доказательством этому служит «план фразеологии», в котором особую функциональную нагрузку несут лексемы, относящиеся к сфере восприятия ребенка: «*ослепительно белела*» (рубаха), «*широкий рукав*», дейктический элемент «*неподалеку*». Названные единицы отражают момент непосредственного наблюдения, указывают на местоположение определенного лица в конкретной ситуации. Лексические единицы «*маленький*», «*убитый горем*» фиксируют эмоционально-оценочное отношение ребенка к старику.

Точка зрения «взрослого» рассказчика маркируется глаголами прошедшего времени несовершенного вида: «*шел*», «*спотыкался*», «*вытирал*» (*глаза*), «*смотрел*», информирующими читателя о некотором положении дел. Наряду с информативной функцией «слово» рассказчика может содержать оценку самого процесса наблюдения, субъектом которого является мальчик. Например, безличное предложение: «*Мне его было хорошо видно*» демонстрирует особую смысловую нагрузку наречия «*хорошо*» как знака оценки взрослым рассказчиком «своего» поведения в детстве.

В силу работы данного поэтического приема распространенные ремарки вступают в «семантическое несогласование» (термин О.А. Маркасовой) с репликой героя. Смысл этого несогласования состоит в том, что автор-рассказчик в ремарочном слое описывает не только действие или поведение героев, но еще и дает критический комментарий, содержащий оценку события как с точки зрения рассказчика взрослого человека, так и с точки зрения ребенка. Подобное явление свидетельствует о неравнозначности, несимметричности «слова» автора и «слова» персонажа, о переносе большей части информации на ремарочный компонент.

Автору принадлежит общий план повествования, «конструирование» же деталей ретроситуации осуществляется с учетом восприятия

ребенка. В результате распространенная ремарка получает семантическую полноту и объемность. Данный тип ремарки закрепляет за собой риторическую функцию: берет на себя роль средств, с помощью которых устанавливается диалог автора с адресатом. Примечательно, что вводные и пояснительные конструкции в распространенной ремарке, традиционно являясь знаком авторской стратегии, не эксплицируют «образ автора», а оставляют его за маской рассказчика. Выявление и разграничение ипостасей рассказчиков и автора – это то, что побуждает читателя вступить в диалог с предлагаемым текстом, а через него и с автором.

Итак, модифицирование ХРС рассказа «Горе» осуществляется по линии внутрискруктурного изменения РППов как главного нарративного звена. Обнаруживается структурирование собственно речевого слоя повествователя с доминантой «слова» взрослого рассказчика. Функциональная значимость речевого плана данного рассказчика продиктована возможностью конструировать события прошлого, а также воспроизводить их оценку. Рассказчик ребенок репрезентируется двумя способами: как объект и субъект повествования с сохранением его смысловой позиции в плане пространственно-временного обозначения и информативности семантики. Обозначившиеся в рассказе субъектно-речевые линии, находясь в постоянном взаимопереплетении пространственно-временных континуумов, формируют семантическую емкость и объемность авторского повествования.

Композиционно-стилистическое взаимодействие двух субъектно-речевых сфер представляется знаком нивелирования единственно авторитетной точки зрения, ибо авторская позиция не имеет стабильной локализации в РППов, она скрыта за маской рассказчика.

Малый объем чужого «слова», его полная ассимиляция в собственно речевом слое рассказчика детерминируются эстетической установкой автора: показать внутренний мир души, обнаженной в критической ситуации. *Модификационный вариант ХРС* предполагает следующий набор признаков.

- Структурирование собственно речевого слоя как результат пространственно-временного «расщепления» образа говорящего субъекта, что приводит к формированию прерывистой, асимметричной слоистости повествования.
- Семантическая емкость и информативная глубина собственно речевого слоя рассказчика на основе динамической взаимобратимости его составляющих. Взаимобратимость создает эффект двуголосого звучания собственно авторского повествования, где один и

тот же субъект речи оказывается представленным в разных временных рамках.

- Нарративная функция ремарочного компонента, его семантическое рассогласование с репликами персонажа.
- Репрезентация персонажного речевого слоя с «печатью» субъективности рассказчика взрослого человека.
- Активизация читательского восприятия, нарушение стабильной локализации «образа автора» и читателя в зависимости от динамики форм соотношения словесных рядов рассказчиков.

Функционирование рассматриваемого поэтического приема в рассказе «Дядя Ермолай» приводит к несколько иному варианту организации ХРС. Наряду с сохранением таких основополагающих признаков речевой композиции, как пространственно-временная организация повествования и выделение двух ипостасей первого лица («Я» – взрослый рассказчик и «Я» – мальчик), обращает на себя внимание характер соотношения синхронического и диахронического континуумов. Точка зрения взрослого рассказчика в рассказе «Дядя Ермолай» организует повествование как с содержательной, так и с композиционной стороны. Собственно речевой слой рассказчика выполняет функцию синхронического обрамления по отношению к ретроспективному плану: «*Вспоминаю из детства один случай*» (зачин рассказа); «*Теперь, много-много лет спустя, когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: “Емельянов Ермолай”...*» (финал). Использование в речи взрослого рассказчика глагольных лексем настоящего времени: «*вспоминаю*», «*бываю*», «*прихожу*», «*вижу*», дейктического элемента с темпоральной семантикой: «*теперь*» («в настоящее время, сейчас») создает иллюзию процесса рассказывания «в настоящий момент», что способствует беспрепятственному проникновению читателя в ситуацию рассказывания. Субъективная позиция автора как эстетически ориентированное, структурно воплощенное отношение художника к жизни проявляется в его устранении, в возможности эпического развертывания события.

Ретроспективный план, составляя композиционный центр рассказа, входит как основной содержательный компонент «во время рассказывания» взрослым рассказчиком и осуществляет переключение временного регистра в план прошлого, где мальчик предстает как объект и субъект процесса рассказывания. Ретроспекция отличается сложностью пространственно-временной и субъектной организации. Рассмотрим текстовые фрагменты.

«Была страда. Отмолотились в тот день рано, потому что заходил дождь. Небо – синим-сине, и уже дергал ветер. Мы, ребятиши-

ки, рады были дождю, рады были отдохнуть, а дядя Ермолай, бригадир, недовольно поглядывал на тучу и не спешил». В примере субъектом речи выступает взрослый рассказчик, воспроизводящий в памяти события детства, объектом повествования – он же в ипостаси мальчика. Размещение точки зрения рассказчика в пространственно-временном континууме осуществляется за счет ввода в собственно речевой слой дейктических сигналов, семантика которых знаменует переход взрослого рассказчика из ситуации рассказывания о прошлом событии («*тот*» указывает на более отдаленный в пространстве и времени от говорящего лица день) в ситуацию его свершения (наречие «*уже*» свидетельствует о происходящей перемене события в настоящий момент). При этом процесс наррации сохраняется за взрослым рассказчиком.

Начало авторского повествования высвечивает детскую ипостась рассказчика: «*Полтора километра, которые мы давеча проскакали мигом, теперь показали нам долгими и опасными. Гроза разыгралась вовсю: вспыхивало и гремело со всех сторон! Прилетали редкие капли, больно били по лицу. Пахло пылью и чем-то вроде жженым – резко, горьковато. Так пахнет, когда кресалом бьют по кремнию, добывая огонь*». Стилистика фразы, наличие наречий с временным значением: «*давеча*», «*теперь*» переносит повествование в непосредственный момент свершающегося события с субъектом речи – мальчиком. Далее синтаксический строй фрагмента фиксирует переключение пространственно-временного регистра в область звучания «голоса» взрослого рассказчика с сохранением особенностей эмоционально-оценочного восприятия ребенка, о чем свидетельствуют точность, емкость в описании образа грозы («*вспыхивало*», «*гремело*», «*пахло пылью, жженым – резко, горьковато*») и связанных с ней ощущений («*капли больно били по лицу*»). Мерцание пространственно-временных континуумов, обозначившееся в рассмотренном примере, формирует «неровность» модусного плана, компенсируемого единством плана событийного.

Расслоение субъектной сферы говорящего детерминирует достаточно сложное взаимодействие нескольких точек зрения в рамках отдельно взятой сцены: «*Когда вверху вспыхивало, все на земле – скирды, деревья, снопы в суслонах, неподвижные кони, – все как будто на миг повисало в воздухе, потом тьма проглатывала все; сверху гремело гулко, уступами, как будто огромные камни срывались с горы в пропасть, сшибались*». Данный фрагмент демонстрирует сложное композиционное построение. Смысловая позиция взрослого рассказчика опирается на индивидуальное восприятие ребенка, однако фразеологический

план повествования свидетельствует об экспликации авторской точки зрения как ключевого звена, конструирующего целостность ХРС рассказа. Преобладание книжных синтаксических конструкций с подчинением и однородными членами («*Когда вверху вспыхивало, все на земле – скирды, деревья, снопы в суслонах, неподвижные кони, – все как будто на миг повисало в воздухе, потом тьма проглатывала все*»), наличие образных средств, ориентированных на литературную традицию («*тьма проглатывала все*») – вводят авторский голос в качестве дополнительной субъектно-речевой сферы. Совмещение нескольких точек зрения, взаимодополняющих друг друга, формирует объемность собственно речевого слоя рассказчика.

Рассказчик мальчик в собственно авторском слое служит объектом повествования, его восприятие фиксируется лишь отчасти, в рамках «голоса» взрослого человека. Как субъект речи ребенок репрезентируется в ремарочном компоненте РППов. Об этом свидетельствует смена временного ракурса повествования: «*Ну, караульщики, – спросил дядя Ермолай, увидев нас, мне показалось, что он **смотрит** пытливо*»; «*У Гришки круглые, ясные глаза, он **смотрит** не мигая*». Глаголы настоящего времени, а также эллипсис сказуемого передают не только «живую» речь рассказчика ребенка, но также способствуют развертыванию «сиюминутности» диалога персонажей. Активное использование в ремарке вводно-модальных слов и сочетаний: «*мне показалось*», «*видно*», повторяющегося наречия: «*опять*» со значением «еще раз, снова», фиксирующего местоположение рассказчика ребенка во времени-пространстве, – служат фактором повышенной субъективации повествования. Лаконичная фиксация поведения и мимики персонажа посредством глагольного ряда: «*крепился*», «*сморщился*», «*ушел*», «*всплакнул*» в сопряжении с отмеченными характеристиками ремарочного компонента ведет к разрушению традиционной для художественного текста рамки между внутренним (художественным) миром и внешним (интерпретационным). «Разгерметизация» [Николина: 1993] осуществляется по линии ввода читателя-зрителя в ситуацию диалога персонажей.

Важным с точки зрения речевой композиции представляется финальная часть рассказа, демонстрирующая переключение диахронического континуума в синхронический: «*И его тоже поминаю – стою над могилой, думаю. И дума моя о нем – простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или – не*

было никакого смысла, а была работа, работа... <...>. Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?». Внутренний монолог автора, построенный в виде философских рассуждений, раскрывает эстетическую значимость отдельно взятого случая из прошлого. Незаурядное, обыденное, как бывает зачастую в поэтике Шукшина, приобретает масштабы общечеловеческого. Существующее в тексте рассказа расслоение нарративных линий рассказчиков объединяется в «простой» авторской думе. Оставляя процесс «додумывания» открытым, автор с помощью риторических вопросов и восклицаний выходит на сотворческий диалог с читателем, организует в известной степени «горизонт ожидания»⁹⁸ ответной реплики: «Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?». Причем открытость коммуникативного акта является тем концептуально значимым моментом, который определяет жизнедеятельность текстов писателя в современном времени и пространстве, высвечивает новые грани конструирования художественной действительности.

Итак, ХРС текста рассказа «Дядя Ермолай» сохраняет основные признаки первой модификации (рассказ «Горе»): выделение РППов как единственного нарративного слоя; структурирование собственно речевого слоя рассказчика, ведущего к повышению его семантической емкости; представленность рассказчика мальчика как объекта (диахронический континуум) или субъекта (синхронический континуум) повествования; нарративная функция ремарочного компонента, отсутствие стабильной локализации «образа автора». Однако анализ текстового материала устанавливает факт *варьирования* некоторых признаков. ХРС анализируемого текста как ядра производного типа характеризуется:

- взаимодействием пространственно-временных континуумов не на основе их диалогического контраста (проявление варьирования), а за счет движения эмоционально-оценочных позиций рассказчиков в сторону их слияния и преобразования в авторскую интенцию;
- отсутствием в собственно речевом слое рассказчика сигналов «чужой» (персонажной) речи;
- относительной стабильностью проявления образа читателя (*проявление варьирования*), репрезентацией его в качестве – зрителя (описательные фрагменты текста, где наблюдается взаимодействие двух ипостасей рассказчика) или собеседника (внутренний монолог автора).

⁹⁸ «Горизонт ожидания» – термин, принятый в герменевтике.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают такие свойства модификации ХРС текста рассказа «Дядя Ермолай», как нарративная функция ремарочного компонента и отсутствие стабильной локализации «образа автора». Помимо отражения эмоционально-оценочных точек зрения повествующего лица, явленного в двух ипостасях, содержательная сторона ремарки формирует образ рассказчика мальчика как субъекта повествования. Его точка зрения (в отличие от ранее рассмотренного текста) динамична, подвижна, полифункциональна. Позиция рассказчика, с одной стороны, служит двигателем диалогической структуры текста, с другой – вводит образ читателя-зрителя. Отсутствие стабильной локализации авторского начала имеет четко выраженный вектор направления, «продиктованный воплощением авторской концепции реальности» [Волкова: 1999, с. 91]: имплицитная представленность в зачине рассказа сменяется на «скрытость» за маской эмоционально-оценочных состояний взрослого рассказчика и ребенка, объединение точек зрения рассказчиков в финале ведет к экспликации «образа автора».

Таким образом, рассказы «Горе» и «Дядя Ермолай» как образцы ядра производного типа текстов с диегетическим повествователем наглядно демонстрируют проявление неустойчивого равновесия внутри динамически организованной ХРС. Отклонение системы от некоторого среднего состояния (в нашем случае посредством работы поэтического приема) приводит к ее расшатыванию и возникновению новой ХРС с ядерным собственно речевым слоем повествователя, семантически притягивающем к себе многоплановые разнородные речевые контексты. Расслоение речевой сферы рассказчика, детерминирующее организацию речевой композиции, формирует два варианта ХРС, лингво-поэтическая значимость которых заключается в «готовности» выражать авторскую смысловую позицию посредством описания драматичности жизненной ситуации изнутри ее самой («Горе») или на основе репрезентации перед читателем бытового случая как повода выйти на бытийный, философский диалог («Дядя Ермолай»).

Модифицирование ХРС текстов малой прозы с диегетическим повествователем обуславливается также поэтическим приемом «текст в тексте», функционирующим в рассказе «Постскрипtum». Данный прием позволяет не только представить текст как интертекстуальное образование, но и способствует выражению авторской точки зрения через «некую маску», объединяющую разрозненный материал и разные точки зрения в единый текст. Композиционно рассказ «Постскрипtum» представляет собой диалогическое переплетение двух текстов, каждый из которых имеет своего автора: текст рассказа – автора-рассказчика,

воспроизведенный текст (опубликованное письмо) – автора-героя. На уровне ХРС тексты объединяются авторской концептуальностью. Первый текст квалифицируется как РППов, текст письма, эвоцируемый посредством цитации, получает статус ее компонента – несобственно речевого слоя. Главным образом жанровая природа и внутренняя структура последнего указывают на вектор модифицирования речевой композиции.

Характеристики текста письма подчиняются требованиям художественности. Произведение создается при помощи не только общелитературных фабульных мотивов, архетипов и т.д., но и «первичных» текстов, имеющих свои собственные «выразительные структуры» [Жолковский, Щеглов: 1996, с. 18], и все это вместе способствует выражению авторского замысла. Проводя анализ текста письма, мы во многом следуем положению о возможной внутренней структуре⁹⁹ подобных текстов [Кукуева: 2000].

Двокая характеристика текста письма отражается на его композиционном оформлении. Выступая в функции некоей реалии, взятой из внешнего мира, данный текст графически оформляется как цитируемое чужое высказывание: имеется репрезентирующий ввод (авторская ремарка) «*Оно показалось мне интересным. Вот оно*», кавычки, абзацное членение, фиксирующее переход от одного вида коммуникативной организации текстового фрагмента к другому; сигналом ввода одного текста в другой служит номинация «ЧУЖОЕ ПИСЬМО», заявленная в начале повествования. При этом РППов, открывающая рассказ, может быть охарактеризована как своеобразное обрамление по отношению к тексту РППерс. Однако многочисленные средства когезии¹⁰⁰ дают все основания говорить о диалогических отношениях между исходным и воспроизведенным текстом. Связующими звеньями рассматриваемых текстов являются также синтаксические конструкции, в которых фиксируется сам факт сопричастности субъекта речи основного текста тек-

⁹⁹ Воспроизведенный текст предполагает выделение собственно речевого слоя рассказчика второго порядка (монологическое «слово»), несобственно речевого слоя рассказчика второго порядка (вкрапление чужих «слов» в авторский контекст). При этом необходимо напомнить, что собственно и несобственно речевой слой первого порядка – составляющие РППов первичного текста.

¹⁰⁰ В качестве средств когезии выступают прежде всего дейктические элементы. Указательные местоимения: «это» (письмо), «вот», личное местоимение «оно» фиксируют пространство между текстом рассказчика и текстом письма как реалии внешнего мира. Данные индексальные знаки включают в свое значение отсылку к указательным жестам говорящего субъекта, предполагают речевую ситуацию, при которой говорящий и слушающий общаются в непринужденной обстановке. Скрепляя в единое целое два текста и точку зрения читателя, дейктические элементы способствуют реализации принципа трех текстов (M. Riffaterre).

сту письма, выступающему в функции «вещи»: *«Это письмо я нашел в номере гостиницы, в ящике длинного узкого стола, к которому можно подсесть только боком»*. Рассказчик оказывается в том же номере гостиницы, где когда-то было написано письмо. Стилистика высказывания становится фактором, характеризующим лик рассказчика в сознании читателя. Связь двух текстов видится и во влиянии элементов речи автора письма на речь рассказчика: *«А шпичка эта на окне – правда, занятная: повернешь влево – такой зеленоватый полумрак в комнате, повернешь вправо – светло. Я бы дома сделал такую штуку. Надо тоже походить по магазинам поспрашивать: нет ли в продаже»*. Высказывание построено в русле разговорного синтаксиса, преобладают бессоюзные сложные предложения. Наблюдается активное использование цитации, отдельных лексем и целых фраз: *«повернешь влево – <...> полумрак, повернешь вправо – светло»*, *«надо <...> походить по магазинам поспрашивать»*. Вкрапление цитации, взятой из письма, функционально значимо: специфика «слова» героя – автора письма, активно воздействуя на «слово» рассказчика, словно поглощает его, «рассасывает» стилевое единство текста рассказчика. Дейктические элементы *«правда»*, *«тоже»* со значением присоединения, добавления делают высказывание рассказчика своеобразной «ответной репликой», подтверждающей истинность, реальность сообщаемого в письме. Таким образом, возникает явление внешнего «интертекстуального диалога» [Фатеева: 1997, с. 19] между РППов «основного» текста и речью автора письма.

Межтекстовые связи, реализуемые с помощью дейктических элементов и некоторых синтаксических конструкций, создают вертикальный контекст рассматриваемого рассказа, в связи с чем он приобретает неоднородность, неоднозначность смысла. Взаимопроницаемость семантики двух текстов¹⁰¹ служит базой для организации смысловой игры адресата и адресанта. Возникает «скольжение между структурными упорядоченностями разного рода» [Лотман: 1992, с. 152], что и придает тексту рассказа большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности.

Особой функциональной нагрузкой в воспроизведенном тексте характеризуется собственно и несобственно речевой слой рассказчика второго порядка.

¹⁰¹ Еще раз подчеркнем: репрезентация текста рассказа на основе поэтического приема «текст в тексте» определяется через авторское «я». Введение интертекстуальных отношений – это есть не что иное, как попытка метатекстового пересмысления первичного текста (в нашем случае текста письма) с целью извлечения адресатом нового смысла из «своего» текста (текста рассказчика).

Собственно речевой слой рассказчика второго порядка невелик по объему, информативен по семантике, отличается наличием разговорных элементов. Специфика образа говорящего субъекта как героя-очевидца описываемых событий и автора-создателя актуализирует приметы сказовой формы повествования¹⁰². Признаки сказа, присутствующие в собственно речевом слое второго порядка, доказывают прагматичность явления неподготовленной, эмоциональной речи, реализуют непринужденный диалог читателя (слушателя) с автором письма. По мнению В.М. Шукшина, диалог, в котором говорящий раскрывается изнутри, позволяет воспринимающей аудитории вплотную приблизиться к персонажу, понять и оценить его характер.

Монологическое «слово» рассказчика в собственно речевом слое – это особая, индивидуальная точка зрения на мир. Уровень языковых средств формирует субъективную оценку несколькими способами. Особенно показательны в этом отношении оценочная семантика лексем; интонационное оформление высказывания; ввод в структуру предложения междометий: «*Гостиница просто шикарная!*», «*Меня поразило здесь окно*», «*Колоссально!*», «*Ох, одна артистка выдавала*»; вводно-модальных слов, вставных и пояснительных конструкций, обращенных в сторону читательского восприятия: «*Я живу в люксе на одного под номером 4009 (4 – это значит четвертый этаж, 9 – порядковый номер, а два нуля – я так и не выяснил)*»; «*А все дело в жалюзях, которые в окне, есть, правда, и занавеси, но они висят сбоку без толку*»; «*Я похожу поспрашиваю по магазинам, может, где-нибудь продают*». Активность использования данных элементов диалогизирует текст рассказчика.

Итак, субъективная точка зрения рассказчика предопределяет формирование открытости, направленности высказывания в область интерпретационных возможностей читателя; способствует реализации авторской позиции, скрытой за актерской маской говорящего субъекта. Названные качества влияют на ХРС всего рассказа. Непринужденность, эмоциональность, свободный выход говорящего субъекта на

¹⁰² Изображенное «слово» героя становится зеркальным отражением его душевного склада и способа мышления. Среди наиболее показательных примет сказа стоит отметить обращения, направленные на сферу сознания воспринимающего субъекта: «Здравствуй, Катя! Здравствуйте, детки: Коля и Любочка»; «И вот ты подходишь, поворачиваешь за шишечку влево, и в комнате такой полумрак». Посредством использования местоименных форм 1-го и 2-го лица: «ты», «мы», «тебе», повелительного наклонения глаголов: «вышли мне немного денег» осуществляется ввод читателя в ситуацию рассказываемых событий. К признакам сказа относится также переплетение книжных и разговорных элементов в «слове» рассказчика, выстраивание особой интонации, предполагающей иллюзию ритма устной речи, наличие простых осложненных глагольных сказуемых.

диалог высвечивают семантическую глубину отдельного составляющего РППерс.

Несобственно речевой слой второго порядка образуется путем ввода цитатных вкраплений в монологическое «слово» рассказчика. Рассматриваемый слой сложен в плане понимания и интерпретации. Это продиктовано тем, что, вычлняясь из структуры высказывания, он (слой) представляет собой элемент РППов и за счет своего высокого энергетического потенциала способствует «смысловому взрыву» внутри данной единицы. В одной фразе, отдельном слове, воспроизведенном автором письма, спрессованы несколько энергетических кодов: 1) первичный, «первородный» код своего автора; 2) код рассказчика, создающего текст письма; 3) код рассказчика, публикующего данное письмо; 4) код автора, творца текста рассказа; 5) код читателя, воспринимающего сложно устроенный текст рассказа. Иначе говоря, цитатное вкрапление чужого «слова» в речи рассказчика является знаком диалога, как считает Н.А. Кузьмина, «<...> оказывается аренной столкновения различных “миров”, смысловых позиций, одним из способов создания эффекта многозначности, генератором смыслов, углубляющих и обогащающих интерпретативное поле произведения» [1999, с. 123].

Среди конструкций с чужой речью, репрезентующих полифонию рассматриваемого слоя, наиболее показательны косвенная, необозначенная и включенная прямая речь.

Необозначенная прямая речь (см.: [Кожевникова: 1994; Милых: 1962; Чумаков: 1975]) вводится в речь рассказчика без графических маркеров, отсутствие которых отражает характер взаимодействия формирующих ее речевых планов. Наблюдается явление размытости границ между субъектными линиями рассказчика и героев, проявляющееся в своеобразном наложении одной точки зрения на другую. Разговорные интонации автора письма внедряются в структуру чужого высказывания. Например, во фрагменте: «*Она (дежурная по коридору) говорит, я все понимаю, поэтому кожуру от колбасы свертывайте и бросайте в проволочную корзиночку, которая стоит в туалете*» «физиономия» рассказчика просвечивается через стилистику и лексическое наполнение фраз. Формирование нового (коннотативного) смысла в высказывании осуществляется по линии преобразования первичной информации. Адресованная изначально рассказчику как назидательное правило, она (информация) в контексте «слова» Михаила Демина становится фактом победы героя в споре с городским человеком – дежурной по коридору. «Мерцание» внутри отдельной лексики нескольких модальных смыслов рождает неоднозначность семантики всего выска-

звания, расшифровывая которое, читатель должен максимально проявить свою активность.

Включенная прямая речь отличается специфическими ремарками, особыми формами сказуемого в репрезентативном компоненте, построением самой конструкции. Рассмотрим фрагмент: «*А сперва было заартачилась*» (дежурная): *надо, дескать, в буфет ходить*». Ремарочные компоненты – средство выражения авторской позиции (рассказчика). Ремарка «*а сперва было заартачилась*» имеет в своем составе лексемы разговорного происхождения: наречие «*сперва*» и глагол «*заартачилась*», заключающий в себе информацию диктального и модального планов. Данный глагол характеризуется не только разговорностью, но и эмоционально-оценочной окраской со значением «сниженности», пренебрежительности – все это и делает его смысловой меткой, выражающей субъективную позицию говорящего (пишущего) лица – Михаила Демина. Частица в роли ремарочного компонента маркирует семантику неодобрительности, раздражительности автора как реакцию на речь, произнесенную персонажами.

Репрезентация включенной прямой речи с точки зрения лица, передающего ее (рассказчик), позволяет нам говорить о том, что смысловая модальность данной конструкции заключается в ремарочных компонентах: «*а сперва было заартачилась*» и частицах: «*дескать*», «*мол*». Включение шаблона в авторскую речь без специальных графических маркеров – еще одно свидетельство того, что «ведущим голосом» при воспроизведении чужого «слова» является голос рассказчика, под влиянием которого осуществляется формальная и семантическая трансформация высказывания: «*Нельзя, мол, так говорить. Мы, мол, все понимаем, но тем не менее, должны проявлять вежливость*». Словесные клише и канцеляризмы в речи дежурной высвечивают несоответствие двух «планов фразеологии», рождающих комический эффект как выражение эстетической позиции писателя, неоднократно указывающего в публицистических работах на «разноголосье» культур.

Специфические особенности косвенной речи в тексте письма продиктованы репрезентацией субъекта речи внутри данной конструкции. Как показывает текстовый материал, таковым может быть не только второстепенный персонаж, что является типичным для производящей модели ХРС и ее модификаций (рассказы «Раскас», «Письмо»), но и сам рассказчик (явление самоцитации). Воспроизведение рассказчиком собственной речи в форме косвенной конструкции обусловлено формой повествования. Герой пишет письмо, создает произведение, адресованное конкретным лицам. Данный шаблон оказывает

ся той гибкой формой, посредством которой воспроизводятся трансформированные диалоговые реплики, не способные в силу жанровой «этикетки» текста строиться по традиционной схеме прямой речи, ибо все излагаемые события предстают перед читателем не в «естественном» для них виде, а в пересказанном автором письме: *«Дежурная по коридору долго тут пыталась мне объяснить, как открывать и закрывать окно, пока я ее не остановил и не намекнул ей, что не все такие дураки, как она думает»*. Фрагмент демонстрирует словесно-аналитический вариант косвенной речи. В «плане фразеологии» оценочное сочетание *«такие дураки»* характеризует субъективную и стилистическую «физиономию» высказывания рассказчика. Смысловая позиция речи автора письма, заявленная в его «слове», осложняется наслоением чужой точки зрения. Отмеченное выше словосочетание служит своеобразной гипотетической цитатой, взятой из чужого контекста – внутренней речи персонажа (дежурной по коридору), на что указывает введение в речь рассказчика компонента, традиционно выполняющего функцию ремарки при прямой речи: *«она думает»*. Таким образом, в структуре высказывания рассказчика наблюдается семантическая спрессованность двух диалогически взаимодействующих точек зрения.

Косвенная конструкция при самоцитации передает также коллективную речь, принадлежащую самому автору письма и персонажу Ивану Девятову – спутнику рассказчика в путешествии: *«Мы с Иваном объяснили ей, что за эти деньги, которые мы проедем в буфете, мы лучше подарки домой привезем»*. Рассматриваемая конструкция обнаруживает не характерный для нее признак – ориентировку на коммуникативный акт. Хотя словесно-аналитическая модификация анализируемого шаблона и сохраняет специфические черты чужого «слова», репрезентирует «субъективную манеру, сгущенную до образа» (В.Н. Волошинов), но все же чужое высказывание в большей или меньшей степени трансформируется под воздействием ведущей точки зрения автора-рассказчика, а значит, этой же трансформации должно быть подчинено и «слово» рассказчика в ипостаси героя – участника событий. Однако в структуре косвенной речи сохраняются элементы прямой речи как отголоски «бывших реплик» диалога. На коммуникативный акт в примере настраивает ядро ремарки – глагол *«объяснили»*, учитывающий в семантике коммуникативную направленность. Обращает на себя внимание и форма будущего времени глаголов-сказуемых: *«проедем», «привезем»*. Их функциональная нагрузка в структуре косвенной конструкции несомненна, ибо настоящее время

глаголов позволяет воспроизвести чужие слова, «только что сказанные в разговоре» [Милых: 1975, с. 160].

Таким образом, сохранение в косвенной речи «физиономии» чужого высказывания формирует приметы «латентного» диалога [Изотова: 2006] и свидетельствует о «свернутой» коммуникации как между участниками описываемого в письме события, так и читателя, открывающего текст рассказа. Тесное переплетение немаркированных элементов речи рассказчика с элементами речи персонажей приводит к тому, что высказывание, воспроизведенное с помощью данного шаблона, становится энергетически емким. Происходит наложение характерологических черт речи рассказчика на «слово» персонажей, что, в свою очередь, служит стилистическим приемом автора, ибо ему необходимо показать процесс творения письма, который невозможен без обращения к чужому высказыванию. Цитатные вкрапления персонажной речи в высказывании рассказчика способствуют конструированию путешествия в сознании читающего или слушающего письмо. Результатом воздействия на адресата, в том числе и на читателя-исследователя, является иллюзия «вхождения» его в это событие и сопереживание автору письма.

Итак, структурные и содержательные особенности конструкций с чужой речью обусловлены жанровой природой письма: устная речь эвоцируется и преобразуется посредством речи письменной, на основе чего организуются особые законы соединения одного речевого плана с другим, законы, объясняющие активное проникновение в пересказываемую речь авторских интонаций, и законы, разъясняющие активное явление самоцитации. Работа этих законов приводит к увеличению энергетического потенциала информации, заложенной в несобственно речевой слое второго порядка, к организации акта сотворчества между адресатом и адресантом.

НСАП, как известно, базируется на вкраплении в авторский текст оторванных от речевой ситуации элементов чужой речи. Распознавание цитатных включений диктуется сочетанием их «первоначальных» контекстов в тексте рассказчика и информационных потенциалов, заложенных в каждом из них. В ходе процесса понимания от читателя требуется, во-первых, узнавание чужого «голоса», во-вторых, припоминание его первичного контекста. Текст письма демонстрирует процесс диалогизации НСАП. Диалогические отношения чужого и своего «слова» в данной конструкции формируют «латентный» и «авторизованно-эксплицитный» диалог. Диалогизация НСАП способствует воспроизведению неких сюжетных ситуаций, оставшихся за рамками по-

вестования. Обратимся к рассмотрению наиболее показательных примеров.

«Латентный» диалог наблюдаются во фрагменте: *«Нельзя, мол, так говорить. Мы, мол, все понимаем, но тем не менее должны проявлять вежливость. Да уж какая тут, говорю, вежливость: готова на четвереньки встать перед ними. Я их также уважаю, но у меня есть своя гордость, и мне за нее неловко. Ограничились одним разговором, никаких оргвыводов не стали делать»*. Данный пример демонстрирует трансформированный в речи рассказчика (автора письма) диалог. Взаимодействие пересказанных реплик необозначенных персонажей и героя (сигналом вторичности диалога служит частица «мол») организует «латентный» диалог, выступающий средством характеристики Михаила Демина в отдельно взятой ситуации. Преобразованное в рамках его «слова» обхождение не членится на следующие друг за другом реплики, однако сохранение за чужим высказыванием «плана фразеологии» позволяет распознать голоса участников коммуникативного акта. Так, например, лексема «ограничились» и устойчивое словосочетание «*оргвыводов не стали делать*», отражая словоупотребление «необозначенных» персонажей, способствуют воссозданию в сознании читателя образа людей определенной профессиональной сферы. В композиции «латентного» диалога важную роль играет контекст самой ситуации, в которую парадоксальным образом включаются личности из разных социальных слоев: с одной стороны, простой человек, с другой – официальные городские лица. Контраст их речи провоцирует диалог как форму столкновения разных ценностно-смысловых позиций.

Скрытая диалогизация НСАП является эстетически значимой, ибо такой характер диалогической представленности двух разных точек зрения рождает своеобразный «смысловый взрыв» [Арнольд: 1999] внутри высказывания, взрыв, увеличивающий выразительность речи рассказчика и, как следствие, усиливающий впечатление от прочитанного в сознании читателя.

Использование признаков «авторизованно-эксплицитного» диалога [Изотова: 2006] наблюдается в следующем фрагменте НСАП: *«Между прочим, знаешь, как раньше пытали? Привяжут человека к столбу, выбреют макушку и капают на эту плешину по капле холодной воды – никто почесть не выдерживал. Вот додумались!»*. Текстовое развертывание нацелено на постепенное познание адресатом письма (женой) ситуации прошлого, конструируемого в речи героя. Включение собеседника в текст письма осуществляется посредством прямого обращения («*Между прочим, знаешь, как раньше пытали?»*»), риторического восклицания («*Вот додумались!*»). Активизационным

знаком коммуникативного акта служит глагол «*знаешь*» в форме 2-го лица единственного числа. Основную нагрузку в приведенном фрагменте несет выделенное нами цитатное вкрапление. Структурная и смысловая трансформация чужого «слова» возникает под влиянием «второго» субъекта речи (автора письма), смещающего коннотативные смыслы в пользу своей точки зрения. Знаками этого смещения служит экспликация коммуникативного акта в сторону конкретного адресата, а также введение в воспроизводимое чужое высказывание просторечных («*плешина*») и устаревших («*почесть*») лексем, нарушающих стилевое единообразие цитатного вкрапления, оформленного нормативным литературным языком.

Эксплицитный диалог, воспроизводя ситуацию непринужденного общения между адресатом и адресантом, формирует диалогическую открытость НСАП. Постепенное развертывание графически неоформленных реплик, стилистический разноречивый фрагмент, обращение к конкретному адресату служат способами включения в текст воспринимающего субъекта – реального читателя.

Цитатные вкрапления в речевом слое рассказчика могут представлять собой фрагменты реального диалога между персонажами, диалога, смысловые метки которого ориентированы на эвоцирование имплицитных сюжетных ситуаций: «*Иван говорит: содрали у иностранцев. Да, действительно, у иностранцев содрали много кое-чего*»; «*Со мной сидел один какой-то шкелет – морщился: пошлятина, говорит, и манерность. А мы с Иваном хохотали, хотя история сама по себе грустная <...>. Но мне лично эта пошлятина, как выразился шкелет, очень понравилась*». Цитатные вкрапления «*у иностранцев содрали*», «*пошлятина*» в речи пишущего лица получают положительную оценку, именно поэтому при цитатах стоит вводное слово со значением утверждения «*действительно*» и глагол «*понаравилась*», закрепляющий в своем значении субъективную оценку спектакля. Будучи смысловым ядром коммуникативного акта, представленные единицы словно разворачивают перед читателем ситуации, оставшиеся за рамками повествования: в первом случае воспроизводится момент знакомства персонажей с номером гостиницы; во втором – дается характеристика спектакля, просмотренного героями.

Итак, цитатные вкрапления, организующие тип НСАП, в плане субъектной принадлежности характеризуются как скрытые и явные. Их коммуникативная направленность прежде всего детерминирована жанровой «этикеткой» письма. Скрытые цитаты требуют со стороны читателя активной позиции в распознавании авторства и смысловой направленности информации, заложенной в чужом «слове». Явные цита-

ты не снимают требования активного читателя. Открыто проявляя субъективный характер, они эксплицируют коммуникативные условия своего функционирования.

Диалогические отношения между «своим» и цитатным «словом» разрушают традиционный тип НСАП, преобразуя его в диалог, в результате чего вся композиция, все реплики восстанавливаются и воспроизводятся через одно и то же лицо – рассказчика-автора письма.

Реализация авторской концептуальности в контексте НСАП, демонстрирующего «латентный» и «авторизованно-эксплицитный» диалог, состоит в своеобразной игре с читателем.

Двоякая представленность говорящего (пишущего) лица делает невозможным линейное прочтение текста письма. Специфика НСАП высвечивает «слово» рассказчика как своеобразную театрализованную реплику, в которой соединяются в диалогическое многоголосие несколько смысловых позиций: 1) рассказчика как героя событий; 2) рассказчика как автора письма; 3) персонажей, чьи реплики составляют основу несобственно речевого слоя рассказчика. В конечном итоге «слово» рассказчика приобретает семантическую глубину, за которой скрывается авторское видение мира; стремление преподнести его (мир) читателю во всем многообразии человеческих отношений, во всей его многоликости.

Текст письма находится в положении двойного освещения. С одной стороны, он реализует образ своего автора и, соответственно, имеет композиционно-речевую организацию. Характеристика речевых слоев предопределяются жанровой «этикеткой» текста, а также связанной с этим спецификой авторского монолога, конструкций с чужой речью, НСАП. Доминантным свойством слоев служит их диалогическая открытость, направленность в область интерпретационных возможностей читателя, что разрушает такие жанровые признаки текста письма, как камерность, интимность. С другой стороны, эвоцируемый текст – ядерное звено несобственно речевого слоя РППов текста рассказа. Введение в авторскую речь «вторичного» текста как одного из воспроизведенных слоев приводит к качественному преобразованию информации «исходного» текста, к переакцентировке модальных смыслов под воздействием целей и задач процесса воспроизведения, заявленного эксплицитно: *«Я решил, что письмо это можно опубликовать, если изменить имена»*. Значительные модальные перестройки данного текста в РППов становятся признаком его энергетической полновесности и содержательной емкости. Вследствие чего модифицирование ХРС рассказа «Постскрипtum» осуществляется по линии механизма преобразования «вторичного» текста, затрагивающего как

его внутреннюю организацию (диалогичность речевых слоев), так и внешнюю (взаимодействие посредством когезии первичного и вторичного текстов).

Итак, ХРС рассказа «Постскрипtum» представляет собой модификацию производной модели и имеет определенный *набор признаков*.

- Диалогическое взаимодействие РППов «исходного» текста (субъект речи рассказчик) и РППерс вторичного текста (субъект речи главный герой).
- Двойкий статус воспроизведенного текста: как самостоятельного, завершенного (с позиции жанровой характеристики) и как составного компонента РППов (с позиции структуры «основного» текста рассказа).
- Структуриацию вторичного текста, его объемность и диалогичность.
- Характеристику несобственно речевого слоя рассказчика (текст письма) как базового нарративного звена с особой нагрузкой прямой и косвенной речи, НСАП.
- Малый объем РППов «исходного» текста, выступающего в качестве обрамления к несобственно речевому слою текста рассказа.
- Имплицированную представленность «образа автора»: его позиция скрыта за спецификой вторичного текста и механизмом взаимодействия с первичным.
- Репрезентацию читателя маской субъекта, погруженного в процесс интерпретации текста письма.

В результате проведенного анализа установлено, что модифицирование ХРС текстов рассказов с диегетическим повествователем предопределяется работой двух поэтических приемов: субъектного расслоения речевой сферы рассказчика и «текста в тексте». Векторы модификационного процесса наглядно демонстрируют сохранение основного типологически значимого признака композиционно-речевой организации текстов: неравновесности, подвижности речевых партий повествователя и персонажей.

В случае применения приема субъектного расслоения речевой сферы рассказчика модифицирование ХРС осуществляется по линии трансформации РППов. Ее видоизменение детерминировано структурированием собственно речевого слоя рассказчика: а) через взаимопересекающиеся речевые линии взрослого рассказчика и рассказчика ребенка («Горе»); б) за счет движения внутри собственно речевого слоя эмоционально-оценочных позиций говорящих субъектов в сторону их слияния и преобразования в авторскую интенцию («Дядя Ермолай»). Модификация ХРС, вызванная работой приема «текст в тексте», вы-

двигает в качестве ключевого признака преобразование персонажной речи (как автора письма) посредством ее внутреннего структурирования и вхождения в РППов несобственно речевым слоем.

Доминирование отдельно взятого речевого слоя видоизменяет модель ХРС производного типа текстов рассказов. Модификационный процесс наиболее показателен в собственно рассказах как ядре типа. Энергетически мощные, информативно емкие ядерные речевые слои диктуют характер взаимосвязи со слоями вспомогательными, несамодостаточными в семантическом и коммуникативном отношении. В рассказе «Горе» собственно авторское повествование находится в отношениях хаотического взаимодействия с речью персонажей, что приводит к нарушению стабильной локализации как «образа автора», так и «образа читателя» [Кукуева: 2001а; 2001б]. В тексте рассказа «Дядя Ермолай» этот же слой, будучи основным, поглощает персонажное «слово», что позволяет «образу автора» проявить себя в динамике слияния смысловых позиций взрослого рассказчика и ребенка и при этом сохранить стабильность «образа читателя». Рассказ «Постскриптум» демонстрирует вариант взаимного смыслового притяжения ядерного несобственно речевого слоя с собственно авторским. Слои получают информативную полноту только на основе взаимообмена и взаимодополнения в ходе диалогических отношений, устанавливаемых между «первичным» и «вторичным» текстом. Соответственно, «образ автора» и «образ читателя» проявляют себя в диалоге как форме речевой коммуникации. Автор, скрываясь за масками говорящих субъектов, детерминирует присутствие читателя как сильного звена в триаде «автор-текст-читатель».

Все вышесказанное раскрывает лингвопоэтическую сущность описанных модификаций ХРС в текстах рассказов с диегетическим повествователем: их «готовность» продемонстрировать варианты философского исследования проблем человека и связанных с этим разных ликов проявления авторского образа.

Выводы

Концептуально важное для характеристики текстов малой прозы В.М. Шукшина понятие «жанр рассказа» определяется как некий канон строения, диктующий содержание текста и ожидания читателя. С точки зрения филологического подхода важными при характеристике жанра видятся следующие признаки: 1) композиционная организация текста; 2) тип повествования; 3) характер пространственно-временного континуума; 4) художественные приемы и принципы организации ре-

чевых средств. Использование конвенционального жанрового фактора позволяет определить границы, форму и содержание словесного произведения, его лингвистические признаки, способ интерпретации языковых единиц.

В качестве общетипологических факторов формирования *базового лингвопоэтического типа текста* рассказа выступают, с одной стороны, отражение канонических жанровых признаков рассказа, учет оппозиции «рассказ»/«новелла», жанровая «этикетка»; с другой – реализация характерологических свойств малой прозы писателя, особенности ХРС, тип повествования, языковое оформление, возможность взаимодействия первичного речевого жанра со вторичным, воспроизведенным. Перечисленные факторы находятся в тесной взаимосвязи. Базовый лингвопоэтический тип текста, к которому отнесены собственно рассказы, обладает потенциальной способностью взаимодействовать с приметами анекдотического и сценического повествования, что свидетельствует о заложенной в нем деривационной валентности. Данный тип репрезентует условия, необходимые для существования других – синкретических типов и подтипов текстов.

Методологическим ключом к описанию рассказов Шукшина как художественно-речевого жанра служат идеи М.М. Бахтина о коммуникативной природе жанра и принцип диалогичности, лежащий в основе механизма образования и бытования текстов малой прозы писателя.

На основе применения функционально-имманентного и ретроспективно-проекционного методов категория повествователя (параметр типологизации) определяется как лингвотипологическая составляющая описания текстов рассказов. Экзегетический повествователь – классическая форма нарратива – реализует традиционную для данного процесса коммуникативную ситуацию, направленную на конструирование «своей» действительности автором (текст) и через процесс восприятия читателем (текст-интерпретация). Диегетический повествователь предстает как фактор усложнения авторского письма путем создания речевого образа повествующего лица, ибо предметом изображения выступает не только эвоцируемая действительность, но и сам рассказчик.

Содержательная сторона принципа рассказывания в текстах писателя детерминирует функциональную значимость категории экзегетического повествователя. Третьеличная форма повествования в текстах малой прозы отличается гибкостью соединения канона традиционного нарратива с явлением диалогической взаимосвязи социально-речевых стилей, ведущих к раскрытию авторской позиции. Подвижность звена говорящего субъекта проявляется в его близости к катего-

рии «образа автора», в динамической организации ХРС с разрушением нормативного баланса между ее составляющими.

Универсальность и специфичность экзегетического повествователя на данном уровне типологизации характеризуются как детерминанты основного лингвопоэтического типа текстов, ядром которого служат собственно рассказы. Повествование с диегетическим повествователем формирует генетически производный тип текстов.

Внутреннее устойчивое ядро основного типа отличается корпусом признаков общетипологического характера: динамическим «сочленением» речевых слоев автора, повествователя, персонажей; структурой речевых партий повествователя и персонажей; отсутствием единого нарративного слоя и, как следствие, смысловой многоплановостью повествования; наличием элементов сказа, влияющих на речевую организацию образа повествователя.

Фактором моделирования ХРС текстов малой прозы на данном этапе исследования служит тип повествователя, а также спектр жанровых и композиционно-речевых признаков, свойственных основному и производному лингвопоэтическому типу текстов. Тип текстов с экзегетическим повествователем конструирует динамическую модель ХРС, имеющую двухкомпонентный состав. Разрушение нормативного баланса между речевыми партиями детерминирует характеристику данной модели в качестве производящей. Мотивационная способность модели предопределяет появление производных моделей (дериватов) ХРС и их модификаций.

Тексты рассказов с диегетическим повествователем демонстрируют модель ХРС – единую с производящей в плане следующих свойств: динамичности, открытости, диалогического принципа организации речевых слоев. Производность модели видится в усложнении процесса «конструирования»: автор осуществляет не только преобразование художественной действительности, но и преобразование образа самого рассказчика как говорящего субъекта.

Целостность производящей и производной модели признается особым состоянием, проистекающим из неустойчивого равновесия внутри структуры. Динамичность предопределяет разрушение иерархических отношений между компонентами модели и устанавливает новый подвижный порядок их соотношения, что вызывает изменение смыслов в ХРС, варьирование ее признаков. Осуществляемый процесс представляет собой важнейший элемент лингвистической поэтики малой прозы Шукшина: служит созданию затрудненной формы текста и стимулирует многовариантность прочтения произведения. Жизнеспособность выявленных моделей проистекает из их открытости: малое

воздействие какого-либо параметра может стать существенным для того, чтобы запустить процесс формирования новой модификации.

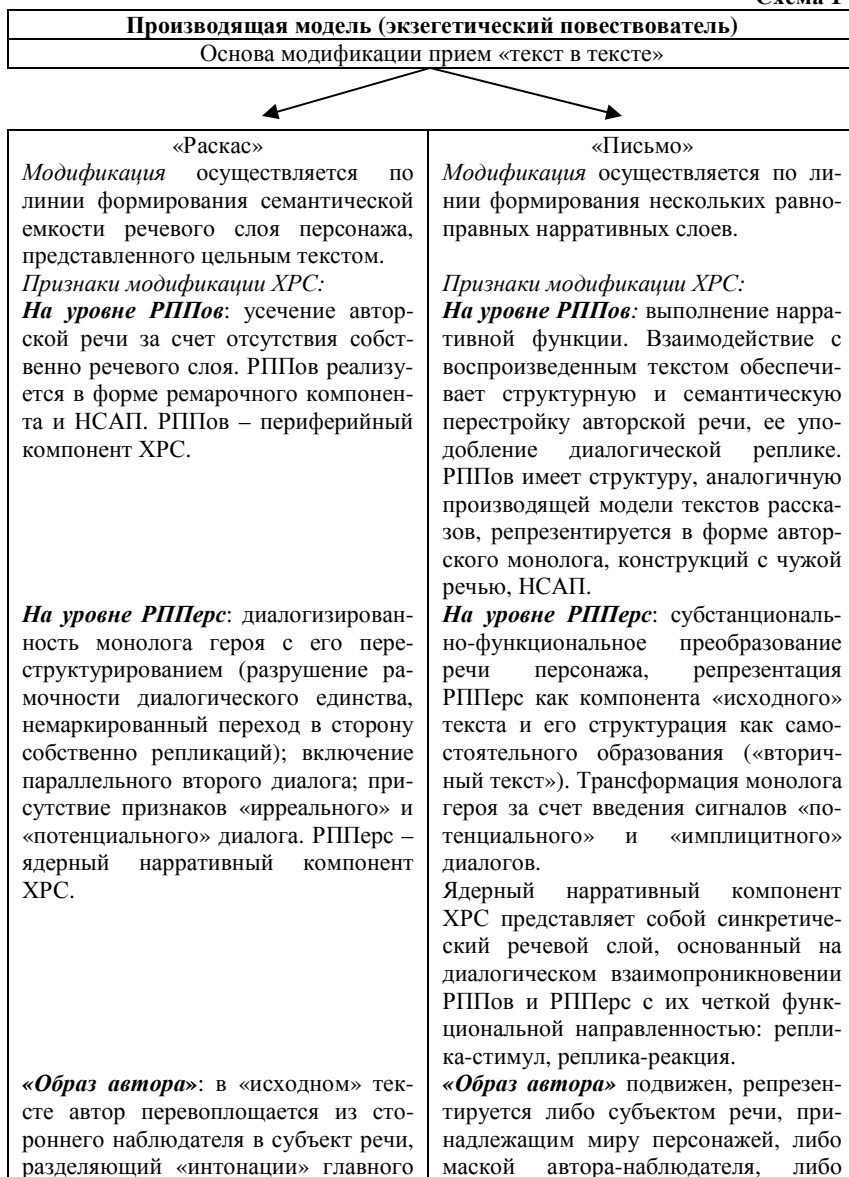
Поэтические приемы как знаки авторской концептуальности служат средством формирования модификаций ХРС. Производящей модели свойственны два модификационных варианта (результат работы приема «текст в тексте»); производной – три варианта (результат работы приемов «текст в тексте», «субъектное расслоение речевой сферы рассказчика»). Работа приемов приводит к перестройке существующих и образованию новых связей между составляющими ХРС ядра основного и производного типов текстов.

Результатом процесса типологизации, осуществляемого с учетом категории говорящего субъекта, служит вскрытие механизма динамического развертывания партий повествователя и персонажей, обнаружение и описание общетипологических и специфических свойств модификаций ХРС. Модифицирование моделей как поверхностных структур текста, соотносящихся с личностью субъекта говорящего и субъекта слушающего как его глубинными структурами, ведет к обогащению видов трансформации «образа автора» и «образа читателя» (параметр типологизации – субъект речи, стоящий над миром художественного текста).

Результаты модифицирования могут быть представлены следующим образом:

Модифицирование производящей модели

Схема 1



<p>героя (авторское «слово» дается в оболочке оценки и восприятия персонажа); в воспроизведенном тексте «образ автора» скрывается за маской героя-рассказчика.</p> <p>«Образ читателя» раскрывается в ситуации эксплицитного диалога с текстом.</p> <p>Модификационный вариант формирует дополнительный признак ХРС – открытую риторичность.</p> <p>Лингвоэстетическая значимость модификации детерминируется трансформацией персонажного монолога во «вторичном» тексте, функция монолога героя заключается в «готовности» к конструированию повествовательных линий, оставшихся за рамками рассказа.</p>	<p>трансляцией открытой авторской позиции.</p> <p>«Образ читателя»: читатель неподвижен, интерпретационная деятельность осуществляется через диалог «первичного» и «вторичного» текста. Модификационный вариант демонстрирует ХРС как диалогическую макроструктуру, направленную на активного читателя.</p> <p>Специфика ядерного компонента ХРС формирует важный элемент лингвоэтики: служит формированию внутритекстовых и затекстовых диалоговых отношений.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Модифицирование производной модели

Схема 2

<p align="center">Производная модель (диегетический повествователь)</p> <p align="center">Основа модификации прием «текст в тексте»</p>



<p align="center">«Постскрипtum»</p> <p>Модификация осуществляется по линии диалогического взаимодействия «основного» и воспроизведенного текста. Двоякая плоскость рассмотрения «вторичного» текста влияет на ХРС всего рассказа. По отношению к «исходному» тексту воспроизведенный имеет статус несобственно речевого слоя как компонента РППов первого порядка. Рассмотренный в качестве самостоятельного образования со своим субъектом речи текст характеризуется как РППов второго порядка, структурирующаяся из собственно и несобственно речевого слоя. Двоякое композиционное оформление «вторичного» текста детерминирует <i>признаки модификации</i>.</p> <p>РППов первого порядка характеризуется малым объемом. Собственно авторское повествование выступает в роли обрамления несобственно речевого слоя, репрезентируемого текстом письма. На уровне ХРС «исходного» текста несобственно речевой слой получает нарративную функцию с особой нагруженностью прямой и косвенной речи.</p> <p>РППерс первого порядка отсутствует.</p>

РППов второго порядка отличается объемностью, структурностью, диалогическим объединением нескольких субъектно-речевых линий. Наблюдается диалогизация НСАП посредством введения элементов «латентного» и «авторизованно-эксплицитного» диалога, а также фрагментов трансформированного реального диалога.

РППерс второго порядка представлена цитатными вкраплениями «слов» второстепенных и необозначенных персонажей в речь рассказчика-автора.

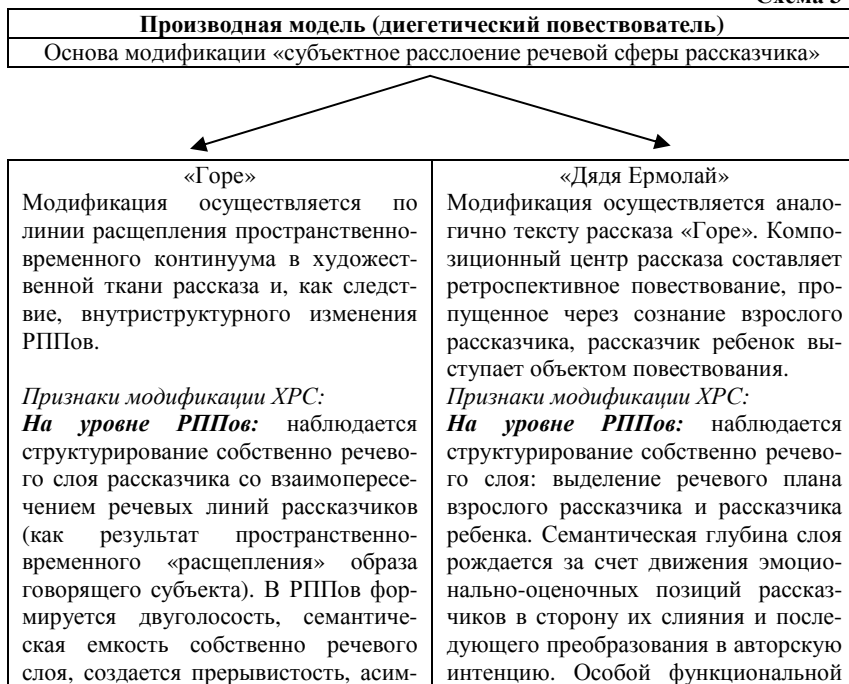
«Образ автора» имплицитен: его позиция скрыта за спецификой «вторичного» текста и механизмом взаимодействия с «первичным» текстом.

«Образ читателя». Читатель погружен в ситуацию игры-диалога с автором.

Фактор лингвоэстетической значимости модификации предопределяется спецификой ядерного нарративного компонента (текста письма) на уровне ХРС, его «готовностью» репрезентовать сложную форму шукшинского рассказа.

Модифицирование производной модели

Схема 3



метричная слоистость повествования. Позицию доминанты занимает «слово» рассказчика взрослого человека. Функциональная значимость его речевого плана определяется возможностью конструировать события прошлого, а также воспроизводить их оценку мальчиком. Рассказчик ребенок репрезентируется как объект и как субъект повествования с сохранением смысловой позиции как в плане пространственно-временного обозначения, так и на уровне информативности семантики.

Собственно авторское повествование имеет статус ядерного нарративного слоя, «притягивающего» к себе несобственно речевой и аппликативный слой.

На уровне РППерс: персонажный речевой слой мал по объему, сжат; приметы «слова» персонажа, находясь в отношениях хаотического взаимодействия с собственно речевым слоем рассказчика, подвергаются ассимиляции.

«Образ автора»: наблюдается отсутствие стабильной локализации авторской позиции; авторская точка зрения скрыта за субъектно-речевой сферой взрослого рассказчика и рассказчика ребенка. Организация бытийного пространства способствует расширению точки зрения взрослого рассказчика до смысловой позиции «образа автора».

«Образ читателя»: в рассказе реализуется модель активного читателя, перемещающегося из одного времени-пространства в другое; динамика движения звена читателя отражает динамику диалога с автором. Модификационный вариант демонстрирует дополнительные признаки ХРС: се-

нагрузкой в РППов отличается ремарочный компонент, высвечивающий образ рассказчика мальчика как субъекта речи.

Статус ядерного нарративного звена в рассказе получают собственно речевой слой автора и ремарка.

На уровне РППерс: персонажный речевой слой представлен в виде диалогических единств, в которых субъектами речи выступают рассказчик в ипостаси ребенка и второстепенные персонажи. Имеет место явление поглощения сигналов чужой (персонажной) речи в собственно речевом слое автора.

«Образ автора»: отмечается отсутствие стабильной локализации авторского начала, имеющей четкий вектор направления в область воплощения «концепции реальности». Объективное авторское повествование сменяется субъективным взглядом взрослого рассказчика и эксплицируется в точке пересечения субъективной сферы обоих рассказчиков.

«Образ читателя»: репрезентируется относительная стабильность проявления образа; в рассказе высвечиваются две ипостаси читателя: зритель (описательные фрагменты текста, демонстрирующие взаимодействие двух ипостасей рассказчика), собеседник (внутренний монолог авто-

мантическое рассогласование ремарочного компонента, диффузию субъектно-речевых линий взрослого рассказчика и рассказчика ребенка.

Лингвопоэтическая значимость проистекает из функциональной нагрузки авторской речи, формирующей фактор повышенной субъективности рассказа, а также соотношения бытового и бытийного континуумов, диалог которых выдвигает важную в поэтике Шукшина проблему «преходящего» и вечного.

ра).

Лингвопоэтическая значимость модификации предопределяется взаимодополнением в ХРС точек зрения взрослого рассказчика и мальчика, что является свидетельством содержательной и интерпретационной сложности конструируемых в поэтике Шукшина ситуаций действительности.

ГЛАВА 3

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ ТИПЫ ТЕКСТОВ РАССКАЗОВ

В.М. ШУКШИНА КАК РЕЗУЛЬТАТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПЕРВИЧНЫХ И ВТОРИЧНЫХ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Характеристика текстов рассказов Шукшина как сложного художественно-речевого жанра, обладающего открытостью, диалогичностью, динамичностью опирается на теорию взаимодействия первичного и вторичного речевого жанра. Перечисленные признаки дают все основания применить к описанию текстов малой прозы писателя аксиомы Р. Барта, среди которых первостепенное значение имеют следующие: «текст – это не структура, а структурация; это не объект, а работа и деятельность; это не совокупность обособленных знаков, наделенная тем или иным смыслом, подлежащим обнаружению, это *диапазон существования смещенных следов* (выделено нами. – Г.К.)» [Барт: 2001, с. 17]. Последнее утверждение представляется особенно значимым, во-первых, потому, что в нем заложено обоснование внутрижанровой дифференциации текстов малой прозы на основе фактора идейно-эстетического преобразования. Во вторую очередь, расшифровка положения Р. Барта приводит нас к осмыслению механизма порождения *производного текста*, наглядным примером которого могут служить рассказы-анекдоты, рассказы-сценки, создающиеся на базе других жанровых форм (анекдот, сценическое повествование) и сохраняющие с ними необходимое *частичное совпадение* [Мурзин: 1982]. Производность синкретических внутрижанровых разновидностей малой прозы со ссылкой на указанную теорию объясняется фактом «влияния окружающих дискурсов¹⁰³ (социолектных, бытовых, научных, пропагандистских и т.п.)», за счет которых складывается вновь возникающий текст. Совершенно справедливым на этот счет представляется высказывание Ю. Кристевой о характеристике литературного «слова» не как о некоей точке (устойчивый смысл), а как о месте пересечения текстовых плоскостей, как о диалоге различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.

¹⁰³Выделенная нами проблема рассматривается исследователями в разных направлениях: «память жанра» (М. Бахтин), «интертекст» (Р. Барт, А.К. Жолковский), «архитекстуальность» (Ж. Женетт), «текстовая синтагматика и парадигматика (Л.Н. Мурзин), «текстовые реминисценции (А.Е. Супрун), «прецедентные тексты» (Ю.А. Караулов), «эвокация» (А.А. Чувакин).

Сопряжение выдвинутых позиций с положениями Бахтина о первичных/вторичных речевых жанрах и идеями деривации (словообразовательной и синтаксической) позволяет сформулировать положение о *деривационных отношениях* как о таком характере связи между исходным и производным от него текстом, при котором сохраняется общее структурное и смысловое ядро текстов, а в качестве переменной выступают смыслы, возникшие на базе преобразования первичных признаков. Отношения такого порядка квалифицируются как типичные для исходных и производных знаков языка. Следовательно, внутрижанровые разновидности текстов малой прозы Шукшина являются закономерным результатом *деривационного процесса*, «направленного на функционально-семантическое (или субстанциональное) преобразование исходной единицы и сознательно ориентируемого либо на создание нового знака, либо на выражение исходным знаком новой функции» [Мурзин: 1976, с. 10]. В нашем случае под *исходной единицей* понимается базовый тип текста рассказа (собственно рассказ). Его преобразование посредством деривационного процесса позволяет говорить о вычленении таких производных типов, как рассказ-анекдот и рассказ-сценка. Базовый тип текста отражает свойственный ему набор типологических признаков. *Производный тип* текстов рассматривается как мотивированный, соотносящийся с действительностью через посредство «исходного» типа. Рассмотрение тех или иных текстов под знаком производности возможно лишь в том случае, если, во-первых, имеет место факт взаимодействия текстов, во-вторых, взаимодействующие тексты находятся в отношениях частичного тождества, в-третьих, один из сопоставляемых текстов оказывается сложнее в функционально-семантическом отношении. Возможные модификационные изменения внутри каждого производного типа квалифицируются как *подтипы*, то есть конкретные реализации корпуса первичных жанровых признаков (средства деривации) в их взаимодействии с жанровыми конвенциями рассказа. В соответствии с логикой определения понятия «тип текста» (раздел 1.2.), а также с учетом направленности деривационного процесса на «отражение формальной, семантической и функциональной производности единиц» [Лазуткина: 1998, с. 110] описание внутрижанровых разновидностей текстов малой прозы В.М. Шукшина осуществляется по линии структуры, содержания и композиционно-речевой организации. Постановка задачи, связанная с выявлением фактора лингвопоэтической значимости взаимодействующих первичных и вторичных жанровых признаков, инструмент типологического описания, коим является «образ автора», предполагают актуализацию в анализе *аспекта речевой композиции*, при этом уровни структуры и со-

держания интерпретируются как вспомогательные. Обоснование важности композиционно-речевой организации в условиях выбранного направления исследования находим в работах О.Н. Черемисиной, отмечающей, что «особенно наглядно признаки жанра реализуются на лексическом и композиционном уровнях текста, которые при определенной частотности употребления в контексте в сочетании с темой произведения становятся «показателями жанра»» [Черемисина: 1997, с. 170]. Намеченный вектор исследования предполагает применение идей эвокации, соотносящихся с концепцией речевых жанров, динамического рассмотрения текста¹⁰⁴, теорией выдвижения¹⁰⁵ и положениями методики жанрового поля¹⁰⁶.

Последовательность анализа производных типов и подтипов детерминирована активностью выдвижения тех или иных первичных жанровых признаков на всех уровнях организации текстов, степенью их плотности¹⁰⁷ и гибкостью в плане взаимодействия и взаимовлияния.

¹⁰⁴ Динамическая теория текста «позволяет изучить любой компонент, любой аспект, любую фазу развития системы под углом зрения их роли в динамике текста как целостной системы» [Мышкина: 1991, с. 35].

¹⁰⁵ Под выдвижением мыслится «такая организация контекста, которая фокусирует внимание читателя на важных элементах сообщения, устанавливает семантически и иерархически релевантные отношения между ними, усиливает эмоциональный, оценочный, экспрессивный потенциал текста, способствует передаче импликации, иронии и разных модальных оттенков» [Арнольд: 1999, с. 368].

¹⁰⁶ При характеристике жанрового поля мы прежде всего опираемся на идеи М.Ю. Федосюка, применившего полевой подход к исследованию речевых процессов. Предложив сгруппировать в поле языковые единицы, служащие средствами выражения речевого жанра, ученый ввёл понятие жанрового поля [Федосюк: 1997, с. 111], в котором выделяется ядро, где размещены компоненты, противопоставляющие данный жанр всем другим, и периферию, где формальные различия между разными жанрами нейтрализуются. В дальнейшем идеи жанрового поля были развиты в работах Никоновой [2002; 2005], Рехтина [2005], Савочкиной [2007]. Занимаясь изучением речевых жанров на разном материале (анекдот, инструкция, юридический триллер), исследователи выделили в жанровом поле три составные части – ядро, ближнюю и дальнюю периферию, где сущностную функцию жанра реализует ядро.

¹⁰⁷ Под степенью плотности мы понимаем количественное соотношение первичных жанровых признаков, насыщенность ими того или иного уровня организации повествования в синкретических типах текстов. Степень плотности детерминируется эвокационным потенциалом, открытыми для трансформации языковыми особенностями первичного речевого жанра.

3.1. Лингвопоэтический тип текста рассказа-анекдота

В рассмотрении анекдота как первичного жанра наблюдается четкая дифференциация нескольких типов: литературного, относящегося к авторскому творчеству [Гроссман: 1923; Зунделович: 1929; Курганов: 1990; 1997]; фольклорного [Алаев: 1995; Боров: 1995; Вертянкина: 2001; Кронгауз: 1996; Кузьмичев: 1983; Мелетинский: 1990; Пермяков: 1970; Химик: 2002; Чиркова: 1998; Шмелева, Шмелев: 1999], художественно-публицистического [Тертычный: 2000].

В рамках проводимого нами исследования концептуальную важность приобретают: во-первых, характеристика анекдота как фольклорного жанра [Мелетинский: 1990], как одной из форм устного повествования [Шмелева, Шмелев: 1999], во-вторых, квалификация анекдота как речевого жанра, представляющего собой единицу речевой практики человека. Немаловажное значение имеют лингвистические признаки анекдота [Переходнюк: 1997; Чиркова: 1998], обеспечивающие с вышеназванными его способность быть сюжетообразующим элементом произведения [Вертянкина: 2001; Никонова: 2002]. Фактор лингвопоэтической значимости данного речевого жанра в тексте рассказа заключается в «готовности» конструирования фрагмента действительности с учетом взаимодействия первичных и вторичных жанровых признаков.

Первичность формы устного повествования фольклорного типа анекдота по отношению к рассказу как художественной письменной форме, делает возможным исследование ХРС произведений В.М. Шукшина в аспекте взаимодействия первичных и вторичных речевых жанров. Характеристика анекдота с позиции жанровых конвенций как «жанра-бродяги», «жанра-паразита», «присасывающегося» к другому организму, его «способность пронизывать практически всю систему традиционных литературных жанров» [Курганов: 1997, с. 25] свидетельствует о природной гибкости, свободной воспроизводимости¹⁰⁸ и, как следствие, о достаточно высокой степени плотности в «приютившем» его тексте.

Формирование синкретического речевого жанра, в частности рассказа-анекдота, предполагает «перерабатывание» первичного речевого жанра¹⁰⁹ путем трансформации его жанровых признаков, которые в структуре художественного текста приобретают «готовность» функ-

¹⁰⁸ Именно эта особенность во многом объясняет актуальную проблему межжанровой и внутрижанровой вариативности в сфере исследования анекдота [Шмелев, Шмелева, 1999].

¹⁰⁹ Аналогичный механизм свойствен описанию рассказов-сценок В.М. Шукшина.

ционировать в ситуации эстетической деятельности (Г.О. Винокур). Методика эвокационного исследования, применяемая на данном этапе типологического описания текстов малой прозы, позволяет описать природу синкретического типа текста рассказа-анекдота. Один вектор методики направлен в сторону постановки вопросов: какие жанровые признаки анекдота и каким образом эвоцируются в тексте рассказа. Второй вектор предполагает ответ на вопрос о «конструировании» художественной действительности на основе диалогического взаимодействия первичных и вторичных признаков с их дальнейшей репрезентацией в тексте. Результатом методических операций видятся специфическая речевая структура образа автора рассказов-анекдотов, особый механизм обращенности текста к читателю посредством эвокационных сигналов.

Корпус первичных жанрообразующих признаков анекдота достаточно широк и многообразен. В качестве основополагающих рассматриваются ситуативность, парадоксальность [Алаев: 1995; Боров: 1995; Вертянкина: 2001; Курганов: 1997; Чиркова: 1998; Шмелева, Шмелев: 1999 и др.], комичность, стереотипичность, театрализованность¹¹⁰ изложения [Вертянкина: 2001; Химик: 2002; Шмелева, Шмелев: 1999], краткость [Матузова: 1967; Никонова: 2002; Толстой: 1950; Чиркова: 1998] характерность и правдивость [Боров: 1995; Зенкин: 1993; Курганов: 1997; Матузова: 1967; Никонова: 2002; Томашевский: 1996; Химик: 2002 и др.].

Существующую многовекторность описания признаков Т.Н. Никонова [2005] сводит к трем позициям: условия функционирования, структура и содержание. Однако подобный анализ речевого жанра выявляет только спектр «преобразующихся» в тексте первичных жанровых признаков. Типологический взгляд на природу шукшинского рассказа, описание лингвопоэтического типа текста требуют обязательного учета фактора композиционно-речевой организации, лежащего в основе типологизации. Подобная взаимосвязь позволяет проследить «мотивационные отношения» во внутрижанровой типологии текстов рассказов Шукшина. Безусловно, предлагаемый нами методологический ход не отвергает иных векторов в исследовании данного явления.

¹¹⁰ Опираясь на многочисленные работы исследователей, считаем возможным определить признак театрализованности как разыгрывание ситуации по ролям, маскарадное перевоплощение субъекта, рассказывающего анекдот. При этом театральность понимается как совокупность свойств и приемов, характеризующих сценический речевой жанр (сценка, драма).

Нет сомнений, что природа анекдота как речевого жанра предопределяется *ситуативностью*, которая, с одной стороны, организует его бытование в коммуникативном пространстве, с другой – лежит в основе создания анекдотического сюжета. Рассмотрение данного признака с позиции теории выдвижения, дает все основания говорить о нем как об особом типе выдвижения, «способе организации контекста, фокусирующим внимание на определенных элементах сообщения, устанавливающим семантически релевантные отношения и иерархию между элементами одного или разных уровней, создающих эстетическую и эмоциональную информацию» [Арнольд: 1999, с. 378]. Обязательная прикрепленность к разговору, контексту, сопряженному с уместными параязыковыми средствами, делает анекдот актуальным и комичным. Только в совокупности с моделируемой ситуацией он получает жанровое пространство. Следовательно, ситуативность в анекдоте – доминантный признак, через призму которого могут быть рассмотрены функциональная, структурная, содержательная и композиционно-речевая сторона речевого жанра.

Описание анекдота с позиции *условий функционирования* в первичной сфере бытования прежде всего базируется на его характеристике как устного жанра [Химик: 2002; Шмелева, Шмелев: 1999], в основе которого лежит особая *ситуация*¹¹¹ *рассказывания*, определяемая «не как повествование, а устное воспроизведение, актерское разыгрывание, спектакль с драматической событийностью повествования и “зрительского” восприятия» [Химик: 2002, с. 21], «именно интонация рассказчика, его мимика и жестикация создают то, что называется “солью” анекдота» [Шмелева, Шмелев: 1999]. Ситуативность в анекдоте сопровождается *уместностью* и *смеховостью*. Немаловажное значение в аспекте функционирования данного речевого жанра имеет признак *театрализованного представления*. Заметим, что театрализованность – признак, генетически свойственный анекдоту, на это указывают многочисленные высказывания исследователей данного жанра (см.: [Вертянкина: 2001; Чиркова: 1998; Шмелева, Шмелев: 1999]). Напри-

¹¹¹ В аспекте функционирования данное понятие мыслится прежде всего как речевая ситуация, предполагающая «среду развития и функционирования продукта-объекта речевой деятельности» [Чувакин: 1987, с. 21] (в нашем случае текста). Компонентами речевой ситуации традиционно [Колшанский: 1974] выступает совокупность временных, пространственных и предметных условий. В этом смысле ситуация неразрывно связана с актом коммуникативной деятельности субъектов говорящего и слушающего, отражает момент иллюкутивной цели адресанта: «успех анекдота во многом зависит от мастерства рассказчика, от умения передать смешной диалог в лицах, комически изобразить персонажей, выдержать необходимую паузу и эффектно представить концовку» [Химик: 2002, с. 25].

мер, В.В. Химик усматривает в анекдоте традиции народного театра: «анекдот – синтезированная форма театрализованной интерпретации текста, популярный способ сатирического самовыражения русского народа» [2002, с. 17]. Театрально разыгрываемая «здесь и сейчас» коммуникация между говорящим и слушающим является сигналом *языковой игры*¹¹². Функционирование рассматриваемого речевого жанра под знаком ситуативности предполагает реализацию особого фатического ритуала, в котором учитываются сфера неофициального общения коммуникантов, их хотя бы минимальный контакт, желание рассказать анекдот и желание его слушать.

Ситуация, организуя анекдот, вскрывает его парадоксальную природу: «анекдотичность выражается в использовании автором в качестве отправной точки сюжета случая, нарушающего течение нормальной жизни» [Вертянкина: 2001, с. 9]. Такое понимание ситуативности проливает свет на фактор структуры и содержания анекдота.

Ситуативная обусловленность *формы* рассматриваемого речевого жанра проявляется в признаках *стереотипичности* [Химик: 2002] и *краткости* [Никонова: 2002]. Стереотип формы анекдота заложен в его двучастной композиции, предполагающей интродукцию (зачин) и развязку. Начало вводит слушателя или читателя в план содержания, сообщает тему, создает известное напряжение ожидания¹¹³. При этом развязка – не менее важная составляющая анекдота – «всегда должна быть краткой, неожиданной, часто парадоксальной, что и делает анекдот смешным» [Химик: 2002, с. 19]. Развязке обязательно предшествует главная пауза, которая, собственно, и членит текст на две неравные части. «Пауза означает перелом в развертывании анекдота» [Курганов: 1990, с. 18]: «*Поймали Бен Ладена. Хорошенько помыли, постригли... оказалось – Березовский*» [Шмелева, Шмелев: 1999]. Напряжение, создаваемое между компонентами (зачин/финал) структуры, формируют *динамичность* анекдота как способность к быстрому реагированию на акт общения.

¹¹² Данный признак на уровне языковых средств, как правило, реализуется посредством употребления глаголов в настоящем времени, ограничения форм прошедшего времени совершенного вида глагольных лексем с результативным или моментально конкретно-референтным значением. Частотность «настоящего изобразительного» позволяет представить действие как разыгрывающееся в данный момент перед глазами зрителей. В синтаксических конструкциях «сообщается о таких действиях или состояниях конкретных объектов, которые проявляются в момент их непосредственного наблюдения» [Федосюк, Бакланова: 2000, с. 146].

¹¹³ Типичный пример анекдотических зачинов «Вызывает учительница географии Вовочку к доске...»; «Сели пить водку русский, француз и англичанин...».

Признак *краткости* проявляется в небольшом объеме, предельном лаконизме повествования, экономичности средств и сжатости сюжета. На уровне языковых средств наблюдаются хронологические инверсии, событийные эллипсисы, сосредоточенность на кульминации. С выделенным признаком напрямую связан *принцип открытого, или нулевого, финала* [Чиркова: 1998]. В речевом жанре анекдота нивелируется традиционная композиционная роль концовки, в нем не всегда находит место остроумный выход из парадоксально-комической ситуации. Краткость в сочетании с открытым финалом формируют незамкнутость анекдотического пространства, его обращенность в область читательского восприятия.

Содержательная сторона анекдота в первую очередь предполагает выделение тематических групп на основе общности сюжетной ситуации (медицинские, политические, социально-бытовые и пр.) или типологии персонажей [Никонова: 2005]. Однако характеристика содержания анекдота только с учетом тематики группы является свидетельством лишь поверхностного анализа. В содержательной стороне данного речевого жанра, вслед за Э. Алаевым, Н.Н. Вертянкиной, О.А. Чирковой, В.В. Химиком, считаем необходимым учесть момент *пародирования* определенных ситуаций и событий, а также их гиперболизацию, шаржированность, нелепость, доведение до абсурда. Формируя содержательную сторону, пародирование сочетается с *парадоксальностью* как способом построения сюжета [Алаев: 1995; Матузова: 1967]. Примерами проявления парадокса служат неожиданные сюжетные ходы, повороты, происходящие вопреки ожиданию и предположению воспринимаемого. Такое нарушение линейной последовательности производит эффект «обманутого ожидания» и является причиной комизма. Новизна информации, передаваемая жанром, измеряется степенью неожиданности, оригинальности способа ее подачи. По этой причине анекдот применяет особый пласт средств выразительности, отвечающих за подачу содержания парадоксальным образом: метафоры, иносказания, сравнения, гиперболы, параллелизм, каламбуры и пр.

Заложенный в содержательной природе анекдота «эмоционально-эстетический резонанс» [Чиркова: 1998] рождается не только за счет пародирования и парадоксальности описываемой ситуации, но и благодаря скомпонованности элементов с высокой степенью имплицитности. Поэтому кажущаяся, на первый взгляд, краткость содержания анекдота предполагает наличие некоего «подводного айсберга», подтекста. Парадоксальная ситуация, лежащая в основе сюжета, предполагает *развертывание имплицитных звеньев* содержания в сознании слушателя (читателя). Данный механизм О.А. Чиркова описывает сле-

дующим образом: «повествовательный материал стремится к сжатию до точки, образованию противоречивого информационного сгустка. В момент осознания слушателем противоречий начинается их умозрительная интеллектуальная дифференциация. Ядро текста выделяет из себя ряд смысловых нюансов, повышая свою семантическую валентность. Как следствие – смеховой “взрыв”, который является показателем второго процесса – рефлексии, проявляющегося в развертывании смыслового ядра текста в обратном порядке на новом уровне» [Чиркова: 1998, с. 32]. Работа закона конверсии приводит к уплотнению информационного потока за счет краткости и лаконичности его репрезентации, а также частичного перевода в подтекст. Увеличение объема подтекстовой информации в первую очередь достигается посредством функциональной нагруженности ситуации. Данному процессу способствует и уровень языковых средств: троекратный повтор, градация, синтаксический параллелизм, инверсия, контаминация, диалог.

Итак, с точки зрения содержания данный речевой жанр характеризуется как «парадоксальная ситуация», содержательная глубина которой формируется за счет максимальной скомпонованности элементов и подтекста.

Композиционно-речевая организация анекдота, находясь в прямой зависимости от концептуально важного признака ситуативности, ориентирована «не на повествование или описание как таковые, а на быструю передачу событийной и смысловой доминанты с привлечением минимума языковых единиц» [Бутакова, Долгих: 2006, с. 124]. Выдвинутая точка зрения позволяет актуализировать динамическую природу ХРС анекдотов, сопряженную с критерием краткости и лаконичности. *Динамичность* ХРС просматривается в быстрой смене речевых партий повествователя и персонажей, фиксирующих беглое обозначение ситуации происходящего. По мнению Т.Н. Никоновой, речевые слои имеют четкую функциональную значимость. Речь рассказчика призвана описывать то, что происходит. В «тексте от автора» все подчинено задачам изобразительности, живому представлению описываемых событий, отсюда и языковое оформление его речевой партии: преимущественное употребление повествователем настоящего времени связано с особенностями анекдота как изобразительного жанра: действие словно разворачивается в данный момент перед глазами зрителей. При всех вышеназванных характеристиках авторский речевой слой имеет статус служебного, ремарочного по отношению к речи персонажей. Авторское «слово» называет героев, указывает место и время действия. Традиционным примером могут служить зачины: «*Приходит однажды Феликс Эдмундович к Владимиру Ильичу...*»; «*Встретились*

француз, немец и русский...» [Шмелева, Шмелев: 1999] и пр. Основную часть композиционного поля анекдота занимает РППерс. Как считает Т.Н. Никонова, «диалог, прямая речь доминируют в речевой структуре анекдота, так как именно здесь скрыто то, что называется “изюминкой” жанра (не случайно анекдот, следуя “закону последнего слова”, чаще всего заканчивается персонажной партией» [2002, с. 31]. Характеризуя образ персонажей в анекдоте, стоит помнить, что, несмотря на игровое начало и театрализованность ситуации, «все “роли” в данном жанре исполняются одним «актером» – рассказчиком, никаких костюмов, масок или кукол не предполагается. Персонажи нередко бывают узнаваемы исключительно по речевым особенностям, которые тем самым играют роль своего рода языковой маски соответствующего персонажа» [Шмелева, Шмелев: 1999].

Языковым особенностям речи автора и персонажей в анекдоте свойственны *краткость* и *лаконичность*. Наблюдается широкое использование существительных (функция номинации) и глаголов (функция предикации). Например, передача содержания ситуации с помощью имен существительных характерна для РППерс, где взаимодействие кратких реплик-стимулов и реплик-реакций служит для создания комического момента в анекдоте и реализует стратегию языковой игры¹¹⁴. Отмечается понижение синтаксической роли предложения в речевом слое автора и героев. Зачастую используются простые односоставные, неполные контекстуальные и эллиптические конструкции. В доказательство достаточно взглянуть на синтаксическое оформление приведенных выше текстовых фрагментов анекдота. Обращение к сложному синтаксису как в РППов, так и в РППерс продиктовано установкой на характерность.

Корпус жанровых признаков, проистекающих из фактора ситуативности (уместность, смеховость, театрализованность – с точки зрения функционирования; стереотипичность, краткость, динамичность – со стороны формы; пародийность, парадоксальность, скомпонованность элементов подтекста – с позиции содержания; лаконичность, динамичность на уровне ХРС), обладают достаточно высокой степе-

¹¹⁴ Примером подобного явления может служить текст анекдота, взятый из работы [Шмелева, Шмелев: 1999]:

- Здорово, дед!
- Здорово.
- Как зовут тебя, дед?
- Иван.
- На тебе, Иван, пряник. Покажешь, где партизаны? – А как твоя фамилия?
- Сусанин.
- Отдай пряник! Сами найдем.

нию плотности, *определенной гибкостью*, трактуемой как «универсальность, интегрирующее начало этих признаков по отношению к другим речевым жанрам, их перцептивную функцию: каждый из признаков может определять другой речевой жанр» [Никонова: 2002, с. 36], что, в дальнейшем демонстрируется нами при анализе других синкретических типов текстов малой прозы. Отмеченное качество детерминирует, во-первых, процесс трансформации первичных жанровых признаков в другом речевом жанре (например, рассказе), во-вторых, их воспроизведение в «новой» среде как сигналов конструирования фрагмента художественной действительности на всех уровнях организации текста.

Присутствие жанровых признаков анекдота в текстах малой прозы В.М. Шукшина связано с традициями классической литературы, мотивам и сюжетам которой писатель следовал достаточно часто [Куляпин: 2005]. Размышляя по поводу своих рассказов в рабочих записях, Шукшин выделил рассказ-анекдот, указав «краткость» в качестве доминантного признака. Существование данной внутрижанровой разновидности признается также рядом исследователей [Вертлиб: 1992; Рыбальченко: 1999; Соловьева, Шитова: 1974]. Однако анекдот в малой прозе писателя не встречается в чистом виде, скорее он бытует в качестве вставных, внесюжетных элементов [Козлова: 1992, Рыбальченко: 1999], что связано с его характеристикой как «некоего мыслительного генетического кода» [Вертянкина: 2001, с. 6], выступающего сюжетообразующим элементом в структуре литературного произведения. Свойственные анекдоту карнавальная природа, абсурдная парадоксальность, комическая направленность и заостренность анекдотического действия, краткость и простота композиции, неожиданный финал во взаимодействии с доминантой другого жанра призваны раскрыть синкретическую природу текста.

Ситуация, лежащая в основе существования анекдота, в силу эвокационного механизма, работающего в текстах Шукшина, наделяется способностью разворачиваться в целый рассказ. Именно в художественном тексте ситуация из разряда сюжетной перерастает в «минимальную ячейку действительности как универсума в ее “переосозданном”, оречевленном создателем (автором, читателем) виде, содержащую сигналы, вызывающие воспоминания, воскрешающую прошлый опыт, провоцирующую речемыслительную деятельность человека, содержание которой – конструирование им текста, “своего” текста» [Чувакин: 2006, с. 115]. В этом смысле к полифункциональной способности «ситуативности» как признака первичного речевого жанра добавляется функция конструирования действительности в тексте. Зна-

чимось эвокационных ситуаций в малой прозе писателя предопределяется прежде всего тем, что за ними стоит событийный, эмоционально-ментальный мир произведений. Сигналами репрезентации действительности в текстах рассказов-анекдотов служат первичные жанровые признаки, детерминирующие функциональную, структурную, содержательную, композиционно-речевую сторону анекдота.

В определении *рассказа-анекдота* как отдельного целостного образования мы опираемся на выработанное в исследовании понятие лингвопоэтического типа художественного текста. Для нас принципиальное значение имеет позиция шукшиноведов, характеризующих *рассказ-анекдот* как «рассказ, строящийся на анекдотической ситуации, то есть целенаправленной акции героя с результатом, противоположным цели: герой неожиданно для себя оказывается “в дураках”» [Рыбальченко: 1999, с. 221]. Наконец, весьма обоснованной представляется точка зрения Н.В. Вертянкиной, считающей, что анекдот, войдя в структуру и поэтику литературного произведения, получает новую функцию: «произведение, в сюжете которого заложена анекдотическая структура, строится на соотношении архетипов плута и простака и на оппозиции судьбы и случая, когда судьба управляет человеком независимо от его воли, а случай изменяет привычное течение жизни. В таком произведении незначительное приобретает статус важного и большого события, историческое же уступает место мелочам жизни» [Вертянкина: 2001, с. 8]. Действительно, в рассказе-анекдоте Шукшина наглядно реализуется оппозиция двух персонажей, которых мы бы обозначили в традиции В.Ф. Горна «чудак»/«нормальный»¹¹⁵, мелкое, банальное событие возводится в ранг «судьбоносного»¹¹⁶. Зачастую бытовое событие стимулирует конфликт между персонажами («Волки», «Ораторский прием», «Три грации», «Чудик», и пр.). Нередко заглавия предвосхищают ту анекдотическую ситуацию, которая развернется в дальнейшем повествовании: «Генерал Малафейкин», «Дебил», «Как Андрей Иванович Куринов, ювелир, получил 15 суток», «Чудик», и др. Таким образом, рассказы-анекдоты демонстрируют факт субстанционального преобразования первичного речевого жанра и представляют собой явление производного текста.

¹¹⁵ Категория «нормальности» по отношению к герою Шукшина обозначает не положительность, а, скорее, соответствие образа персонажа нормам социально-общественной жизни.

¹¹⁶ Примерами может служить целая галерея парадоксальных ситуаций с участием чудиков: покупка шляпы («Дебил»), подслушанный в поезде разговор («Генерал Малафейкин»), встреча в ресторане («Случай в ресторане»), расколотая стеклянная стена («Версия») и др.

Учитывая выдвинутые точки зрения, сформулируем рабочее определение рассказа-анекдота как отдельного внутрижанрового типа малой прозы В.М. Шукшина. *Лингвопоэтический тип текста рассказа-анекдота* как закономерный результат процесса деривации базируется на явлении ситуативности и представляет собой систему динамического соотношения первичных жанровых признаков анекдота (ситуативность, парадоксальность, краткость, игровое начало, смеховость, информативная сжатость и др.) со вторичными на уровне структуры, содержания и речевой композиции. Лингвопоэтический фактор данного соотношения заключается в «готовности» признаков конструировать анекдотический фрагмент действительности, предопределяя тем самым специфику речевой структуры образа автора в синкретическом тексте.

Т.Н. Никонова, анализируя рассказы-анекдоты в аспекте теории воспроизведения, выделяет несколько подтипов: собственно рассказы-анекдоты, усложненные рассказы-анекдоты, нейтрализующиеся рассказы-анекдоты. Предлагаемая типология реализует принцип одновекторности. Классификация типов основывается на «активности выдвижения признаков, организующих ядро жанрового поля (смеховость, краткость, парадоксальность, игровое начало)» [Никонова: 2002, с. 95]. Соответственно, без внимания в типологии оставлен момент деривационной производности усложненного и нейтрализующегося подтипов, а следовательно, не учтена характеристика моделей ХРС.

Мы считаем, что усложненные и нейтрализующиеся рассказы-анекдоты представляют собой явление трансформации собственно рассказов-анекдотов, квалифицирующихся как ядерный подтип. Методологические подходы, применяемые на данном этапе исследования, в сопряжении с методикой жанрового поля¹¹⁷ дают основания говорить о пластичности границ между рассматриваемыми подтипами, выделить с точки зрения структурной организации ближнюю периферию (усложненные рассказы-анекдоты) и дальнюю периферию (нейтрализующиеся рассказы-анекдоты), а также установить факт пересечения и частичного наложения обнаруженных подтипов с другими типами и подтипами текстов малой прозы Шукшина.

Не отвергая идеи выделения трех возможных вариантов рассказов-анекдотов, попытаемся выявить свойственные им модели ХРС, установить их лингвопоэтическую функцию и вписать результаты в общую типологию текстов малой прозы Шукшина.

¹¹⁷ Элементы методики используются нами также в анализе рассказов-сценек.

3.1.1. Собственно рассказы-анекдоты

Данный подтип рассказов («Версия», «Дебил», «Мужик Дерябин», «Ораторский прием» и др.) характеризуется «относительно равномерным выдвиганием всех жанровых признаков на разных уровнях организации текста, что наиболее адекватно первичному речевому жанру анекдота» [Никонова: 2002, с. 97].

С точки зрения формы данный подтип текста вписывается в весьма простую схему, свойственную анекдоту как жанру: в абсолютном начале дается краткая (как правило, в одно предложение) экспозиционная часть; далее следует внутренняя речь или сразу диалог (полилог); в конце – завершающая реплика персонажа (внешняя/внутренняя), иногда сопровождаемая кратким авторским заключением. Смещение кульминационного момента к концу рассказа – знаковый момент анекдотического повествования. Такое смещение, как отмечает Т.Н. Никонова, «может считаться одним из показателей адекватного воспроизведения первичного речевого жанра анекдота в рассказе-анекдоте В.М. Шукшина как вторичном речевом жанре» [Никонова: 2002, с. 82].

Содержательная сторона рассказов направлена на реализацию некоего забавного случая, нарушающего течение нормальной жизни (показательны в этом отношении рассказы-анекдоты «Версия», «Дебил»). Парадоксальность ситуации раскрывается, во-первых, в своеобразном ее «перевертывании», обозначении как «дикивинной истории», в которую случайно или закономерно попадает герой. Во-вторых, именно ситуация, лаконично представленная в зачине и впоследствии подтверждаемая чередой алогичных поступков персонажа, составляет «сюжетное ядро» и выступает двигателем повествования, например: *«Анатолия Яковлева прозвали на селе обидным, дурацким каким-то прозвищем – “Дебил”»*. Покупка шляпы для него – знак «цивилизации», продолжение человека, а для окружающих повод посмеяться: *«На жену Анатолия шляпа произвела сильное впечатление: она стала квакать (смеяться) и проявлять признаки тупого психоза»*. Острая анекдотическая ситуация диктует однолинейность сюжета, читатель с первых слов авторского повествования осознает смысл происходящего, парадоксальная природа которого ориентирует аудиторию на создание «трагикомического эффекта»¹¹⁸. «Забавность» описываемого случая

¹¹⁸ Финал большинства рассказов-анекдотов Шукшина устремлен не к смеховой реакции, а, скорее, к воспроизведению трагедийного момента в судьбе героя. «Приращение» смысла, не свойственных анекдоту, продиктовано авторской концепцией личности: «жалей-

актуализирует выдвижение признака *смеховости*, который в первичном речевом жанре признается основной иллюкутивной силой говорящего. Воспроизведенное в текстах рассказов-анекдотов Шукшина смеховое начало – это своеобразный способ взглянуть на проблемы духовно-нравственной жизни. В связи со сказанным процитируем В.А. Апухтину: «природа комического в прозе В. Шукшина многозначна, чисто комедийные положения очень редки, различные формы комизма порой образуют внешний сюжет, его “игровое” начало, соткано из недоразумений, нелепостей, “смешных” диалогов. Однако подлинное содержание глубже, значительнее, оно развивается даже драматично» [Апухтина: 1981, с. 64].

Структурные и содержательные признаки собственно рассказа-анекдота закономерным образом влияют на его композиционно-речевую организацию. Модель ХРС детерминируется равномерным выдвижением первичных жанровых признаков, достаточно высокой плотностью их проявления.

Художественно-речевая структура строится на *принципе динамического соотношения* (признак речевой структуры анекдота) авторской и персонажной партий с последовательным переключением нарративной функции от «слова» повествователя к «слову» героя. Монолог автора-повествователя, заявленный в зачине, сокращается до уровня ремарочного компонента или вовсе исчезает, на смену ему приходит РППерс. Строго очерчена функциональная нагрузка каждого слоя: речь повествователя «служебна» по отношению к персонажному слою, в ней лаконично излагается ситуация, а иногда указывается причина ее парадоксального развития: «*Так довели мужика с этим Дебиллом, что он поехал в город, в райцентр, и купил в универмаге шляпу*» («Дебил»); «*Никто больше не пожелал ехать. История сама по себе довольно темная, да еще два таких едут... Недолго и того... угореть*» («Версия»). Как правило, в РППов отсутствуют описательные моменты, характеризующие внешность персонажа, выделяется лишь некий условный набор его клишированных качеств: «*жилистый мужичок, проворный*» («Мужик Дерябин»); «*Санька длинный, носатый*» («Версия») или ролевых номинаций «*директор совхоза, Христос и апостолы, буфетчица Галя*» («Ораторский прием»). Образ героя раскрывается в его речи, например, темперамент Саньки Журавлева высвечивается в излюбленном им словце «*гужуемся*». Соответствие персонажа разыгрываемой роли подтверждается выбором определенных номинаций, речевых жанров, не используемых в повседневной жизни. Речь Саньки

те человека, сочувствуйте, помогайте ему <...>, поймите его добрым сердцем своим, кем бы этот обиженный, плачущий человек ни был» [Байрамова: 1992, с. 116-117].

– «городского аристократа» наполнена атрибутами «цивилизованного» отдыха «шампанское», «сифончик», «виски с содовой». Дебил – «интеллигент» Анатолий Яковлев – использует фрагменты поучительного монолога, дамского романа, вызывая этим смех со стороны окружающих. Сжатость «образа персонажа» служит наглядным свидетельством воспроизведения первичного жанрового признака – *краткости*. Как и в анекдоте, читатель должен «сам домыслить» описание внешности героя.

Абсурдность ситуации в собственно рассказах-анекдотах раскрывается не в речи повествователя, а в процессе поступательного развития диалога персонажей, зачастую смысловой меткой служит тематическое разобщение реплик, провоцирующих конфликтную ситуацию:

– *Невесту, что ли, выбираете? Вот выбирает, вот выбирает, глядеть тошно. Анатолий спокойно спросил.*

– *Плохо ночь спали? – Продавщица не поняла* («Дебил»).

Динамичность ХРС просматривается также в *семантически неожиданном столкновении субъектно-речевых линий* автора и персонажей, *актуализации роли диалога* с мгновенной сменой реплик-стимулов и реакций. Семантическое столкновение является закономерным проявлением парадокса как организующего звена всего рассказа. Первый случай рассмотрим на фрагменте: *«Щиблетов Александр Захарович – сорокалетний мужчина, из первых целинников, оставшийся здесь, кажется, навсегда. Он сразу взял ссуду и поставил домик на берегу реки. В летние месяцы к нему приезжала жена... или кто она ему – непонятно. По паспорту – жена, на деле – какая же это жена, если живет с мужем полтора месяца в году? Сельские люди не понимали этого, но с расспросами не лезли»* («Ораторский прием»). В приведенном фрагменте автор не отвлекается на пространственные характеристики героя, максимально редуцируя информацию, сообщает о возрасте, социальном статусе, поступках, что способствует формированию образа персонажа, типичного для первичного жанра анекдота¹¹⁹. При этом объективная тональность авторского «слова» сталкивается с оценочными элементами персонажной речи. «Чужое» высказывание, деформируя изнутри структуру РППов, вносит диссонанс и в создание образа Щиблетова: как парадокс звучит фраза: *«По паспорту – жена, на деле – какая же это жена, если живет с мужем полтора месяца в году?»*.

¹¹⁹ Персонажи анекдота, как и персонажи фольклорного театра, не нуждаются в представлении, они рассматриваются как известные всем носителям языка и представителям данной культуры.

Неожиданное столкновение речевых планов наблюдается в тех собственно рассказах-анекдотах, где основным повествовательным звеном выступает главный герой, а автор-повествователь – лицом, пересказывающим историю. Подобная организация детерминирует активное присутствие в речевой композиции элементов сказа и способствует формированию дополнительного нарративного (персонажного) звена, что типично для анекдота¹²⁰. Наглядным примером служит рассказ «Версия», начинающийся с весьма показательного «метатекстового» ввода: *«Санька Журавлев рассказал диковинную историю»*. Фрагмент диалогизированного монолога персонажа: *«Я просыпаюсь, от так от шарю возле кровати, нахожу бутылку шампанского – буль-буль!.. Она мне: “Ты бы хоть из фужера, Санек, вон же фужеров полно!” Я говорю: “Имел я в виду эти фужеры!” <...> Все блеснит, мебель вся лакирована. Я сперва с осторожностью относился, она заметила, подняла на смех. “Брось ты, говорит, Санек! Надо, чтоб вещи тебе служили, а не ты вещам”»*. Доминирование конструкций с прямой речью при воспроизведении речи героини представляется весьма показательным, ибо выбранная форма позволяет сохранить важную для речевого жанра анекдота стилистику чужого высказывания и сконструировать в сознании читателя соответствующий речевой образ «Санькиной зазнобы».

Значимость диалога в формировании динамики повествования наглядно проявляется в финале собственно рассказов-анекдотов, где речь персонажей становится ведущей композиционно-речевой формой. Примером может служить пафосная речь Щиблетова из рассказа «Ораторский прием».

Речевые партии повествователя и персонажей представляют собой образцы устного воспроизведения парадоксальной ситуации, отражающей первичный жанровый признак – *коммуникативность*. Как отмечает В.В. Химик: «весь смысл анекдота, его полный комический эффект реализуются в условиях непосредственного общения» [2002, с. 22]. Живой процесс рассказывания просматривается в *театрализованности, краткости, парадоксальности* речи как автора-повествователя, так и персонажей.

Ритуал разыгрывания на уровне РППов реализуется через использование автором целого набора специфических театрализованных масок, как правило, вступающих в антагонистические отношения *«апостолы»/«Христос»* («Версия»); *«дебил»/«учитель»* («Дебил»). Не менее показательным является описание в речи повествователя эле-

¹²⁰ По мнению Е. Шмелевой, рассказывание анекдота отличается от большинства других речевых жанров тем, что рассказчик никогда не претендует на авторство текста анекдота.

ментов сценического поведения героев, часто с элементом иронической оценки: *«Саньку повело на спектакль – он любил иногда “выступить”»* («Версия»). Театрализованность РППов заключается также в аномалии ее структурирования, что приводит к явлению языковой игры. Особую нагрузку в формировании содержания РППов получает аппликативный слой, репрезентируемый НСАП: *«Мужику Дерябину Афанасию – за шестьдесят, но он еще сам покрыл оцинкованной жестью дом, и дом его теперь блестел под солнцем, как белый самовар на шестке. Ловкий, жилистый мужичок, проворный и себе на уме. Раньше других в селе смекнул, что детей надо учить, всех (у него их трое – два сына и дочь) довел до десятилетки, все потом окончили институты и теперь на хороших местах в городе»* («Мужик Дерябин»). В приведенном фрагменте звучит полифония голосов: повествователя, указывающего на паспортные данные героя (*«Мужику Дерябину Афанасию – за шестьдесят»*); главного персонажа, рассказывающего о своем жизненном пути (*«сам покрыл оцинкованной жестью дом», «детей довел до десятилетки, все потом окончили институты и теперь на хороших местах в городе»*); односельчан, дающих оценку Дерябину (*«ловкий, жилистый мужичок, проворный и себе на уме»*). Автор в данном контексте словно играет с читательской публикой, примеряя на себя разные речевые маски. Чужеречные элементы раздвигают информативные рамки текста в структуре РППов. По отдельно взятым сигналам читатель достраивает фрагменты имплицитно представленных ситуаций. «Сетка» неожиданных переходов от одного субъекта речи к другому внутри единого синтаксического целого, которым является НСАП, реализует признак смеховости (как средство создания перлокутивного эффекта на такие переходы и столкновения), краткости (как средство создания динамизма).

Элементы театрализованного представления присутствуют также в собственно авторском повествовании, которое принимает на себя функцию распространенной ремарки, сообщающей об игровом поведении персонажа или выбранной им сценической маске: *«Щиблетов <...> вышел из конторы с видом человека, выполняющего неприятную обязанность <...>»* («Ораторский прием»); *«... Из “окружения” наши орлы вышли, но получили по пятнадцать суток»* («Версия»). Сосуществование в авторском монологе нейтральных стилистических элементов с оценочными номинациями, характеризующими ролевое поведение персонажей, воспринимается как парадокс, вызывающий смеховую реакцию аудитории.

В собственно рассказах-анекдотах явно ощущается театрализованность персонажных речевых партий. Ядром, формирующим игро-

вое начало, служат реплики персонажей, направляющие развитие диалога или действия в их «спектаклях». Рассмотрим фрагмент диалогического единства из рассказа «Дебил»:

- *Ой, умру!* – сказала она с трудом.
- *Схороним, – сдержанно обронил Анатолий <...>.*
- *Ты что, сдурел? – спросила жена.*
- *В чем дело?*
- *Зачем ты ее купил-то?*
- *Носить.*
- *У тебя же есть фуражка!*
- *Фуражку я дарю вам, синьорина, – в коровник ходить.*

Приведенный диалог имеет все приметы театрализованного представления: строго распределены роли (муж – «интеллигент», жена – «сеньорита»), речь персонажей соответствует сценарию, знаковыми деталями в передевании служат шляпа для Анатолия, фуражка для жены. Усиление смехового эффекта осуществляется за счет каламбурного соединения трех лексем «*фуражка*», «*синьорина*», «*коровник*» и перефразирования крылатого оценочно-сниженного выражения «тебе это идет, как корове седло». Помимо этого мотив игры может быть прямо заявлен в речи самого героя: «*Надоела мне эта комедия: им рассказываешь как добрым, а они, стерва, хаханьки строят*» («Версия»), что в дальнейшем позволяет воспринимать все события рассказа под знаком «театрализованного» зрелища.

Функциональная значимость театрализованности, зрелищности речевых партий повествователя и персонажей заключается в том, что, будучи признаками непосредственной устной коммуникации, они позволяют восполнить объем имплицитной информации, заложенной в ХРС собственно рассказов-анекдотов.

Уровень языковых средств, организующий РППов и РППерс, демонстрирует целый набор признаков, свойственных первичному речевому жанру анекдота. Краткость и лаконичность характеризуют формальную сторону речи. «Слово» повествователя, подчиняясь задачам изобразительности, зачастую реализуется простыми распространенными предложениями с бытийным смыслом: «*Вот такая история случилась будто бы с Санькой*» («Версия»); репрезентация портрета героя через описание отдельных штрихов сужает авторское повествование до уровня ремарочного компонента: «*Он был в бурках, в галифе, в суконной “москвичке” (полупальто на теплой подкладке, с боковыми карманами), в кожаной шапке*» («Ораторский прием»). Достаточно активно используется парцелляция как сигнал разговорности авторского слоя: «*Странно, однако, что деревенские после всего этого в Сань-*

кину историю полностью поверили. И часто просили рассказать, как он гужевался в городе три дня и три ночи. И смеялись» («Версия»). Речь персонажей, в большинстве своем представленная в составе диалогического единства, оформляется неполными контекстуальными: «Клюет? – Плохо. / Сколько же стоит такая шляпа? – Дорого» («Дебил») или эллиптическими предложениями: «Он меня – в воду? – навесил ему пудовую оплеуху» («Ораторский прием»). Признак игрового начала проявляется на лексическом уровне обеих партий: «квакать» (говорить), «челюсть» (подбородок), «тыква» (голова) («Дебил»); «весело галдели», «Христос и апостолы» («Ораторский прием»). Формальные признаки реализуют установку на устную речь как фактор бытования анекдота.

Содержательную сторону речевых партий повествователя и персонажей отличает спрессованность информации, уходящей в подтекст. Описание той или иной ситуации в речи автора и персонажей основывается на выдвижении отдельно взятой, доминантной детали. Например, в РППов таковой служит оценочная номинация «дебил», представляющая собой смысловое ядро текста. Содержание лексемы раскрывается в целом спектре клишированных качеств: «человек не здоровый, его поведение явно не соответствует принятым нормам», «странный человек», «от него можно ожидать чего угодно», «человек, поступки которого непредсказуемы». Читатель с самого начала повествования воспринимает данную номинацию как обобщенный типаж шукшинского «чудика». Развитие действия и кульминация создают эффект «необманутого ожидания»: в соответствии со своим прозвищем герой совершает парадоксальные поступки («снял шляпу, зачерпнул ею воды, напился»), которыми раскрывает себя со всех сторон («он походил в ней на культурного китайца», «он вдруг обрел уверенность, не толкался, не суетился, с достоинством переждал»). В рассказе «Версия» смысловым ядром текста выступают две лексемы, репрезентируемые речью персонажа: «надоела мне эта комедия» и авторским «словом»: «Саньку повело на спектакль – он любил иногда выступить». Действия и поступки главного героя и окружающих, оставленные за кадром, в подтексте рассказа конструируются в сознании читателя посредством трактовки семантики выделенных слов и связанных с ними ассоциаций.

Данные примеры – наглядное свидетельство закона конверсии, отвечающего за продуцирование смехового «взрыва» в анекдоте как первичном речевом жанре. Вследствие этого можно утверждать, что подтекст в речевой ткани собственно рассказа-анекдота – это не только и не столько «контейнер» для хранения определенного объема содер-

жательной информации, сколько прием для создания смехового эффекта. По справедливому замечанию О.А. Чирковой, именно «закадровый смысл в анекдоте отвечает за природу его существования» [1998, с. 32].

Таким образом, содержательные качества речи повествователя и персонажей, во-первых, детерминируют активное включение читателя (слушателя) в ситуацию рассказывания анекдотического случая, во-вторых, способствуют формированию «эмоционально-эстетического резонанса», возникающего в результате соотношения текстовой и ситуативной информации.

Итак, анализ *составляющих ХРС собственно рассказов-анекдотов* позволяет говорить о равномерном динамичном эвоцировании первичных жанровых признаков анекдота на уровнях организации речевых партий повествователя и персонажей. Соотношение первичных жанровых признаков в текстовой ткани произведений является закономерным результатом субстанционального преобразования анекдота как первичного речевого жанра. В функционально-смысловом отношении преобразование ориентировано на «перемещение» признаков из сферы бытовой коммуникации в художественно-эстетическую. Моделирование ХРС базируется на факторе динамического эвоцирования первичных жанровых признаков и их соотношения с жанровой «этикеткой» рассказа. Видоизменение первичных жанровых признаков в речевой композиции осуществляется по линии их функционального преобразования – эстетической «переработки» парадоксальной ситуации. «Конструируя» тот или иной забавный случай с сохранением его анекдотической жанровой природы, автор создает сложное текстовое пространство, ведущее к затрудненности формы и содержания.

Модель ХРС собственно рассказов-анекдотов сохраняет корпус доминантных признаков, присущих базовому типу текстов, динамичность, диалогичность, наличие двух нарративных звеньев: авторского и персонажного. Специфические особенности модели предопределяются фактором ситуативности, детерминирующим все уровни организации текста, влияние также оказывают вышеперечисленные первичные жанровые признаки анекдота, находящиеся в тесном взаимодействии друг с другом. К отличительным признакам модели ХРС рассматриваемого подтипа рассказов-анекдотов относятся:

- Динамическое соотношение речевых партий повествователя и персонажей, вызванное стремлением кратко и лаконично изложить суть «анекдотического» события с использованием двучастной структуры.
- Выдвижение на первый план нарративной функции персонажного слоя, демонстрирующего первичные жанровые признаки анекдота:

парадоксальность ситуации, ее актерское разыгрывание с учетом «зрительского» восприятия.

- Аномалия структурирования РППов, проявляющаяся в выдвигании собственно речевого слоя ремарочного типа и аппликативного. Особая нагрузка аппликативного речевого слоя связана с реализацией «сценического» воплощения парадоксальной ситуации, спектакля одного актера посредством органичного переплетения нескольких субъектно-речевых планов.
- Отсутствие описания как типа авторской речи, воспроизведение характеристики внешности персонажей посредством отдельных сигналов, репрезентируемых диалогическим единством.
- Преобладание таких форм речи, как НСАП (авторская речь), диалога, НСПР (речь персонажей).

Будучи основными формами организации сюжета, РППов и РППерс формируют прерывистую асимметричную слоистость ХРС. Ее «децентрированный» характер отражает установку анекдотического повествования на конструирование парадоксальной ситуации.

Типологически значимыми в характеристике *речевой структуры образа автора* представляются: динамичность чередования партий повествователя и персонажей, позволяющая воспроизвести стереотипную ситуацию рассказывания анекдота; смещение смысловых акцентов в сторону речи персонажей, продиктованное установкой первичного речевого жанра на «отстранение от авторства» и сохранение звучания живого слова; драматургический принцип организации «образа автора», состоящий в имплицитном выражении авторской позиции, проявлении его лика в процедуре актерского разыгрывания ситуативно обусловленной комической пародии, игровой ситуации с набором типизированных персонажей.

Таким образом, в текстах собственно рассказов-анекдотов наблюдается трансформация «образа автора», состоящая в изменении природы его динамики [Виноградов: 1971] (ср.: с базовым лингвопоэтическим типом рассказов). В данном случае динамичность авторского лика детерминируется влиянием первичных жанровых признаков анекдота и реализуется в конструировании отдельного события или характера, представленного в казусной, парадоксальной ситуации. Динамика «образа автора» проявляется в направлении от комментирующей речи повествователя в зачине к РППерс, увеличивающей свой информативный потенциал к концу рассказа. Сопровождающая данный процесс «театральная инсценировка» и языковая игра заряжают смеховым эффектом содержание рассказа-анекдота, «образ автора» и аудиторию.

3.1.2. Усложненные рассказы-анекдоты

Рассматриваемые тексты («Владимир Семенович из мягкой секции», «Генерал Малафейкин», «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток», «Митька Ермаков», «Ночью в бойлерной», «Чудик» и др.) характеризуются как производный подтип, возникший посредством активности выдвигания нескольких жанровых признаков и нейтрализации (неполного проявления) остальных. Воспроизведение в текстовой ткани комплекса первичных признаков свидетельствует о близости текстов усложненных рассказов-анекдотов к центру, то есть к собственно рассказам-анекдотам, и позволяет обозначить их ХРС как ближнюю периферию.

Свойственный собственно рассказам-анекдотам двучастный стереотип *формы* с однонаправленностью сюжета в сторону изображения парадоксальной ситуации или героя «чудика» трансформируется за счет включения в зачин элементов описания, философских рассуждений автора, череды дополнительных сюжетных ходов, что *нейтрализует признаки краткости и динамичности*, удлиняет кульминацию. Кульминационная часть текстов рассказов, в которой герой «оказывается в дураках», зачастую смещается к центру повествования¹²¹, теряя за счет этого свою экспрессию и парадоксальную остроту. Например, в «Генерале Малафейкине» разоблачение персонажа, снятие его «маскарадного костюма» осуществляется последовательно в процессе развития действия. В рассказе «Как Андрей Иванович Куринков...» кульминация сначала гипотетически проигрывается в голове персонажа: «взгляд его упал на военный мундир брата, мысль в голове вспыхнула и ясно высветила картину», затем осуществляется в реальности. Развязка в текстах рассказов логически вытекает из кульминационного момента: таинственная игра в разведчиков с установкой «проучить соседей» оборачивается арестом, разрисованная детская коляска – отправлением гостя «восвояси».

Содержательная сторона данного подтипа текстов характеризуется формированием дополнительных сюжетных звеньев, выстраивающихся по традиционной схеме тематического цикла анекдотов: в центре рассказа «странная личность», с которой происходит серия парадоксальных историй. Наглядным образцом подобного повествования служит рассказ «Чудик». Герой мыслится как *типовой персонаж* – сельский житель, именно поэтому основной его номинацией выступает

¹²¹ В данном подтипе нами выявлено только два рассказа, в которых сохраняется свойственное анекдоту совпадение кульминации с концовкой: «Владимир Семенович из мягкой секции», «Ночью в бойлерной».

прозвище, а анкетные данные звучат как резюме в конце рассказа: «Звали его – Василий Егорыч Князев. Было ему тридцать девять лет от роду. Он работал киномехаником в селе». Имеет он и традиционное для анекдота типовое качество: «влипать в какие-нибудь истории». Циклизация анекдотического повествования в тексте рассказа мотивируется единой сюжетной линией – поездкой Василия Князева в гости к брату. Причем финал каждой истории маркируется актуализацией признака *смеховости*. Описание этапов путешествия сопровождается мотивами бытовой русской сказки о прохождении Иваном-дураком серии препятствий, что формирует в усложненном рассказе-анекдоте признак *межжанровой вариативности* [Шмелева, Шмелев: 1999] как проявление интертекстуальности, влияющей на смысловую глубину текста и комический эффект от парадоксальной ситуации. Явление *внутрижанровой вариативности* характеризует речевые партии повествователя и персонажей усложненных рассказов-анекдотов. Например, в рассказе «Чудик» персонаж рассказывает анекдотическую историю, выдержанную в стилистике первичного речевого жанра. В ряде произведений герои творят «собственный анекдот» («Генерал Малафейкин», «Ночью в бойлерной»). Другим способом усложнения содержания представляется использование типичной модели той или иной тематической группы анекдотов. Так, в рассказе «Ночью в бойлерной» выстраивается традиционный сюжет социального анекдота с набором стандартных масок: сантехник (рабочая среда), начальник-украинец (социальная элита общества), обманутый муж, пан профессор (интеллигентная среда). Персонажей объединяет одно время и место действия – бойлерная, а также одна проблема «больной души». Содержательная сторона текста рассказа с последовательным изложением историй героев очерчивает определенный круг ассоциаций читателя с уже известными, бытующими в устной форме анекдотами.

Усложнение содержательной стороны рассматриваемого подтипа рассказов формирует дополнительную, срединную часть, что сигнализирует о нарушении устоявшейся схемы анекдотического повествования. Введение срединной части актуализирует *игровое начало*, которому сопутствуют *театрализация* и *сценичность* поступков персонажей. Мотив игры в текстах усложненных рассказов-анекдотов распространяется на все уровни организации текста. Краткость и лаконичность нейтрализуются и на этом уровне. *Парадоксальность содержания* в усложненных рассказах-анекдотах служит либо закономерным результатом игры («Митька Ермаков», «Ночью в бойлерной», «Чудик»), либо следствием «разоблачения» героя («Генерал Малафейкин»). Мотив театрализованного представления, характеризующий все

рассказы выделенного подтипа, становится фактором, обеспечивающим динамику повествования: *«Он стал быстро соображать, как бы повеселее, поостроумнее сказать»* («Чудик»). В рассказе «Генерал Малафейкин» перевоплощение героя формирует содержательное ядро повествования. Свободное разыгрывание спектакля «от начала до конца» перед глазами двух зрителей усиливает к финалу не только парадоксальную сторону ситуации, но и заостряет ее конфликтное разрешение, связанное с желанием *«вывести на чистую воду этого прохвоста»*. Пик конфликта находит свое неожиданное разрешение в детально описанном бегстве Малафейкина: *«<...> болезненно сморщился, затряс головой так, что шляпа чуть не съехала с головы, затопал ногой и закричал <...>. Почти побежал»*.

Характеристика ХРС усложненных рассказов-анекдотов базируется на выдвигении признака игрового начала как доминантного, нейтрализации краткости и лаконичности. Введение в повествование дополнительных сюжетных ходов, цепочки подобных ситуаций детерминирует повышение функциональной значимости РППов¹²², которая имеет равный объем с персонажной партией («Генерал Малафейкин», «Ночью в бойлерной»), а иногда и превышает количественно персонажное «слово» («Как Андрей Иванович Куринков...», «Чудик»).

РППов имеет тот же структурный состав, что и в базовом лингвопоэтическом типе текстов: собственно речевой слой повествователя, несобственно речевой слой, аппликативный. Присутствие описаний и рассуждений в авторском монологе («Генерал Малафейкин», «Ночью в бойлерной») и НСАП, характеризующем аппликативный слой («Как Андрей Иванович Куринков...», «Чудик»), с одной стороны, повышает функциональную значимость речевых слоев, с другой – нарушает привычную схему центростремительности действия в анекдоте, осложняет признак театрализованности, сценичности.

Описательные фрагменты в РППов формируют элемент *эпичности* текста рассказа, ослабляющий остроту абсурдной ситуации. Портретная характеристика героя, репрезентируемая зачастую в экспозиции, предопределяет дальнейшее поведение персонажа: *«Чудик обладал одной особенностью: с ним постоянно что-нибудь случалось. <...> При этом круглое мясистое лицо его, круглые глаза выражали в высшей степени плевое отношение к дальним дорогам»* («Чудик»). Открытость, наивность, непосредственность персонажа – причина конфликта с обществом и близкими, для которых он *«ничтожество»*, «дурак».

¹²² Преобладание в данном подтипе рассказов-анекдотов РППов предполагает ее детальный анализ, РППерс рассматривается лишь в случаях яркой демонстрации воспроизведенных в ХРС первичных жанровых признаков.

В зачине НСАП эвоцирует портретное описание в форме «инструкции», развернутой ремарки для актера, примеряющего на себя персонажную маску, что демонстрирует признак *театрализованности*: *«Андрей Иванович – это такой попрыгунчик, резиновый человек, хороший ювелир, изобретатель... Правда, хороший ювелир и изобретатель, но он думает, что он единственный в своем роде <...>, неповторимый, везде об этом трещит, но вечно ему чего-нибудь не хватает, чтобы сделать такое <...>»* («Как Андрей Иванович Куринков...»). Использование глагольной лексики в форме настоящего времени: *«думает»*, *«трещит»* способствует развертыванию действия в данный момент перед глазами аудитории и, соответственно, служит показателем традиционного анекдотического зачина. Эксплицитное выражение субъективной авторской характеристики образа (*«попрыгунчик, резиновый человек»*, *«правда, хороший ювелир и изобретатель»*) в сопряжении с точкой зрения самого героя (*«единственный»*, *«неповторимый»*), не характерное для первичного речевого жанра анекдота, становится знаком *языковой игры*, заставляющей звучать РППов по сценическим законам.

Элементы рассуждения в собственно речевом и аппликативном слое отодвигают присущую анекдоту остроту действия на второй план, нарушают объективность повествования, свидетельствуют о парадоксальности организации РППов. Рассмотрим наиболее показательные в этом отношении фрагменты.

Не случайно авторский монолог-рассуждение звучит в зачине рассказа «Ночью в бойлерной»: *«И вот – ночь: магазины закрыты, а кто-то, допустим, поругался с женой, кто-то затосковал так, что криком кричи... Да мало ли! Куда человеку деваться с растревоженной душой? Ведь она же болит, душа-то. Зубы заболят ночью, и то мы сломя голову бежим в эти, в круглосуточные-то, где их рвут. А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют? К дяде Ване, в бойлерную. Там у него уютно, тепло...»*. Обсуждая философскую проблему человеческого одиночества и больной души, автор использует традиционные маркеры риторичности: вопросы и восклицания, за счет которых привлекает читателя к диалогу: *«А с душой куда? Где тебя послушают, посочувствуют?»*. Наряду с информацией, «лежащей на поверхности», речь повествователя имеет и подтекстовое содержание. Авторское рассуждение в свернутом виде демонстрирует все композиционные звенья, характерные для анекдотического повествования: типологию персонажей – *«тоскующий человек, с растревоженной душой, одинокий, ищущий помощи»*; характер конфликта – *«поругался с*

женой/криком кричи/душа болит»; предполагаемую развязку – «к дяде Ване, в бойлерную. Там у него уютно, тепло».

Наличие «знакового» подтекста в РППов – свидетельство реализации признака *парадоксальности*, состоящего в нарушении линейной организации информативной стороны собственно речевого слоя повествователя. Свернутые композиционные звенья ситуации в авторском монологе высвечивают также парадокс сюжетного уровня рассказа: в реальности персонажи обретают лишь временное тепло, а главный герой «оказывается в дураках»: *«Максимыч получил десять суток».*

Элементы рассуждения в аппликативном слое принадлежат голосу персонажей. Функция элементов заключается в раскрытии мотивировок конфликта. Как правило, социальный конфликт, типичный для анекдота, в рассказе Шукшина осложняется противоречием душевного состояния героя. Например, реплики-размышления ювелира («Как Андрей Иванович Куринков...»), представленные в оболочке диалогизированного «слова» повествователя (*«Жизнь идет себе, неопределенно, с тоской думал он. Идет себе и идет. И в душе ювелира назревал какой-то тоже не вполне определенный протест, что жизнь – идет и идет. Тут как на грех, над ним опять задвигали стульями, стали ходить...»*), свидетельствуют о внутреннем конфликте, стимулирующем ссору с портным. Для особой остроты, зрелищности ситуации ювелир устраивает спектакль с переодеванием в форму капитана и таинственной игрой в разведчиков. Казудность спора кроется в неожиданности его разрешения: герой ищет праздника, веселья (*«чего я только не выделываю»*), а в результате, как и в рассказе «Ночью в бойлерной», получает наказание.

С точки зрения языкового оформления РППов в текстах усложненных рассказов-анекдотов имеет много общего с собственно рассказами-анекдотами, что свидетельствует о внутритиповом пересечении. Активность выдвижения первичных жанровых признаков: игрового начала, парадоксальности, динамичности – просматривается в следующих особенностях языковых средств. В РППов достаточно частотны лексемы, содержательно связанные с мотивом театрального представления, сценичности: *«ювелир все делал “натурально”»; «стал соображать, как бы повеселее, поостроумнее сказать».* Показательны в этом отношении авторские ремарки, демонстрирующие «сценическую маску» персонажа: *«Малафейкин, в галстуке, причесанный на пробор, чуть пристукивал пальцами правой руки по столу»; «Ювелир остановился перед закройщиком, заложил руки за спину, качнулся несколько раз с носков на каблуки, с каблуков на носки, все это время в упор глядя на него, заговорил тихо, четко».* Игровое начало, сопровождаемое

смеховым эффектом, высвечивается также в использовании автором перефразированных крылатых выражений: *«всю жизнь помнил бы эту таинственную игру в разведчиков»* («Как Андрей Иванович Куринков...»), *«Митька – это ходячий анекдот»* («Митька Ермаков»).

В РППерс усложненных рассказов-анекдотов, как и в авторском повествовании, актуализируется первичный признак *игрового начала*. Ярким образцом могут служить монологи, в которых персонаж наделен коммуникативной активностью. Надевая на себя определенную маску (маляр-шабашник в роли генерала, ювелир в форме капитана и др.), герой задает тему разговора, с помощью наводящих вопросов, переспросов корректирует речевое поведение собеседника: *«Знаете, иногда думаешь: “Да на кой черт мне все эти почести, ордена, персоналки?.. Жил бы вот в деревне, топил бы печку”»* («Генерал Малафейкин»). Зачастую персонаж собственной речью демонстрирует выбранную им маску. Например, «театрализованное представление» героя в рассказе «Владимир Семенович из мягкой секции» вызвано его перевоплощением в Остапа Бендера, чьи крылатые фразы становятся фактом игровой эксцентрики: *«Жить надо уметь, господа присяжные заседатели! – воскликнул Владимир Семенович, ощутив прилив гордого чувства»*. Иногда герои сами определяют жанр своего общения: *«Мы прямо отренетировали с тобой сцену!.. Жалко, что ты не министр»* («Ночью в бойлерной»). Важным моментом проявления игрового начала, сопряженного с признаком парадоксальности, являются примеры внутритиповой вариативности, связанные с творением собственного анекдота: *«У меня два сменных водителя, так один уже знает: Без четверти пять звонит: “Домой, Семен Иванович?” – “Домой, Петя, домой”. Мы с ним дачу называем домом»*. Казуальность описываемой ситуации заключается в том, что у героя нет ни водителей, ни дачи, а сам он отнюдь не начальник.

Игровое начало характеризует и монологи-рассуждения персонажей: *«Ду-ра-ки! – повторил Владимир Семеныч. И встал. – Мещане! Если вас всех... все ваши данные заложить в кибернетическую машину и прокрутить, то выйдет огромный ноль! Нет, вы сидите и изображаете из себя поток информации. Боже мой!.. – Владимир Семеныч скорбно всех оглядел. – Нет, – сказал он, – я под такой работой не подпишусь. Адьо! Мне грустно»* («Владимир Семеныч из мягкой секции»). Через маску «интеллигента», осведомленного в делах научного прогресса («кибернетическая машина», «поток информации»), просматривается настоящий лик героя – человека необразованного, хамоватого. Несоответствие между ролью и личностью Владимира Семеныча предполагает воспроизведение в качестве дополнительных при-

знаков: *каламбурность* речи, *парадоксальное несовпадение* «образа героя» в сознании читателя, что влечет за собой *смеховой эффект*, актуальный для текстов усложненных рассказов-анекдотов.

Уровень языковых средств РППерс демонстрирует активность выдвижения игрового начала, воплощающегося в речевой маске героя через набор элементов чужого «слова», под которыми мыслятся различные общеизвестные цитаты («*ветка сирени упала на грудь, милая Груша меня не забудь*» («Дебил»), номинации, свойственные разыгрываемой роли («*Вы тут, конечно, все умные, а я – дурак*» («Ночью в бойлерной»). Важную роль в воспроизведении указанного признака играют вопросительные («*Ну что будем делать?*» Молчит. «*Что будем делать-то?!*» Молчит, жмет плечами») («Генерал Малафейкин») и побудительные предложения («*Ста-ть! Молчать! Сесть!*» («Как Андрей Иванович Куринков...»). *Каламбурность* речи, ее *смеховой эффект* просматриваются в использовании лексических повторов («*Он говорил и откупоривал шампанское, наливал шампанское в фужер и говорил*» («Владимир Семеныч...»)), цитировании слов собеседника, использовании параллельных синтаксических конструкций.

Итак, анализ формальной, содержательной и композиционно-речевой сторон усложненных рассказов-анекдотов демонстрирует активное выдвижение отдельно взятых первичных жанровых признаков анекдота. Актуализация *игрового начала* на всех уровнях организации текста дает возможность признать данный признак в качестве доминантного, при этом характер вспомогательных имеют парадоксальность, смеховой эффект, каламбурность. Осложнение анекдотической ситуации серией дополнительных сюжетных ходов посредством введения описаний и рассуждений лишает данный подтип текстов остроты повествования, отодвигая на второй план признаки краткости и лаконичности.

Активность выдвижения отдельной группы первичных признаков свидетельствует об актуализации «принципа допустимости различных модификаций» [Никонова: 2002, с. 110] при их функционально-семантическом преобразовании, что и подтверждает производность подтипа усложненных рассказов-анекдотов. Они представляют собой конкретную реализацию синкретического художественно-речевого жанра. В основу моделирования ХРС положен характер выдвижения одних жанровых признаков и нейтрализации других. Специфические особенности модели предопределяются признаком игрового начала, функционально-семантическое преобразование которого направлено на конструирование типа шукшинского героя «чудика с большой ду-

шой, актера, ищущего праздника». *Модель ХРС текстов усложненных рассказов-анекдотов* имеет следующие признаки.

- Структурное и семантическое преобразование рассказа-анекдота (трехчастность): формирование срединной части посредством удлинения или смещения кульминационного момента, что приводит к организации эпичности повествования, не свойственной первичному речевому жанру анекдота, и указывает на пересечение с собственно рассказами.
- Преобладание РППов, характеристика ее как основного нарративного звена. Увеличение объема и смысловой емкости речевой партии за счет включения элементов описания и рассуждения, нейтрализующих краткость, лаконичность авторской речи, активизирующих признаки театрализации, парадоксальности.
- Повышение функциональной нагрузки аппликативного речевого слоя, продиктованной, во-первых, репрезентацией мотивировок, осложняющих характер конфликта (социальный, бытовой), во-вторых, воспроизведением парадоксальности, проявляющейся в динамическом соотношении нескольких субъектно-речевых линий.
- Структурное, стилистическое и семантическое оформление РППерс с учетом законов сценического представления. Репрезентация коммуникативно активной маски героя, детерминирующей выдвижение таких первичных признаков, как игровое начало, парадоксальность, смеховость.
- Выполнение РППерс функции рассказывания под влиянием фактора внутритиповой вариативности.
- Преобладание НСАП (РППов), диалогических единств, диалогизированного монолога (РППерс) как знака сценического, парадоксального представления персонажем роли, противоречащей его внутреннему «я».

Рассмотренная модель ХРС позволяет обнаружить некоторые специфические *черты речевой структуры образа автора*. Как и в текстах собственно рассказов-анекдотов, авторский лик подвержен динамической трансформации, детерминированной выдвижением игрового начала, парадоксальности и смехового эффекта. Немаловажное значение в данном процессе имеет диффузия элементов описания и рассуждения в речи повествователя и персонажа. Исходя из сказанного, типологические черты категории «образ автора» текстов усложненных рассказов-анекдотов проистекают из преобладания РППов над РППерс, а также способности персонажа творить собственную историю. Субъективная слоистость повествования, возникающая в результате «несбалансированности» партий, эвоцирует признак театрального

разыгрывания ситуации, репрезентует целую галерею масок¹²³, за которыми скрыт авторский лик. Динамика «образа автора» просматривается в подвижности его точки зрения от начала к финалу повествования.

В зачине рассказов данного подтипа «образ автора», как правило, скрыт за объективным «словом» повествователя, излагающим парадоксальную ситуацию. Описание и рассуждение, трансформируя структуру анекдота, формируют субъективную точку зрения говорящего, «расширяющуюся» до пределов «образа автора» (например, «Ночь в бойлерной»). Используемые при этом элементы языковой игры служат выявлению авторской позиции.

Во фрагментах монологической речи персонажей «образ автора» скрыт за сценической маской героя-рассказчика. Однако парадоксальное несоответствие между «разыгрываемой» ролью и отношением повествователя к персонажу формирует «перевернутый ракурс» героя и служит знаком проявления авторской иронии, в некоторых случаях доходящей до сарказма.

В финальной части усложненных рассказов-анекдотов автор словно подводит итог театральному действию, нивелируя при этом традиционную роль концовки посредством открытости анекдотического пространства¹²⁴, ориентированного на читательскую активность.

3.1.3. Нейтрализующиеся рассказы-анекдоты

Анализируемые рассказы («Волки», «Критики», «Степка», «Три грации», «Штрихи к портрету» и др.) представляют собой еще один образец производного подтипа текстов, демонстрирующего предел преобразования первичных жанровых признаков анекдота, состоящий в ослаблении их различительной силы. Прежде всего, это касается *ситуативности* как ключевого фактора определения сущности речевого жанра анекдота. Рассказы утрачивают необходимую установку на непосредственную коммуникацию. Ситуация, лежащая в основе анекдотического сюжета, оказывается глубоко спрятанной в архитектонике текстов и выявляется благодаря выходящей на поверхность парадоксальной развязке. Конструирование ситуации сопровождается ее субстанциональным преобразованием из комической в драматическую,

¹²³ В усложненных рассказах-анекдотах, как правило, имеют место повествователь, рассказывающий историю, персонажи-участники истории, главный герой, играющий несколько ролей.

что детерминирует нейтрализацию признака *смеховости* и *игрового начала* как средства для выявления скрытой в подтексте драматической истории. Актуализируются парадоксальность, краткость и диалогическая форма повествования. Характер репрезентации ситуативности, частичная нейтрализация корпуса первичных жанровых признаков позволяет отнести рассматриваемый подтип к дальней периферии текстов рассказов-анекдотов.

С точки зрения формы данному подтипу в большинстве своем не свойствен стереотип анекдотической двучастной композиции¹²⁵. Усложненные рассказы-анекдоты завершаются моментом обострения конфликта или его переходом на уровень внутреннего противоречия персонажа. Они демонстрируют *укрупнение эпического пространства текста* за счет «пространного» зачина, в котором излагается бытовая ситуация, даются портретные характеристики героя, его анкетные данные: «*В воскресенье рано утром к Ивану Дятлеву явился тесть Наум Кречетов, нестарый еще, расторопный мужик, хитрый и обаятельный*» («Волки»). Немаловажное значение имеет включение объемных фрагментов описаний и рассуждений («Степка»). Зачину свойственна и *лирическая рефлексия автора*, звучащая, например, с первых строк в рассказе «Три грации». Перечисленные особенности свидетельствуют о «перекраивании» композиции с учетом *принципа эпического рассказывания*.

Композиционное строение является отражением поступательно разворачивающегося действия. При этом анекдотическая ситуация входит в повествование лишь отдельным сюжетным фрагментом, введение которого резко повышает динамику развития событий, приближая их к парадоксальной развязке. Например, в рассказе «Степка» плавный ход вечеринки по случаю «возвращения» сына нарушается казусной ситуацией – появлением участкового: «*Так гуляли. Никто потом не помнил, как появился в избе участковый милиционер. Видели только, что он подошел к Степану <...> А в избе продолжали гулять <...> Только немая что-то забеспокоилась, замычала тревожно <...>*».

Развязка в текстах нейтрализующихся рассказов-анекдотов представлена драматической финальной сценой, в которой герой («Волки», «Критики», «Степка») или повествователь-рассказчик («Три грации») «оказывается в дураках». Парадоксальность финальной части

¹²⁵Только рассказ «Критики» репрезентует свойственный анекдоту зачин: сообщается состав основных персонажей (дед и внук), дается их лаконичная характеристика. Указывается тот набор качеств, которые в дальнейшем начнут «играть» в парадоксальной ситуации: «сухой и нервный» (дед), «самостоятельный и длинный» (внук).

данного подтипа видится в специфическом разрешении конфликта между персонажами. Для этого в текст вводится персонаж с социально-значимой функцией, уводящий конфликт в сторону: (*«Пойдем <...>. А то потом не оберешься... тебя жалеючи говорю. Пойдем сейчас в шахматки сыграем»*) («Волки»).

С позиции формы особняком в рассматриваемом подтипе текстов стоит рассказ «Штрихи к портрету», представляющий собой ряд самостоятельных миниатюр, которые объединяются в цикл за счет единого героя и главной идеи – «устройства государства». Каждая из этих миниатюр имеет свое заглавие: «О государстве», «О смысле жизни», «О проблеме свободного времени», «Конец мыслям». Зачин миниатюр, реализующий принцип рассказывания, выполняет функцию подготовительной части для последующей развязки. Парадоксальная ситуация, определяющая сущность речевого жанра анекдота, завуалирована в подтексте и композиционно представлена в центре рассказа («О государстве», «О смысле жизни») или сдвинута к концу повествования («О проблеме свободного времени»). Сигналом парадокса служит назревающий в диалоге конфликт между персонажами, активно представленный во всем цикле миниатюр:

– *Не понимаю, чего вы хотите сказать, – сердито заговорил Сильченко. – То холм, то бревно какое-то... Вы приехали отдыхать?*

– *Приехал отдыхать.*

– *Что же, значит, бросил бревно по дороге? Или как... по-вашему-то?*

Князев некоторое время смотрел на Сильченко проникновенно и строго.

– *Вы что нарочно, что ли, не понимаете?* («О смысле жизни»).

«Эпилог» – «опись жизни» Н.Н. Князева – в последней части рассказа, как отмечает С.М. Козлова, «обнажает драматическую основу четырех других его частей. При этом “история души” Н. Князева – “человека” изображается в жанре социально-психологической драмы, в то время как история учреждения гражданской жизни Н. Князева воссоздается в жанрах другого зрелищного искусства» [Козлова: 1992, с. 105].

Содержательная сторона нейтрализующихся рассказов-анекдотов представлена ситуациями, которые сложно назвать анекдотическими. Мотив драматизма, трагедийности происходящего пронизывает все тексты данного подтипа. Драматическим звучанием наполнены ситуации рассказов: дед Тимофей «крепко схлестнулся» с родными, разбил телевизор и «попал в каталажку» («Критики»); Степан Воеводин бежит из тюрьмы, не досидев оставшегося срока, и «теперь

ему припадают» («Степка») и др. Не случайно присутствие лексических единиц со значением боли, скорби, плача: *«серединой улицы шла, спотыкаясь, немая и горько плакала»* («Степка»); *«Петька заплакал навзрыд»* («Критики»), *«когда вас вел милиционер, вы плакали»* («Три грации»).

Развитие драматизма в содержании анализируемых рассказов-анекдотов приводит к нейтрализации признака смеховости. При этом следует указать, что смеховое начало частично воспроизводится в отдельных фрагментах содержания, сопутствующих парадоксальной ситуации. В протоколе милиционера стилистически неверно соотнесенные части придают каламбурность всему высказыванию: *«Само собой, вышиб все на свете, то есть там, где обычно бывает видно»* («Критики»); смех звучит как реакция зятя на замешательство тестя перед опасностью: *«“Кто кого грабит?” Он испугался, но как-то странно: был и страх, и жгучее любопытство, и смех брал над тестем»* («Волки»). Признак смеховости, определяющий поведение Николая Князева из рассказа «Штрихи к портрету», служит поводом для внутреннего конфликта с окружающими: *«Он не видел лица Князева, но почувствовал его веселый, нахальный взгляд, поэтому говорил прямо и жестко»*. Характер выдвижения признака смеховости позволяет отнести тексты данных рассказов к явлению «черного юмора».

Содержание нейтрализующихся рассказов-анекдотов, связанное с мотивацией «странных» поступков героев, актуализирует выдвижение первичного жанрового признака парадоксальности. Князев приходит к совершенно незнакомым людям с предложением пойти к нему в гости, чем приводит в замешательство последних и провоцирует скрытый конфликт: *«Кайгородов почувствовал себя в дураках»* («Штрихи к портрету»). Подобное поведение героя формирует сюжетный центр всего цикла миниатюр. В рассказе «Степка» парадокс, лежащий в основе поступка (бегства из тюрьмы) Степана Воеводина, становится знаком семейной трагедии: *«Вот каких ты делов натворил – любуйся теперь»*. Побег словно разворачивает картину событий вспять, превращает «неяркое веселье» семьи Воеводиных в трагическое скоморошество: *«Так он (Ермолай) и плясал – слегка сгорбавившись, и большие узловатые руки его тяжело висели вдоль тела»*.

Тип шукшинского «чудика» с его эксцентрикой, театрализованностью поступков и речи, как правило, скрыт за общей канвой повествования. Характер героя конструируется на основе мотива «дурости», имеющего место в содержании всех нейтрализующихся рассказов-анекдотов: *«не может быть, чтоб на свете были такие придурки»* («Степка»); *«Ты чего? Как дурак...»*, *«Ваня-дурачок какой-то»* («Кри-

тики»); «*С ума, что ли, спятил?*» («Волки»). Феерическая игра перевоплощающихся лиц, слов, предметов наблюдается в рассказе «Штрихи к портрету». Явно театрализованный характер имеют самодельный мир «балагана», неестественность свойственна образу государства, творимому в сознании Князева. Сценичны образы «товарища из госцирка», двойника Князева – Сильченко: «*он тоже приехал в деревню отдохнуть, тоже зять, тоже горожанин, тоже человек с мыслями*», театрализован и образ главного героя, выступающего в маске гражданина и человека. Противоречие, заложенное в данном персонаже, реализуется на уровне парадоксального соотношения его мыслей, представленных в письменной и устной форме. Следовательно, игровое начало, активное в текстах собственно рассказов-анекдотов, определяющее все уровни организации усложненных рассказов анекдотов, в данном подтипе воспроизводится в качестве вспомогательного первичного признака¹²⁶, способствующего раскрытию внутреннего парадоксального сюжета, очерчивающего психологическую коллизию, что подтверждает многозначность природы комического в малой прозе Шукшина. Разная степень проявления признака в рассказах-анекдотах, с одной стороны, служит дифференцирующим фактором, с другой – указывает на тесную взаимосвязь подтипов.

Итак, анекдот в текстах анализируемых рассказов приобретает сакральный характер. Внедренный вглубь сюжета, он отличается «большим художественно-жизненным обеспечением, а потому обретает некую силу обратного развертывания – художественную экстенсификацию, распространение “анекдота” до развертывания этого “обнаженного ядра новеллы” в новеллу» [Вертлиб: 1992, с. 275]. Сакральный характер анекдотической ситуации объясняется прежде всего нейтрализацией или трансформацией смехового начала как важного первичного жанрового признака.

В силу выявленных признаков *ХРС нейтрализующихся рассказов-анекдотов* характеризуется активностью воспроизведения одних и

¹²⁶Из общего корпуса рассматриваемых произведений только рассказ «Три грации» содержательно и композиционно выстроен по законам театрализованного представления. Каждая героиня имеет свою маску: «Тихушница», «Деятель», «Рыжеволосая». Описания их внешности представляют собой краткие, лаконичные ремарки пьесы: «Номер один. Тихая с виду, в очках, коротконогая. Лет тридцать с гаком. Говорит негромко, мне приходится наклоняться, чтобы хорошенько расслышать ее». Короткие по структуре замечания, ориентированные в сторону актерского «проигрывания роли» и читательского восприятия, содержат глубокий подтекст. Особенность характера героини кроется в содержательной емкости отдельных лексем и фраз, «раскручивающихся» в сознании читающего и помогающих выстроить образ некой старой девы – стервы, пытающейся всех наказать: «они от меня никуда не уйдут».

неразличением других первичных жанровых признаков. Специфика речевых партий повествователя и персонажей в ХРС позволяет выделить внутри нейтрализующихся рассказов-анекдотов две группы: 1) с выдвижением диалога как ведущей композиционно-речевой формы («Волки», «Критики», «Три грации»); 2) с актуализацией речи автора-повествователя, с цитированием монолога персонажа или его письменного «слова» («Степка», «Штрихи к портрету»). На основании сказанного представляется возможным выделить две модификации ХРС.

РППерс, реализующаяся в диалогических единствах, является ведущим нарративным слоем ХРС первой группы рассказов. При этом авторское повествование сводится к уровню ремарочного комментария, отсутствуют описания и рассуждения как самостоятельные типы речи. Особенности речевой композиции свидетельствуют о выдвигении *краткости* и *лаконичности*. Активность данных первичных признаков организует *динамику* повествования. Например, в рассказе «Критики», построенном практически на одном диалоге, сжатые реплики-стимулы и реплики-реакции старика и внука с бесконечно возникающей ситуацией спора («Дед постоянно “заводился”») дают динамичный толчок центральному конфликту: «*Не надо, деда, не надо, – успокаивал он деда. – Давай я тебя разую. Ну их!.. – нет, постой, я ему скажу...*». В «Трех грациях» диалог между героинями выполняет сюжетообразующую функцию. Последовательность сменяющих друг друга сценических кадров (рассказ о бессонной ночи; характеристика лысого диссертанта; обсуждение «воздушного создания в каблучках»; «наезд» на старика и открытый конфликт с ним; скандал с рассказчиком), а также содержательная сторона речи героинь способствуют созданию их целостного образа и позволяют говорить о характерологической функции РППерс как дополнительной.

Свойственный первичному речевому жанру *признак парадоксальности* в ХРС первой группы нейтрализующихся рассказов-анекдотов активно воспроизводится в диалоге непонимания. Словесные недоразумения приводят к конфликтной ситуации, выход из которой достаточно драматичен:

– Хреновина. Так не бывает.

Отец Петьки обиделся.

– Помолчи, тять, не мешай.

– Нет, это любопытно, – сказал городской вежливый мужчина. – Почему так не бывает, дедушка? Как не бывает? («Критики»).

«Неслышашие» друг друга персонажи, как правило, имеют специфическую маску, что свидетельствует об актуализации *признака игрового начала*, обостряющего конфликт. В образе критиков выступают

старик и внук («Критики»); маску неких «установительниц справедливости и порядка» надевают на себя вечно недовольные женщины («Три грации»); роль воспитателя примеряет на себя Иван Дегтярев («Волки»). В соответствии с выбранной ролью выстраивается их речевая партия. Как обличительная публичная речь звучит критикующий «голос» старика в рассказе «Критики». В своем монологическом «слове» старик проявляет способности профессионального «декламатора»: *«Они понимают, а мы с тобой не понимаем! – громко заговорил он. – Ты, говорят, дурак, дедушка! Ты ничего в жизни не понимаешь. А они понимают! Денег много?! – Дед уже кричал. – Если и много, то не подымай нос! А я честно всю жизнь горбатился!..»*.

Сокращение авторского повествования до уровня ремарки приводит к нейтрализации признака парадоксальности и выдвигает на первое место краткость и сжатость авторского «слова». Лаконичные фразы о жестах, поведении персонажей, особенностях речи – свидетельство зримо разыгрываемой повествователем ситуации: *«Иван привстал, ждал момента... Хотел еще раз достать вожжика. Но тот стал обходить сани дальше. И еще один отвалил в сторону от своры и тоже начал обходить сани – с другой стороны. Иван стиснул зубы, сморщился»* («Волки»). Обилие глаголов передает динамику поведения персонажа. Лексемы: «стиснул», «сморщился» – фиксируют выражение внутреннего состояния Ивана. Использование дейктических элементов «тот», «тоже» переносит читателя в ситуацию «опасной встречи человека с волками». Наиболее ярко игровое начало представлено в речи рассказа «Три грации». Театрализованность РППов проявляется в «примерке» повествователем на себя маски героинь: *«Сердце радуется! Маленько старичок их смутил... Но это... так, ерунда. Они ему тоже бубну выбили: будет знать, как стрелять из-за угла и воровать колоски. Кулацкая морда. Да еще Георгиевским крестом хвалится! Ясно: какого-нибудь пролетария свалил. Пень дремучий. Душло»*. В НСАП приведенного фрагмента автор, иронически восхищаясь поведением «граций», настолько вживается в их образ, что начинает достаточно свободно цитировать речь героинь, не применяя при этом даже графических маркеров. Однако смысловые акценты цитатного «слова» при воспроизведении в аппликативном речевом слое повествователя смещаются в сторону открытого авторского сарказма, за которым скрывается важный для Шукшина вопрос: «что с нами происходит?». Нарушение принципа пространственной сферы сценической организации посредством выхода на реальный диалог с героинями также свидетельствует о театральности ситуации. Благодаря этому автор-повествователь не только принимает условия игры «граций», но и

становится главным участником трагикомического действия в кульминационной части рассказа: *«Мы славно попируем! <...> идея должна воплотиться в образ, должно быть зрелище, спектакль»*. В финале желание «красивого представления» оборачивается для автора-повествователя казусом, парадоксом: *«Они меня предали. Они ничего не поняли...»*.

ХРС второй группы нейтрализующихся рассказов-анекдотов демонстрирует динамическое чередование речевых партий повествователя и персонажей, как и в текстах собственно рассказов-анекдотов. Персонаж выступает в роли нарратора при написании собственного «произведения» (Николай Князев пишет «мысли о государстве») или же при воспроизведении устных историй (Степан рассказывает истории из тюремной жизни). Наличие описания и рассуждения в авторском и персонажном речевом слое, неоднократное цитирование песен «в слове» героя нейтрализуют первичный жанровый признак *краткости*, активизируя при этом выдвигание и степень плотности *парадоксальности* и *игрового начала*. Данные признаки проявляют себя на всех уровнях организации ХРС.

Описательные фрагменты РПШов парадоксальным образом соотносятся с лежащей в подтексте анекдотической ситуацией. В рассказе «Степка» картина «неяркого веселья», с одной стороны, наполняет сюжет «задорным» сценическим действием, театрализованным представлением: *«Бабы образовали круг и пошли с припевом. И немая пошла и помахивала над головой платочком. На нее показывали пальцем, смеялись...»*. С другой стороны, присутствующие в авторском «слове» лексемы, контрастные по семантике значению праздника («у мужиков навернулись слезы»; «Степан нахмурился»; «всем стало как-то не по себе»), формируют мотив тревоги, который впоследствии находит сюжетное воплощение в повороте праздника в другую сторону, в сторону его драматического завершения. Парадоксальность авторского повествования в рассказе «Штрихи к портрету» кроется в описании образа главного героя – телемастера и «мыслителя», пишущего своеобразный трактат о государстве. При этом Князев настолько вживается в созданную роль, что та становится внутренней доминантой его характера: *«иначе у меня лопнет голова от напряжения, если я не дам выход мыслям»*.

Парадоксальность, лежащая в основе взаимопроникновения речевых линий автора и персонажей (аналогичное явление имеет место в собственно рассказах-анекдотах), зачастую сочетается с *театрализованностью*, *сценичностью* речи. Авторский монолог, репрезентирую-

щий в зачине рассказа «Степка» весенний пейзаж, неожиданно прерывается диалогом «необозначенных» персонажей:

И пришла весна – добрая и бестолковая, как недозрелая девка. В переулках на селе – грязь по колено. <...> Хозяева огородов лают на чем свет стоит.

– Тебе, паразит, жалко сапоги замарать, а я должен каждую неделю плетень починять?!

– Взял бы да накидал камней. Если плетень жалко.

Введение диалогических реплик нарушает однолинейность сюжета рассказа-анекдота, раздвигает повествовательные рамки и формирует эпичность авторского «слова».

Особую нагрузку в РППерс имеет НСПР, монолог (внутренний и внешний), демонстрирующие парадоксальное, театрализованное поведение персонажа. Например, монолог Князева («Штрихи к портрету»), изложенный в устной и письменной форме, служит кодом, указывающим на наличие двух разных текстов. В соотношении «мыслей» наблюдается явное нарушение обычной логики: определения предмета в устном тексте противопоставлены его характеристике в письменном: «государство – это сложный организм» (реплика Князева в диалоге); «государство – это многоэтажное здание, все этажи которого прозваниваются и сообщаются лестницей» (пишет герой в своей тетради). Функционально значимо и «слово» героя, выдержанное в жанре публичной речи, целеустановка которой достаточно прозрачна: объяснить окружающим свою позицию. Скоморошество с элементами передразнивания (активной цитации лексико-стилистического уровня чужой речи) становится для Князева способом выражения «срыва целеустремленной души»: *«Сергей Николаич! – подхватил и Князев ее зов. – Идите-ка суда – вместе глаза выпучим: тут чявой-то про гасударство! Идите, Сергей Николаич!»* («Штрихи к портрету»). Исполняемая роль привлекает окружающих, обостряет конфликт. В рассказе «Степка» герой строит свое риторическое выступление, опираясь на цитату из поэтического текста. Содержание его речи контрастирует с общей тональностью встречи: *«Ты меня не любишь, не жалеешь! – сказал он громко. – Я вас всех уважаю, черти драные! Я сильно без вас скучал»*. При этом яркий, немногословный монолог содержит в себе глубокий смысл. Прерывая звучащую песню, Степан непроизвольно намекает на истинный драматизм «ложного праздника».

Языковые средства ХРС нейтрализующихся рассказов-анекдотов демонстрируют нивелирование признака смеховости¹²⁷, его

¹²⁷По наблюдениям Т.Н. Никоновой, «языковые эвокационные средства воспроизведения смеховости, отличающиеся дискретностью и уменьшающейся частотностью, в конце

трансформацию в сторону трагикомического или драматического, что проявляется в достаточно активном использовании лексем с семантикой боли, плача, душевной пустоты. Зачастую лексические единицы, имеющие первоначально смеховой эффект: *«явился тесть»*, *«можно все царство небесное проспать»*, постепенно сменяются словами, предсказывающими драматическое развитие ситуации: *«конец»*, *«смерть»*, *«черти драные»*, *«чертовщина»*.

Выдвижение диалога как ведущей композиционно-речевой формы (первая группа произведений) и вследствие этого актуализация корпуса первичных жанровых признаков (краткости, динамичности повествования, парадоксальности), реализация сценического принципа в организации речевых партий повествователя и персонажей подтверждаются и уровнем языковых средств.

Речь персонажей в составе диалогических единств демонстрируется простыми одноставными, неполными контекстуальными или ситуативными предложениями:

– *Смеются, – сказал он Петьке.*

– *Кто?*

– *Вон... – Дед кивнул в сторону горницы. – Ничего, говорят, ты не понимаешь, старый хрен. А они понимают!* (Критики»).

Создающаяся за счет краткости репликация динамика всего диалогического единства, как правило, осложняется моментом парадоксальности, связанным с утратой понимания между коммуникантами. Приведенный фрагмент наглядно демонстрирует подобное явление. Неполнота имени ситуативного компонента *«кто?»*, места его нахождения *«вон»* формируют казусность общения персонажей. Частичное погашение неполноты реплик ремарочным компонентом *«дед кивнул в сторону горницы»* предполагает, что ситуация разыгрывается перед глазами читателя (принцип сценичности).

Авторское повествование, функционально сближаясь с ремаркой, дополняет речевые характеристики персонажа либо его поведение, дает читателю возможность зримо представить описываемый образ. Ядерным компонентом ремарки в данном случае выступает глагол: *«Иван примерился... Прыгнул из саней, схватил топор... Прыгая, он пугнул трех задних волков, они отскочили в сторону, осадили бег, намереваясь броситься на человека. <...>. Конь шарахнулся в сторону, в сугроб... Сани перевернулись: оглобли свернули хомут, он захлестнул коню горло»* («Волки»). Обилие глагольной лексики, наличие парцелированных конструкций, воспроизводят стремительность дей-

рассказов проявляются все реже и вообще исчезают либо их семантика получает другое звучание» [2002, с. 130].

ствий, демонстрируют процесс последовательной «раскадровки кадров» перед глазами читателя.

Использование в речи героев лексики с семантикой театральности «*оптимистический старичок*», «*оптимистическая трагедия*» («Три грации»), «*комедия*», «*по зубам за такую комедию*» («Критики»), игры «*С похмелья? – любопытствовал Наум. – Так точно, ваше благородие*» («Волки»), стилистика речи в соответствии с выбранной маской «*Тут старичок встал, весь подобрался и неожиданно громко – на весь двор – скомандовал: – **Стать!***» («Три грации») демонстрируют яркость признака сценического представления.

Уровень языковых средств второй группы текстов реализует первичные жанровые признаки анекдота: парадоксальность, театрализованность. ХРС отличается нейтрализацией краткости и выдвиганием эпичности как признака, свойственного текстам с жанровой этикеткой «рассказ».

Снижение динамики РППов видится в присутствии описаний и рассуждений, построенных с использованием рядов однородных членов: определений, сказуемых, подлежащих: «*Прожит день. Воплисы ведутся неторопливые, необязательные разговоры – завтра будет еще день, и опять будут разные дела. А пока можно отдохнуть, покурить, поворчать на судьбу, задуматься бог знает о чем <...>*» («Степка»). Фрагменты подобного рода сглаживают стремительность повествования, свойственную текстам малой прозы Шукшина, уводят конфликт рассказа в подтекст, заставляя этим читателя самого конструировать цепочку событий.

Активное использование на уровне языковых средств антонимических отношений является фактом выдвигания признака парадоксальности на уровне авторской речи: «*возле гостиницы, у подъезда, лежал на земле светлый круг, а дальше было темно и тревожно*» («Штрихи к портрету»); «*Степан **нахмурился**, поднялся по ступенькам, неловко приобнял сестру <...>. А она **вцепилась** в него, **целовала** в щеки, в лоб <...>*» («Степка»). Противопоставление явлений или поступков персонажей сигнализирует о драматичности ситуации, лежащей в подтексте рассказа.

РППерс второй группы текстов свойственны элементы логической игры. На уровне языковых средств парадоксальное нарушение логики проявляется в абсурдной мешанине понятий, мнений, фактов: «*Мобилизуйте вашу фантазию и пойдём нанизывать явления, которые нельзя пощупать руками*» («Штрихи к портрету»); в недоговоренности фразы «*Да что должен-то? Что я?.. Не понимаю, ей-богу*» («Штрихи к портрету»); «*Есть такие орлы!.. А есть образованные. У нас в бри-*

гаде два инженера было...» («Степка»), в уходе от ответа или в ложном ответе на поставленный вопрос *«В чем дело? – В шляпе. – Князев собрал свои тетради» («Штрихи к портрету»); «Но им-то хоть был смысл бежать, а тебя-то куда черт дернул? – Ладно, надоело! – обозлился Степан» («Степка»)*. В речевой слое персонажей наряду с простым синтаксисом имеет место и сложный: фразы строятся таким образом, что возникает алогичность, каламбурность всего высказывания: *«Рассуждение на уровне каменного века. Как только вы начинаете так рассуждать, вы тем самым автоматически выходите из той непрерывной цепи человечества, которая идет и накапливает количество» («Штрихи к портрету»)*.

Моделирование ХРС данного типа текстов рассказов-анекдотов как дальнейшей периферии предопределяется разрушением анекдотической формы повествования, нейтрализацией основного первичного жанрового признака – ситуативности. Укрупнение эпического пространства произведений за счет описаний, рассуждений, лирической рефлексии автора (характерные признаки базового лингвопоэтического типа текстов) или, напротив, его максимальная сжатость, краткость детерминируют значительные преобразования корпуса первичных жанровых признаков анекдота. Собственно анекдотическая ситуация, традиционно составляющая ядро рассказов-анекдотов, входит в повествование в качестве отдельного сюжетного фрагмента, казуальность которого скрыта в подтексте. Наличие драматической развязки обуславливает нейтрализацию или трансформацию признака смеховости. Активность трансформационного процесса требует выдвижение первичного признака – *парадоксальности*, степень плотности которого велика на всех уровнях организации текста. В данном подтипе текстов имеет место парадокс поступка и парадокс мысли, сознания персонажа. *Игровое начало*, репрезентируемое в нейтрализующихся рассказах-анекдотах, служит способом раскрытия внутреннего парадоксального сюжета, стоящего за общей канвой повествования. Функционально-семантическое преобразование первичных жанровых признаков детерминировано принципом конструирования текстовой действительности под знаком поиска ответа на вопрос: «что с нами происходит?». Жизнь проходит, человек ищет совершенства, цельности, красоты, наконец, праздника, но вместо этого он получает парадоксальный «перевертыш» желаемого.

Нейтрализация ситуативности, наличие скрытого анекдотического сюжета, трансформация смеховости, повышенная динамика или, напротив, наличие элементов эпического повествования, не свойственного анекдоту, – признаки, с одной стороны, характеризующие тексты

нейтрализующихся рассказов-анекдотов как дальнюю периферию, с другой – свидетельствующие о гибкости соотношения подтипа с другими внутрижанровыми производными типами малой прозы. Подобное положение дел предполагает некую свободу варьирования составляющих речевой композиции, что, собственно, и проявляется в наличии *двух модификаций ХРС*.

Первая модификация ХРС («Волки», «Три грации», «Демагоги») отличается следующими признаками.

- Активностью выдвижения в речевых партиях повествователя и персонажей первичных жанровых признаков: краткости, лаконичности, динамичности, игрового начала. Признаки сопровождают сценическое действие, что является фактом близости текстов к рассказам-сценкам.
- Нивелированием нарративного статуса РППов. Сжатостью, краткостью авторского повествования. Функциональной близостью авторского «слова» к ремарочному компоненту.
- Выполнением РППерс роли нарративного слоя с выдвижением диалога как ведущей композиционно-речевой формы, что свидетельствует о пересечении ХРС рассказов с речевой композицией первичного речевого жанра анекдота.
- Сюжетобразующей и характерологической функциями диалога. Доминированием диалога непонимания, способствующего выдвижению в ХРС признака парадоксальности и игрового начала.
- Динамической последовательностью реплик, служащих способом актуализации конфликтной ситуации, скрытой в подтексте.

Описанная модель ХРС детерминирует ***специфику речевой структуры образа автора***. Ключевым типологическим признаком категории «автора» рассматриваемых рассказов-анекдотов представляется факт доминирования и функциональной значимости РППерс. В данном случае динамика «образа автора» предопределяется динамикой диалогического действия, в котором автор – это маска актера (персонажа). Распределение смысловых интонаций в диалогических единствах, столкновение разных точек зрения, ведущих к экспликации скрытой анекдотической ситуации, позволяет интерпретировать «образ автора» как образ драматурга.

Второй модификации ХРС («Штрихи к портрету», «Степка») присущи признаки.

- Выдвижение парадоксальности и игрового начала, нейтрализация признака краткости.
- Актуализация несвойственных первичному речевому жанру анекдота элементов описания и рассуждения, что сближает данную

группу текстов, с одной стороны, с усложненными рассказами-анекдотами, с другой – с собственно рассказами, реализующими сюжетную емкость повествования.

- Динамическое чередование речевых партий повествователя и персонажей (как и в собственно рассказах-анекдотах).
- Взаимопроникновение речевых партий, актуализирующее признаки театрализованности и сценичности как основы, формирующей диалогическое многоголосие составляющих ХРС (аналогично базовому типу текстов).
- Функциональная нагрузка собственно речевого слоя повествователя (элементы описания и рассуждения), монолога и НСПР персонажа, ибо в них заложены сигналы к выявлению скрытой подтекстовой парадоксальной ситуации.

Типологически значимым в описании *речевой структуры образа автора* видится глубокое взаимовлияние и взаимопроникновение речевых слоев автора и персонажей, зачастую приводящее к размытости и стертости границ между ними. Композиционно-речевые формы, в системе которых ведущее место принадлежит диалогизированному монологу героя, «сходятся» в НСПР как сфере взаимодействия субъектно-речевых сфер повествователя (рассказчика) и персонажей. Динамика «образа автора» предопределяется «несбалансированностью», варьированием речевых партий в плане диффузности / компактности.

Итак, тексты рассказов-анекдотов представляют собой отдельный *лингвопоэтический тип*, отражающий деривационные отношения с «исходным» текстом. Их производность просматривается через систему динамического соотношения первичных жанровых признаков анекдота (парадоксальность, краткость, игровое начало, смеховость, информативная сжатость и др.) со вторичными на уровне формы, содержания и композиционно-речевой организации. Основополагающим признаком выступает *ситуативность*. Функционально-семантическое и субстанциональное преобразование, сопровождающее эвокационный механизм, обуславливается фактором лингвопоэтической значимости признаков в художественном тексте и видится в их «готовности» конструировать фрагмент «анекдотической» действительности, раскрывающий способ репрезентации «образа автора».

Типологическую значимость для лингвопоэтического типа текстов рассказов-анекдотов как отдельной разновидности представляют такие признаки анекдота, как *парадоксальность, динамичность, смеховость, игровое начало, чередование речевых линий автора-повествователя и персонажей, «чудаковатость» героя*. Неоднородность выдвижения первичных признаков, степень их плотности, ней-

трализация, преобразование речевой структуры текстов служат основой формирования ближней и дальней периферии текстов рассказов.

Моделирование ХРС рассказов-анекдотов базируется на принципах адекватности воспроизведения первичных жанровых признаков (собственно рассказы-анекдоты), активности (усложненные рассказы-анекдоты), активности, функционально ориентированной на драматическую развязку (нейтрализующиеся рассказы-анекдоты).

Модель ХРС собственно рассказов-анекдотов представляет собой наиболее адекватный продукт эвокации первичного речевого жанра анекдота, характеризуется максимальным воспроизведением всех жанровых признаков. Высокая степень плотности первичных жанровых признаков объясняет на данном уровне типологизации удаленность рассказов от базового лингвопоэтического типа. Отмечается активность выдвижения парадоксальности и смеховости, игрового начала, динамического чередования партий повествователя и персонажей. В качестве специфических выступают: аномалия структурирования авторской речи, преобладание персонажного «слова» в нарративной функции.

В модели ХРС усложненных рассказов-анекдотов сохраняется активность выдвижения признаков, свойственных подтипу собственно рассказов-анекдотов. Квалификация *игрового начала* как доминантного признака и вспомогательных: *парадоксальности, смеховости, каламбурности* – сближает композиционно-речевую организацию рассматриваемого подтипа с рассказами-сценками. Усложнение модели ХРС детерминируется введением описаний и рассуждений как типов речи, не свойственных первичному речевому жанру анекдота, что приводит к увеличению объема и смысловой емкости авторского повествования и репрезентации коммуникативно активной маски персонажа, «проигрывающего» перед аудиторией свою историю. Выявленные особенности указывают на пересечение усложненных рассказов-анекдотов с текстами собственно рассказов, отличающихся установкой на принцип беседы, реализацией повествовательного звена как в РППов, так и РППерс.

Нейтрализующиеся рассказы-анекдоты, представляя собой дальнюю периферию, характеризуются свободой модифицирования композиционно-речевой организации. Имеет место выделение *двух модификаций* ХРС и, соответственно, двух вариантов рассказов-анекдотов. Организующим центром первой модификации служит парадокс поступка персонажа, второй – парадокс поведения и мышления героя. Активность выдвижения типологически значимых первичных признаков или, напротив, ослабление их различительной силы обозна-

чает линии пересечения модификаций с речевой композицией текстов собственно рассказов, рассказов-сценок других типов. Первая модификация, базирующаяся на выдвигании парадоксальности, игрового начала, драматургического способа повествования, соотносится с жанровыми приметам новеллистического повествования и рассказами-сценками. Вторая – за счет активности принципа рассказывания, сюжетной емкости подтекста перерастает в базовый лингвопоэтический тип текстов (собственно рассказы).

Таким образом, характер эвокации первичных признаков анекдота, разная степень плотности позволяют обнаружить факт их гибкого взаимодействия, свидетельствующего о внутритиповом модифицировании, а также об активности трансформационного процесса в области реализации категории «образ автора» в отдельно взятом производном типе текстов малой прозы писателя.

3.2. Лингвопоэтический тип текста рассказа-сценки

Характеристика основных тенденций развития новеллистики 60-х годов позволила исследователям [Битов: 1969; Огнев: 1973; Шубин: 1974] выдвинуть в качестве основополагающей черты *синкретизм* организации русского рассказа, проявляющийся в неоднородности стиливых и идейно-нравственных устремлений художников слова. Относительная сюжетная простота, лаконичная малая прозаическая форма открыли широкую дорогу эксперименту, провозгласившему установку на «разлом жанровых границ» (А. Битов). Наглядным примером «размывания краев рассказа», по мнению А.В. Огнева, служит рассказ-сценка. Написанный «словно бы по законам драмы», новый рассказ увеличивает роль настоящего времени, а «самоустранение писателя способствует драматизации действия» [Огнев: 1973, с. 172]. Рассказ подобного рода «представляет собой скорее отрывок или главу из прекрасной большой вещи» [Шубин: 1974].

Творчество В.М. Шукшина, органично вписываясь в рамки эстетического направления 60–70-х годов, демонстрирует рождение рассказа-сценки как синкретического художественно-речевого жанра. Его выделение в качестве самостоятельной внутрижанровой разновидности малой прозы (см.: [Дмитриева, Кайзер, Чувакин: 1992; Пешкова: 1999]) продиктовано, как считает С.М. Козлова, задачей: «спустить на воду стремительного потока жизни хрупкое суденышко рассказа таким образом, чтобы оно не только не утонуло в нем, но и выполнило свое назначение; создать иллюзию движения в литературном произведении, единственным средством которого является только “слово”» [1992, с.

57]. Немаловажное значение имеет интерес самого Шукшина к зрелищным формам искусства. «Мотивы “театра”, “цирка”, “художественной самодеятельности” становятся для писателя универсальными оценочными категориями, в которых осмысливаются некоторые философские, исторические и актуальные политические проблемы современной жизни» [Козлова: 1992, с. 92]. Именно поэтому автор отказывается от эпиграфов и прологов, минимизирует экспозиции, предельно сжимает описания, на первое место выдвигает динамику повествования, имеющую разные способы реализации: через диалогическое соотношение партий повествователя и персонажей, парадоксальность или драматизм ситуации, «выход на сцену играющего героя-актера» и пр. Реализуя подобную «манеру» письма, рассказы-сценки в полной мере отражают разносторонность таланта В.М. Шукшина – актера, режиссера, сценариста и писателя.

Вторичный, производный характер рассматриваемых текстов видится в органике соединения типологически значимых характеристик рассказа с жанровой спецификой драматического действия. Рассматриваемый тип текстов существует под знаком эпического и драматического повествования. Ему свойственна активность выдвижения целого корпуса первичных жанровых признаков: 1) *формальная сторона* отличается краткостью, динамичностью, особой организацией диалогического пространства, устностью и зрелищностью бытования; 2) *с точки зрения содержания* наблюдается выдвижение признака казусности ситуации, игрового начала, театральности, организующей пространственно-временную сферу рассказа; 3) *на уровне ХРС* имеет место драматургический способ повествования, диктующий усечение РППов, увеличение многоадресованного диалога (обращенность к собеседнику, зрителям, читателю); неподвижность точки зрения повествователя, создающей единство сцены, минимальность объема и редуцированность структуры повествовательных и описательных композиционно-речевых форм, сближение языка повествователя и героев. Спектр обозначенных признаков реализуется в таких рассказах, как «Артист Федор Грай», «Билетик на второй сеанс», «Верую», «Вянет, пропадает», «Крыша над головой», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Свояк Сергей Сергеич», «Срезал», «Танцующий Шива» и др.

Взаимодействие первичных (эпических) и вторичных жанровых признаков (казусность, игровое начало, драматизм действия, сжатость авторского повествования, повышенная динамика зрелищного действия) дает все основания для характеристики *рассказов-сенок как производного лингвопоэтического типа*. Театрализация, сценичность, лежащие в основе деривационного процесса, детерминируют органику

формы, содержания и художественно-речевой организации данных текстов. Лингвопоэтическая значимость эвоцируемых в рассказе первичных жанровых признаков заключается, во-первых, в «готовности» реализовать театральный принцип конструирования художественной действительности, во-вторых, высветить специфический авторский лик.

Активность эвоцирования первичных жанровых признаков, степень их плотности на каждом из анализируемых уровней позволяют выделить в качестве ядра жанрового поля подтип *собственно рассказов-сценок*, к явлению периферии, соответственно, отнести нейтрализующиеся рассказы-сценки.

3.2.1. Собственно рассказы-сценки

Форма, содержание и ХРС данного подтипа текстов характеризуются всеми атрибутами драматургического письма. Активность движения корпуса первичных жанровых признаков: *сценичности, театральности* поведения и события, *зрелищности динамического действия, игрового начала*¹²⁸ демонстрируется уровнями организации текстов.

Формальная сторона рассказов отличается *краткостью* и *лаконичностью* излагаемых событий, отсутствием пространных зачинов. Экспозиционная краткая речь повествователя вводит читателя в разворачивающуюся ситуацию: «*Старик Наум Евстигнеич хворал с похмелья, лежал на печке, стонал*» («Космос, нервная система и шмат сала»). Функционирование элементов сценичности на данном уровне демонстрируется излюбленным приемом Шукшина: «раскадровкой кадров», необходимой для зрелищности кинематографа. Текст рассказа представляет собой цепочку разворачивающихся фрагментов-сцен, последовательная смена которых фиксируется лаконичным авторским комментарием, функционально сближенным с драматической ремаркой. Например, в рассказе «Своjak Сергей Сергеич» прием «раскадровки» способствует продвижению действия, формирует визуальное восприятие сцен и активизирует внимание читателя на речи персонажей: «*Своjаки закурили / Андрей поднялся / Андрей вышел во двор / Андрей поддал. Сергей Сергеич опять неистово начал хлестаться / Андрей на минуту влез на полк / Закурили в прохладном предбаннике*» и пр. Осо-

¹²⁸ Мотив игры, перевоплощения реализуется уже в заглавиях рассказов «Артист Федор Грай», «Вянет, пропадает», «В профиль и анфас», «Даешь сердце!», «Змеинный яд», «Космос, нервная система и шмат сала», «Крыша над головой», «Микроскоп», «Своjak Сергей Сергеич», «Срезал», «Танцующий Шива».

бую нагрузку в композиционном строении данного подтипа текстов имеют сцены, построенные «по законам спектакля». Ролевая игра персонажей обнажает *казусность ситуации* как сюжетной основы повествования, становится сигналом назревающего конфликта: *«Глеб шел несколько впереди остальных, шел спокойно, руки в карманах, шурился на избу бабки Агафьи, где теперь находились два кандидата. Получалось вообще-то, что мужики ведут Глеба. Так ведут опытного кулачного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице объявился некий новый ухарь»* («Срезал»). Разрешение казуса звучит трагикомическими нотами в финале рассказа. Диалоговые реплики персонажей свидетельствуют об окончании «накала» сценического театрализованного действия. Например, в рассказе «Танцующий Шива» поскандалившие персонажи приходят к примирению посредством сбрасывания сценической маски (Шива становится Аркашкой, Ванька – Иваном).

Содержательная сторона собственно рассказов-сенок детерминируется драматургической природой текстов. Внешнесобытийный план, открывающий повествование, зауряден (приезд гостей, репетиция пьесы, беседа плотников в чайной по случаю аванса, разговор старика со школьником-квартирантом). Однако развитие событий получает неожиданный поворот, сопровождающийся *игровым началом* (спектакль в спектакле), стихией обмана, эксцентрикой, сменой «масок», использованием атрибутов игры: песен, костюмов, инструментов (гармошка, баян). Активность выдвижения данных первичных жанровых признаков способствует «перерастанию» события в необычный, неординарный случай: спор-драку («Свояк Сергей Сергеич»), интеллектуальный спор-срезание («Срезал»), оригинальный символический танец («Танцующий Шива»), поучительную речь о добре и терпении («Непротивленец Макар Жеребцов») и пр. Казусному повороту зачастую сопутствует детальное описание подготовки персонажа к акту коммуникации: *«И вот наступало воскресенье. В воскресенье Макар не работал. Он ждал воскресенье. Он выпивал с утра рюмочку-две, не больше, завтракал, выходил на скамеечку к воротам... Была у него такая скамеечка со столиком, <...> он удобно устраивался – нога на ногу, закуривал и, поблескивая повлажневшими глазами, ждал кого-нибудь»* («Непротивленец Макар Жеребцов»).

Итак, тексты собственно рассказов-сенок репрезентуют две ситуации: внешнюю, представленную речью одного из персонажей, и внутреннюю, реализуемую «словом» героя, преследующего прагматическую цель, не соответствующую внешним условиям. Содержательное «рассогласование» ситуаций проявляется в диалоге непонимания:

- Я обрадовался... <...>, мне попалось на глаза ружье, я выбежал во двор и выстрелил.
- В ночное время.
- А что тут такого?
- Что? Нарушение общественного порядка трудящихся.
- Простите, не подумал в тот момент... Я – шиза.
- Кто? – Не понял милиционер» («Даешь сердце!»).

Посредством выдвижения игровой эксцентрики, театрализованности события данный подтип текстов ориентирован на показ конфликта между обыденным, бытовым началом и духовным, реализующимся в образах чудиков В. Шукшина В связи с постановкой конфликта весьма показательной представляется «галерея» персонажей, собственных драматическим произведениям: «вечный плут – Елистратыч» («Крыша над головой»), «мастер спора – Глеб Капустин» («Срезал»), «шиза – ветфельдшер Козулин» («Даешь сердце!»), «Иван-дурак, прощающийся с печкой» («В профиль и анфас»), «кузнец Федор Грай, играющий “простых людей”» («Артист Федор Грай»), «оскорбленный проповедник» (Макар Жеребцов).

Художественно-речевая организация собственно рассказов-сценок демонстрирует краткую, экспозиционную речь автора, передающую паралингвистические сообщения: жесты, мимику, различные реакции на поведение собеседника в диалоге. В примере: «**Глеб что-то показал руками замысловатое**» («Срезал») в содержание «слова» повествователя входит обозначение описательно-изобразительного жеста, имитирующего объект через движения. Вербальное выражение смысловой стороны речи персонажа зачастую заменяется описанием жестового действия: «**Юрка вынес сало в сенцы. Вернулся, похлопал себя по животу**» («Космос, нервная система и шмат сала»). Детальность описания жеста формирует сценический образ героя: «**Аркаша отдалил бочком вилки кусочек котлетки, подцелил его, обмакнул в соус и отправил в рот – очень все аккуратно, культурно, даже мизинчик оттопырил**» («Танцующий Шива»). Глаголы настоящего времени несовершенного вида, оформляющие временной план авторского «слова», позволяют сохранить зрелищность описываемого случая, сиюминутность происходящего перед глазами аудитории: «**Пауза. Юрка поскрипывает пером / Юрка не хочет больше разговаривать**» («Космос, нервная система и шмат сала»); «**Речь держит Ваня Татусь, невысокий крепыш, честолобивый. Обидчивый и вредный**» («Крыша над головой»). Немаловажное значение имеют конкретизаторы глагольного действия. Фиксируя внешнее проявление неречевого поведения, они содержательно дополняют речь участников коммуникативного акта:

«Иван поставил гармонь на лавку, закурил, долго молчал. И вдруг не дурашливо, а с какой-то затаенной тревогой, даже болью сказал...» («В профиль и анфас»). *«Участковый многозначительно посмотрел на председателя»* («Даешь сердце!»)

Особенности авторского повествования в текстах собственно рассказов-сценок детерминированы ограниченностью сценического времени и установкой на актерское проигрывание ситуации, что в речевом отношении соответствует минимальности объема и редуцированности структуры повествовательных и описательных форм, незначительности роли рассуждений и оценок. *Признак краткости*, характеризующий речевой слой повествователя, отражает весьма важный принцип поэтики Шукшина – «разрушить рампу между искусством и жизнью» [Козлова: 1992, с. 92], позволяет читателю стать сотворцом разворачивающегося действия.

Уровень языковых средств, оформляющих РППов, адекватно отражает весь спектр первичных жанровых признаков сценического представления. Простые, лаконичные предложения доминируют над сложным синтаксисом. Лексический строй фраз отличается использованием единиц с семантикой сценичности, театрализованности: *«артист»*, *«участники драмкружка»*, *«как на спектакль ходили»*, *«сделал ритуальный скос»*, *«как он танцует, Шива, – это надо смотреть»*, *«форсили своими сверкающими щитами»*, *«как перед батальоном – протяжно скомандовал»*; крылатых выражений: *«свояк выкинул шутку»*, *«сделал козла»*, *«мать становилась сама не своя»*. В целом уровень языковых средств реализует систему приемов «свертывания» [Пешкова: 1999, с. 13] и обеспечивает тем самым функционирование элементов драматургического письма.

Специфические черты ХРС анализируемого подтипа рассказов-сценок заключаются в выдвигании на первый план стихии диалога со смысловым и формальным усложнением реплик. Количественное преобладание диалога над «описательной частью» позволяет конденсировать изображение. Ведение диалога, как правило, поручается одному из героев. Он наделяется коммуникативно активной ролью, управляет речевым поведением партнера по диалогу и корректирует его реплики (Глеб Капустин, свояк Сергей Сергеич, Аркаша Кебин, восьмиклассник Юрка и др.). Доминирование РППерс – свидетельство наглядно развивающегося театрализованного представления, заменяющего традиционную повествовательную часть. Изображение эмоций персонажей в сценическом поведении, целеустремленное развитие действия – отражают черты драматического самодостаточного диалога, который несет в себе «максимум типизированно-обобщающей коммуникатив-

ной и эстетической информации» [Винокур: 1979, с. 61]. Нарративная функция диалога наглядно проявляется в диалогических единствах, «растворяющих» авторскую речь, минимизирующих ее до уровня ремарки. Речь героев зачастую заменяют описания и рече-жестовый комментарий. Рассмотрим фрагмент диалогического единства:

– Буду... *Отпусти!*

Ванька отпустил.

– *Гад такой. Обрадовался – здоровый? – Аркашка потер шею. – Распустил грабли-то... Попроси по-человечески – станцюю, обязательно надо руки свои поганые таращить!* («Ганцующий Шива»).

Диалогизированная речь персонажей *ситуативна* и *сценична*. Она производит изменения в героях, выражает действие – внутреннее и внешнее, внедряется глубоко в психику. Использование диалога подобного рода становится для писателя своеобразным приемом эксплицирования конфликта «чудика» с окружающими. Признак сценичности ярко проявляется в диалогах-проигрываниях персонажами сценических ролей, например:

– **Боксер, да?** *Иди, я те по-русски закатаю...*

– **Та какой я боксер!** – *Бригадир остановился перед Ванькой. – Що ты!..*

– *Ну?* – *спросил Ванька.*

– *От так – раз!* – *Бригадир вдруг резко ткнул Ваньку кулаком в живот* («Ганцующий Шива»).

– *Ну-ка – вмах!.. До крыльца.*

– *Брось!.. – Андрей передернул плечами. – Ну?*

Свяк сидел крепко.

– *Ну, до крыльца! Ну!* – *Сергей Сергеич от нетерпения пришпорил в бока Андрею. – Ну!.. Шутейно же! Гон! Гон!.. Аллюром!* («Своjak Сергей Сергеич»).

В ХРС собственно рассказов-сценок диалог помимо собственно языкового имеет две ярко выраженные разновидности: ситуативный диалог и ситуативная реплика. Вслед за С.Н. Пешковой [1999] определим *первую разновидность* как составную часть разворачивающейся в рассказе ситуации. Сигналы эллиптичности свидетельствуют об информативной «неполноценности» реплик. Смысловая сторона репликаций-стимулов и реакций «прочитывается» посредством воспроизведения отдельно взятой ситуации. Рассмотрим текстовой фрагмент:

Андрей с сожалением оторвался от трубки, уступил место сыну. И жадно и ревниво уставился ему в затылок. Нетерпеливо спросил:

– *Ну?*

Сын молчал.

– Ну?!

– **Вот они!** – заорал парнишка. – **Беленькие...**

Отец оттащил сына от микроскопа, дал место матери.

– **Гляди! Воду одна пьет...**

Мать долго смотрела... Одним глазком, другим...

– **Да никого я тут не вижу** («Микроскоп»).

Реплики героев рассказа носят ситуативный характер: «*вот они, беленькие*», «*воду одна пьет*» (кто?). Сигналы эллиптичности погашаются именем ситуативного компонента, обозначенного в сюжетной ситуации «просмотра» микробов через микроскоп. Ситуативный диалог достаточно частотен в анализируемом подтипе текстов (например, «Свяок Сергей Сергеич», «Срезал»). Его активность продиктована выдвижением признака сценического действия, рассчитанного на визуальное восприятие.

Вторая разновидность – *ситуативная реплика* – представляет собой специфический элемент диалогического единства, информативная несамодостаточность которого восполняется авторской ремаркой либо другими коммуникативными единицами. Рассмотрим текстовые фрагменты:

– *Что у вас говорят про него?*

– **Про кого?**

– **Про бога.**

– *Да ничего не говорят – нету его* («Космос, нервная система и шмат сала»).

Входя в состав диалогического единства, реплика-стимул: «*что говорят про него?*» и реплика-реакция: «*про кого*» погашают свою семантическую неполноту благодаря дальнейшему продолжению беседы персонажей.

Способом воссоздания конфликтной ситуации в текстах собственно рассказов-сценок зачастую служит тематическое разобщение реплик персонажей, что формирует двуплановость диалога, в котором каждый из персонажей развивает свою тему:

– *Еще что? – спросила женщина. Они были в стороне от других, разговора их никто не слышал.*

– *А отчего вы такая худая? – спросил Максим. Он сам не знал, что так спросит, и не знал, зачем спросил, – вылетело. Очень уж недобрая была женщина* («Змеинный яд»).

Объем собственно речевого слоя персонажей, репрезентируемого монологом, сравнительно невелик. Среди видов монологической речи, выделяемых Е.Ф. Дмитриевой [1997], имеются специфические формы монолога, детерминированные выдвижением игрового начала и сценического бытования текстов. Особую значимость приобретает внешняя монологическая речь, оформляющая в ХРС фрагменты сценической роли персонажей. Например, в рассказе «Микроскоп» «слово» героини звучит как пародия на речевой жанр причета: *«Ох, да за што же мне долюшка така-ая-я?.. Да копила-то я их, копила!.. Ох, да лишний-то раз кусочка белого не ела-а!.. Ох, да и детушкам своим пряничка сладкого не покупала!.. Все берегла-то я. Берегла, скважина ты кривоноса-а!»* Синтаксический параллелизм, «страдальческая» напевность фраз диссонировать с игровой манерой героини, ее установкой вызвать жалость со стороны мужа, к которому она испытывает негативные чувства. Аркаша Кебин из рассказа «Танцующий Шива» пытается выстроить свой монолог в стилистике обличительной трибунной речи. Однако клишированные выражения, штампы: *«где же правда, товарищи», «стыдно, товарищи», «имейте мужество выслушать горькую правду»* делают речь ироничной, искусственной. Значимым представляется постепенное перерастание речи Аркаши в диалогизированный монолог, который имеет все качества реплики-стимула, требующей неременной реакции со стороны слушателей: *«Видели таких проходимцев? Ну, ладно, задумали обмануть сельповских, но зачем вот так вот сидеть и разводить нюни, что вас хотят обмануть?»*.

Монолог персонажей в собственно рассказах-сценках может иметь все признаки *ситуативного*. Достаточно показателен в этом отношении фрагмент текста рассказа «Срезал»: *«А вот когда одни **останетесь, подумайте** хорошенько. Подумайте – и поймете. – Глеб даже как-то с сожалением посмотрел на **кандидатов**. – Можно ведь сто раз повторить слово “мед”, но только от этого во рту не станет сладко. Для этого не надо кандидатский минимум **сдавать**, чтобы понять это. Верно? Можно сотни раз писать во всех статьях слово “народ”, но знаний от этого **не прибавится**. Так что когда уж **выезжаете** в этот самый народ, то **будьте** немного собранней <...>. Приятно **провести** отпуск... среди народа. Глеб усмехнулся и не торопясь вышел из избы. Он всегда один уходил от **знатных людей**»*. Лексические единицы, выделенные в речи персонажа, характеризуются неполнотой семантики: *«останетесь», «подумайте», «выезжаете»* (кто?), *«понять»* (кому?), *«не прибавится»* (у кого?), *«приятно провести»* (кому?). Поставленные вопросы восполняются, во-первых, си-

туацией, изложенной выше по тексту, во-вторых, авторской ремаркой, прогнозирующей имя ситуативного компонента: «кандидаты», «знатные люди».

«Игровая эксцентрика» поведения персонажей ярко проявляется и в оформлении РППерс с точки зрения языковых средств. В соответствии с выбранной ролью речь героев наполняется специфическими лексемами. Жена Андрея Ерина – «несчастливая страдалница» – («Микроскоп») прибегает к использованию слов, крылатых выражений с семантикой угрозы: «ты у нас худой будешь», «дай мне душеньку отвести», «отольются они тебе, эти денюжки». Речь Ивана («В профиль и анфас»), изображающего из себя независимого, гордого человека, не унывающего после ухода жены, наполнена цитатными чужими фразами, за которыми подчас нет никакого содержания: «нет счастья в жизни», «я должен сгорать от любви», «ни под каким лозунгом». Осознание жизни, как театра, проявляется в «слове» почти всех персонажей рассматриваемого подтипа текстов: «ваша самостоятельность с салотом в ночное время – грубое нарушение покоя» («Даешь сердце!»), «не трагедия, а социальная драма» («Крыша над головой»), «а кандидатство, если уж мы договорились, что это не костюм, тем более надо... поддерживать» («Срезал»).

Впечатление зримо разворачивающихся диалоговых сцен создается за счет активного использования простых двусоставных и односоставных предложений, неполных и эллиптических конструкций, слов-предложений; резкой смены синтаксической структуры и длины предложений, экспрессивного порядка слов. Доминантной чертой всех перечисленных синтаксических явлений служит разговорность, ситуативность и спонтанность. Спорадическое использование в речи персонажей таких композиционно-речевых структур, как НСПР, внутренний монолог, характеризует тексты собственно рассказов-сенок как эпическую форму повествования.

Итак, процесс эвоцирования и взаимодействия первичных жанровых признаков драматургического повествования со вторичными детерминирует активность выдвижения именно драматических элементов, предопределяющих форму и содержание подтипа собственно рассказов-сенок, их композиционно-речевую организацию. В основе моделирования ХРС лежит целый спектр признаков: казусность ситуации, организующей сюжетную основу, краткость, сценичность действия, игровое начало, зрелищность, открытая ориентация на диалог с аудиторией. **Модель ХРС собственно рассказов-сенок** отличается рядом черт.

- Предельной сжатостью, краткостью РППов: авторская речь преобразуется в ремарочную «прослойку», сигнализирующую о паразыковых особенностях речи персонажей. Органика взаимодействия «слова» героя и его жеста позволяет зачину рассказов развивать зрелищное действие.
- Активностью РППерс: речь персонажей стимулирует не только динамику драматического повествования, но и предопределяет сюжет (нарративная функция). Объективация нравственного конфликта между персонажами служит основным источником движения внутреннего сюжета.
- Выдвижением на первый план драматически самодостаточного диалога (диалог-проигрывание сценических ролей), создающего иллюзию реального устного общения в пределах драматургического целого.
- Ориентацией структуры и семантики диалогических и монологических единств на репрезентацию сценического поведения.
- Значимостью ситуативного диалога и ситуативной реплики, ведущих к выдвижению признаков театрализованности, зримости действия.
- Спорадической репрезентацией авторского монолога, НСАП, НСПР как основных черт эпического повествования.

Драматургическая природа модели ХРС, производность текстов собственно рассказов-сенок, кроющаяся в механизме взаимодействия драмы и эпики, формируют *речевую структуру образа автора*, коренным образом отличающуюся от собственно рассказов как базового лингвопоэтического типа. Авторская позиция замещается единством зрелищной сцены, в основе которой заложено противоречие между внешней и внутренней казусной ситуацией. Совместимость ситуации с «плоской» композицией рассказа служит основой театра одного персонажа-актера, детерминирует раскрытие «образа автора» в самой организации событий, в запуске саморазвивающегося речевого действия, в ситуативных репликах, диалогах, монологах, семантика которых направлена на раскрытие целостного события. Речевая структура образа автора представлена взаимодействием противоречивых голосов персонажей, что реализуется в «многоголосии» самих авторских приемов.

3.2.2. Нейтрализующиеся рассказы-сценки

Рассказы («Бессовестные», «Билетик на второй сеанс», «Верую!», «Выбираю деревню на жительство», «Забуксовал», «Как поми-

рал старик», «Ноль-ноль целых», «Обида», «Одни») представляют собой наглядный образец ослабления различительной силы между воспроизведенными признаками драматического действия и признаками эпического повествования, как правило, характеризующими жанровую «этикетку» рассказа. Данное качество дает основания обозначить рассматриваемые рассказы как *подтип* текста, относящийся к дальней периферии. Производный характер текстов видится в усложнении речевой структуры, заданной соединением элементов эпики и драмы. Усиление эпических тенденций просматривается в выдвигании в центр рассказа проблем этического и философского характера, звучащих в авторских описаниях и рассуждениях, монологах-рассуждениях персонажей. Первичные жанровые признаки, характеризующие описанный выше ядерный подтип, в нейтрализующихся рассказах-сценках лишены самостоятельности. Активность выдвигания *драматургичности, сценичности, игрового* начала предопределяется фактором лингвопозитической значимости, «готовности» в процессе эвоцирования конструировать художественную действительность под знаком ответа на философский вопрос: *«болит у тебя когда-нибудь душа или нет?»* («Верую!»). Установка на спор-размышление, спор-поиск истины способствует нейтрализации *краткости* и *лаконичности*, столь важных для собственно рассказов-сенок. Гибкость формы и содержания, вариативность первичных жанровых признаков нейтрализующихся рассказов-сенок обуславливают их достаточно «легкий» переход в собственно рассказы и рассказы-анекдоты.

Объемность *формы* текстов данного подтипа определяется эпичностью повествования. «Плоское» повествование расширяется за счет включений ретроспективного плана. Рассмотрим текстовой фрагмент: *«Дом был большой, светлый. Когда-то он оглашался детским смехом, потом, позже, бывали здесь свадьбы, бывали и скорбные ночные часы нехорошей тишины, когда зеркало завешено и слабый свет восковой свечи – бледный и немощный – чуть-чуть высвечивает глубокую тайну смерти. Много всякого было»* («Одни»). Цепочка глагольных форм: *«оглашался», «бывали», «завешено»,* дейктические элементы: *«когда-то», «потом», «позже»* последовательно разворачивают картину прошлой жизни дома. Нарушение стереотипа «краткой формы» обнаруживается как в зачине, так и в основной части (развитие действия, конфликт) нейтрализующихся рассказов-сенок. Наряду с активизацией диалогических единств отмечается увеличение объема монологической речи автора, что указывает на близость анализируемого подтипа к собственно рассказам.

Содержательная сторона нейтрализующихся рассказов-сценок отличается выдвижением проблем человеческой души. Тексты «объединяет исторический взгляд на судьбу народа с дотошным анализом закоулков души обыкновенного человека» [Козлова: 1999, с. 286]. Мотив «духовного вакуума», «нехватки кислорода» звучит во всем подтипе.

Казусность ситуации в рассказах просматривается в способах решения намеченной проблемы. Персонаж из рассказа «Обида» пытается по-мирному уладить конфликт в магазине, ищет взаимопонимания, но вместо этого сталкивается с агрессией. Кузовников Николай Григорьевич («Выбираю деревню на жительство») отправляется на вокзал, где, подобно героям Некрасова, «вступает в разговоры с мужиками о жизни и душе», осуществляя тем самым в причудливой форме древний обряд публичного исповедания и покаяния. Максим Яриков («Верую!») в поисках лекарства от большой души идет к попу. Драматизм проблемы: «душу всю выворачивает» актуализирует выдвижение описаний и рассуждений, репрезентирующих внутреннее состояние героев: «Ничего не хочется – вот где сволоочь-маета? И пластом, недвижно лежать – тоже не хочется. И водку пить не хочется – не хочется быть посмешищем, противно» («Верую!»). Первичные жанровые признаки: *казусная ситуация, театральность* поведения героев, *игровое начало* – способствуют усилению драматического содержания текстов. Например, в рассказе «Одни» персонажи приступают к разыгрыванию представления, которое звучит как «концерт одиночества», сожаления о прошлой молодости: «Антип подкрутил последний колочек, склонил маленькую голову на плечо, ударил по струнам... Заиграл. И в теплую пустоту и сумрак избы полилась тихая светлая музыка далеких дней молодости. И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось, и подумалось о чем-то главном в жизни, но так, что не скажешь, что же есть это главное». Звучащая музыка на какое-то время преобразует пространство («теплую пустоту и сумрак»), влияет на настроение персонажей: «Антип пошел по избе мелким бесом» / «Марфа засмеялась, потом всплакнула». Однако перевоплощение героев в процессе театрализованного представления парадоксальным образом нейтрализует *смеховость* и актуализирует *драматичность* сцены. Именно поэтому спектакль заканчивается раскаянием, исповедью героев. Драматическим звучанием в рассказе «Верую» наполнен финальный символический ритуал с магическими заклинаниями персонажей. В ходе театрализованной процедуры с участниками не происходит катарсис, традиционно свойственный драме, трагедии. Напротив, герои переживают мучительное душевное состояние, которое

не облегчает легкие и не дает рецепта лечения души: *«Оба, поп и Максим, плясали с такой какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они – пляшут. Тут – или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами»*. О диссонансе внутреннего состояния персонажей и обряда очищения свидетельствует семантика лексем: *«со злостью», «остервенением», «плакать», «скрипеть зубами»*.

В содержании ряда нейтрализующихся рассказов-сценок («Билетик на второй сеанс», «Ноль-ноль целых») имеют место анекдотические элементы, взаимодействующие с признаками драматического повествования, что говорит о возможности «перехода» данного подтипа текстов в рассказы-анекдоты. Явный парадокс ситуации заключается в ее метафорическом обыгрывании. Например, центром рассказа «Билетик на второй сеанс» служит история, случившаяся с Тимофеем Худяковым. Анекдотичность ситуации кроется в перевертывании, парадоксе смысла произошедшего, вызывающего смеховой эффект: *«Пришел он домой, а дома, в прихожей избе, склонившись локтем на стол, сидит... Николай-Угодник. По всем описаниям, по всем рассказам – вылитый Николай-Угодник: белый. Невысокого росточка, изрушечный старичок»*. В ходе развития действия случается метаморфоза: в роли святого оказывается тесть: *«Ведь я и есть твой тесть, дьявол ты! Ворюга. Разуй глаза-то!»*.

Близость к внутрижанровому типу рассказов-анекдотов проявляется также во введении в ткань текста анекдота как самостоятельного речевого жанра. Вследствие этого разрушается однолинейность повествования, раздвигаются его пространственно-временные рамки. Сам рассказ начинает звучать не столько под знаком сценичности и театральности происходящего, сколько под знаком алогичности, парадоксальности.

В рассказе «Ноль-ноль целых» признаки анекдотического повествования скрыты в подтексте (аналогия с подтипом усложненных рассказов-анекдотов). Парадокс заключается в несоответствии цели (*«Прошу на стол мою трудовую книжку. Без бюрократства»*) и поступка героя (*«Колька взял пузырек с чернилами и вылил чернила на белый костюм Синельникова. Как-то так получилось»*).

Композиционно-речевая организация нейтрализующихся рассказов-сценок характеризуется выделением доминантного нарративного слоя – РППов, что указывает на близость речевой структуры анализируемого подтипа к ХРС усложненных рассказов-анекдотов. Помимо информации о некоем положении дел авторское «слово» содержит

элементы ретроспекции¹²⁹, обращенные в область воспоминаний персонажей. Рассказ о герое тесно переплетается с авторскими рассуждениями, плавно переходящими в НСАП, зачастую ориентированное на диалог с аудиторией: *«Некто Кузовников Николай Григорьевич вполне нормально и хорошо прожил. Когда-то, в начале тридцатых годов, великая сила, которая тогда передвигала народы, взяла и увела его из деревни. Он сперва тосковал в городе, потом присмотрелся и понял: если немного смекалки, хитрости и если особенно не залупаться, то и не обязательно эти котлованы рыть, можно прожить легче. И пошел по складскому делу – стал кладовщиком и всю жизнь был кладовщиком, даже в войну. И теперь он жил в большом городе в хорошей квартире (отдельно от детей, которые тоже вышли в люди), старел, собирался на пенсию. Воровал ли он со складов? Как вам сказать... С точки зрения какого-нибудь сопляка с высшим юридическим образованием – да, воровал, с точки зрения человека рассудительного, трезвого – это не воровство»* («Выбираю деревню на жительство»). В РППов приведенного фрагмента четко выделяются собственно речевой и аппликативный слой. Авторский монолог, открывающий повествование, постепенно сливается со «словом» персонажа. О смене субъекта речи сигнализирует стилистика выделенных высказываний: разговорные элементы, парцелированные конструкции не только имитируют устную речь, но и словесно выстраивают образ расчетливого человека. Наречия с временным значением: *«когда-то»*, *«в начале»*, *«сперва»*, *«потом»*, фиксирующие жизненные этапы героя, разрушают единство сцены как стереотип формы драматического произведения. Авторские рассуждения также звучат в унисон с голосом персонажа: *«с точки зрения какого-нибудь сопляка с высшим юридическим образованием – да, воровал, с точки зрения человека рассудительного, трезвого – это не воровство»*. Подобное взаимодействие нейтрализует признак *краткости* и *лаконичности*, актуализирует эпическое начало как признак текстов с жанровой «этикеткой» рассказ, нивелирует неподвижность авторской точки зрения. Таким образом, признак эпичности на уровне РППов формируется за счет функциональной значимости составляющих ее слоев: собственно речевого (монолог, ремарка), несобственно речевого (вклинивание элементов чужого «слова» посредством конструкций с чужой речью), аппликативного (НСАП).

Эпическое наполнение РППов отражается и на *уровне языковых средств*. В речи повествователя наблюдается органика сплетения

¹²⁹ В плане ретроспективных вкраплений показательны рассказы «Выбираю деревню на жительство», «Забуксовал», «Как помирал старик», «Обида».

сложного синтаксиса, вводных предложений, оформляющих авторские рассуждения простыми односоставными, неполными предложениями, вставными, пояснительными, парцелированными конструкциями, имитирующими спонтанность, сиюминутность речи, одновременное формирование и выражение мысли, отсутствие времени на предварительное обдумывание предложения до конца. Рассмотрим текстовый фрагмент из рассказа «Бессовестные»: *«Но прошло время, год прошел, и старику и впрямь стало невозможно. Не то что он – затосковал... А, пожалуй, затосковал. Дико стало одному в большом доме. У него был сын, младший (старших побил на войне), но он жил в городе, сын не ездил изредка – картошки взять, капусты соленой, огурцов, медку для ребятишек (старик держал шесть ульев), сальца домашнего... Но заезды эти не радовали старика, только раздражали. Не жалко было ни сальца, ни меда, ни огурцов... Нет. Жалко, и грустно, и обидно, что родной сын – вроде уж и не сын, а так – пришей-пристебай»*. Авторская речь в примере наполнена разговорными интонациями персонажного «слова». Постепенно монолог автора сменяется монологом персонажа: появляются оценочные лексемы «*пришей-пристебай*», безличные конструкции: *«Не жалко было ни сальца, ни меда, ни огурцов... Нет»*. Спаянность голосов героя и автора на уровне языковых средств нейтрализует первичный жанровый признак сценичности, выдвигая при этом на первое место принцип рассказывания, сближающий подтип нейтрализующихся рассказов-сенок с текстами собственно рассказов.

РППерс оформляется конструкциями с чужой речью, среди которых наибольшую частотность имеет прямая речь и НСПР. Помимо традиционного языкового диалога нейтрализующимся рассказам-сценкам свойственны диалог непонимания, ситуативный фрагмент неситуативного диалога, ситуативная реплика в неситуативном диалоге.

Функциональная значимость диалога непонимания заключается в формировании казусной ситуации. Именно он становится отправной точкой назревающего конфликта. Минимизация или полное отсутствие ремарочных компонентов при репликах персонажей создает иллюзию сиюминутности, зримости происходящего:

– Ну, как – ничего?

– Что «ничего»? – не понял Сашка.

– Помнишь вчерашнее-то?

Сашка удивленно смотрел на тетю...

– Чего глядишь? Глядит! Ничего не было, да? Глядит, как Исусик... («Обида»).

Замена ситуативного диалога (как показательного для рассказов-сценок) ситуативным фрагментом неситуативного диалога, использование ситуативной реплики в неситуативном диалоге – сигналы трансформации диалогических единств, детерминированные соединением драматических и эпических тенденций. Рассмотрим фрагмент текста:

– *Мать... А мать!* – *позвал он (старик) старуху свою.* – *Это... помираю вить я.*

– *Господь с тобой!* – *всплакнула старуха.* – *Кого там выдумываешь-то лежишь?*

– *Сняла бы как-нибудь меня отсудова. Шибко тяжко.* – *Старик лежал на печке.* – **Сними, ради Христа.**

– *Одна-то я рази сниму. Сходить нешто за Егором?*

– *Сходи. Он дома ли?*

– *Даве крутился в ограде... Схожу («Как помирал старик»).*

Как видно из примера, собственно языковая коммуникация сочетается с ситуативными репликами, сигнализирующими об эллиптичности, погашаемой авторской ремаркой.

Диалогизированный монолог в нейтрализующихся рассказах-сценках играет роль композиционного центра. Именно монологическая речь (внешняя или внутренняя) способствует самовыражению персонажа: *«Я вот всю жизнь думал и выдумал себе геморрой. Работал! А спроси: чего хорошего видел? Да ничего. Люди хоть сражались, восстания разные поднимали, в гражданской участвовали, в Отечественной... Хоть уж погибали, так героически. А тут как сел с тридцати годков, так и сижу – скоро семисит будет. Вот какой терпеливый! Теперь: за что я, спрашивается, работал?» («Одни»).* Риторические восклицания и вопросы персонажа, обращенные к публике (собеседнику, аудитории), разрушают единство сцены, выводят повествование на уровень философского познания «смысла» человеческой жизни.

Введение в собственно речевой слой персонажа элементов иной субъектно-речевой сферы позволяет эпически развернуть то или иное событие. Например: *«Свой-то дом в Буланихе я продала. Когда дочь-то замуж-то вышла. Крестовый дом был, сто лет ишо простоят. Продала, што сделаешь. Им на капитатив надо, а где взять? Он с армии демобилизовался, зять-то, моя тоже – техникум только закончила. Давай, мол, мама, продадим дом. А тебе, мол, потом купим, если с нами жить не захочешь. Вот и жила, ребятишек вынянчила, а потом уж – нет, давайте, говорю, покупайте мне хоть маленькую избушку» («Бессовестные»).* Полисубъектность рассказа героини раздвигает событийные рамки повествования, концентрирующегося на ситуации сватовства.

Языковые средства, оформляющие РППерс, демонстрируют образцы разговорной речи. Синтаксическая неполнота реплик, детерминированная ситуативностью коммуникативного акта, свидетельствует о лаконизме и динамике диалогических единств. Разговорно-бытовая краткость реплик, простые неполные, односоставные конструкции («*Слушая сюда, колода! – Не хочу! Ты слаб в коленках... – Я таких, как ты, оставлю на первом же километре! Слаб в коленках... Тубик*» («Верую»)), парцелляция («*Я сегодня гляжу: пиво продают. Отстоял в очереди – она мне наливает... А наливает – вот так вот не долила. Сунула под кран – и дальше. Я отошел и думаю*» («Выбираю деревню на жительство»)) призваны сконструировать в тексте фрагмент сценически зримого диалога.

Итак, **моделирование ХРС** текстов нейтрализующихся рассказов-сценок основывается на двух взаимообусловленных деривационных процессах: эвоцировании жанровых признаков драматического повествования и выдвигении эпических тенденций. Актуализация первичных жанровых черт: драматургичности, театральности, сценичности, игрового начала – предопределяется лингвопоэтическим фактором, нацеленным на момент конструирования автором мира художественной действительности. Эпическое осмысление философской проблемы «боли человеческой души» находит свою реализацию в объемности формы и содержания рассматриваемого подтипа. Гибкое соединение эпики и драмы детерминирует пересечение данных текстов с другими внутрижанровыми разновидностями малой прозы Шукшина, в частности с собственно рассказами и рассказами-анекдотами, что закономерным образом отражается на речевой композиции. Исходя из выдвинутых положений, **модель ХРС** нейтрализующихся рассказов-сценок отличается следующими признаками.

- Содержательной многоплановостью РППов, рождающейся за счет актуализации ретроспективных моментов, описаний и рассуждений, спаянности в авторском «слове» разных субъектно-речевых сфер. Парадоксальная ситуация, репрезентируемая в РППов, указывает на близость данного подтипа текстов к рассказам-анекдотам.
- Нарративной функцией составляющих РППов (собственно речевого слоя повествователя, несобственно речевого, аппликативного), в силу чего разрушается однолинейность повествования, нейтрализуются жанровые признаки краткости и лаконичности, организуется эпичность рассказа как фактор, сближающий нейтрализующиеся рассказы-сценки с собственно рассказами.

- Трансформацией на уровне РППов признаков сценичности, игрового начала в сторону трагедийного звучания.
- Выдвижением в РППерс внешних и внутренних монологов-рассуждений персонажей, содержательная сторона которых ориентирована на раскрытие философской проблемы смысла жизни, душевного праздника. Монологическая речь отличается органикой соотношения внутреннего мира героя и его сценической роли.
- Разнообразием типов и форм речи, оформляющих эпическую сторону повествования (авторский монолог, НСАП) и драматическое действие (драматизированный диалог, диалог непонимания, ситуативный фрагмент неситуативного диалога, ситуативная реплика в неситуативном диалоге).

Речевая структура образа автора в нейтрализующихся рассказах-сценках имеет много общего с проявлением авторского лика в собственно рассказах и собственно рассказах-сценках. Пересечение нейтрализующихся рассказов-сценок с базовым типом текстов малой прозы просматривается в активности принципа рассказывания, попытке экспликации авторского «голоса», в психологическом самораскрытии говорящего субъекта. Общетипологическими признаками речевой структуры образа автора в данных рассказах-сценках являются: выдвижение на первый план РППов, реализующей эпическое начало и нивелирующей «плоскую» композицию; функциональная нагруженность диалогических и монологических реплик персонажей.

Итак, в результате проведенного анализа установлено, что рассказы-сценки – это еще один самостоятельный внутрижанровый *лингвопоэтический тип текста*, имеющий место в малой прозе В.М. Шукшина. Его производность обусловлена деривационным процессом, в основе которого лежит сопряжение драматических и эпических тенденций, проявляющихся на всех уровнях организации текстов.

Типологически значимыми для рассмотренного типа представляются такие первичные жанровые признаки, как *игровое начало, драматургический способ повествования, зрелищность действия, казусность описываемой ситуации, проигрывание персонажами сценической роли* и др. Активность выдвижения или, напротив, нейтрализация первичных признаков в художественной ткани текстов рассказов определяется их лингвопоэтической нагрузкой.

Динамика взаимодействия жанровых признаков сценического действия с эпическим началом, свойственным текстам с жанровой «этикеткой» рассказ, позволило охарактеризовать *собственно рассказы-сценки* как ядерный образец драматургического письма, соединяющий в единое целое элементы драмы и киносценария. Ослабление призна-

ков сценичности, снижение их плотности, гибкое взаимодействие с активно развертывающимися эпическими и анекдотическими приметами на уровне формы, содержания и ХРС способствовало выделению подтипа *нейтрализующихся рассказов-сценок* как дальнейшей периферии, тяготеющей к собственно рассказам-сценкам, собственно рассказам или рассказам-анекдотам. В соответствии с жанровыми особенностями были описаны две модели ХРС.

Модель ХРС собственно рассказов-сценок выстраивается по законам сценического письма, на основе принципов активности и адекватности эвоцирования первичных жанровых признаков. Наблюдается выдвигание развивающегося действия и коммуникативного процесса. Приметами сценичности повествования на уровне речевой композиции в первую очередь служат усечение или элиминация РППов, максимальная смысловая нагруженность РППерс, замена повествовательных фрагментов диалогическими единствами, выполняющими нарративную функцию. Динамичность повествования связана с конфликтной нагрузкой, с главной задачей – изображения человека.

Модель ХРС нейтрализующихся рассказов-сценок базируется на активности эпических тенденций, сопряженных с частичной или полной нейтрализацией первичных жанровых признаков. Знаком подобного взаимодействия служат усложненная, содержательно емкая РППов; совмещение слоев автора и персонажей; актуализация форм диалогизированного монолога героев с элементами рассуждения.

Условием трансформации «образа автора» в выделенных типах рассказов-сценок является установка автора на конструирование сценического, драматически напряженного действия или же поиск решения сложной философской проблемы через драматургическое осмысление.

Выводы

Тексты рассказов писателя представляют собой особый художественно-речевой жанр, сложность которого продиктована его синкретической природой, предполагающей гибкость взаимодействия разножанровых признаков внутри единого художественного целого.

С учетом идей динамической теории, отражающей факт жизнедеятельности текста в коммуникативном пространстве, концепции первичных и вторичных речевых жанров, а также положений о базовом лингвопоэтическом типе текстов внутрижанровые разновидности текстов малой прозы Шукшина характеризуются как явление производности, возникающее посредством консолидации текстов с жанровой «этикеткой» рассказ и текстами с «этикеткой» анекдот, сценка.

Отношения между исходным (собственно рассказ) и производным (рассказ-анекдот, рассказ-сценка) текстами выстраиваются по типу деривационных. При этом *деривационные отношения* базируются на процессе, предполагающем функционально-семантическое и субстанциональное преобразование первичного текста, процессе, сознательно ориентированном на создание нового (вторичного) текста, отражающего специфический момент конструирования художественной действительности. Деривационные отношения предполагают обязательное сохранение общего ядра структурных и смысловых признаков, в качестве модификаций осознаются смыслы, возникающие в результате взаимодействия первичных и вторичных жанровых признаков и степени их плотности на каждом уровне организации текста.

Субстанциональное преобразование первичных жанровых признаков, объясняющее синкретическую природу рассказов Шукшина, описывается на основе *теории выдвигения*, в которой первостепенную важность имеют *процессы активности и адекватности*, частично привлекаются положения методики жанрового поля, посредством которой устанавливаются внутритиповые и межтиповые пересечения и взаимовлияния текстов малой прозы.

Субстанциональное преобразование (как следствие деривационного процесса) позволяет выделить несколько лингвопоэтических типов текстов малой прозы Шукшина. Каждый из представленных типов имеет четкое формальное, содержательное и композиционно-речевое оформление. Возможность внутренней вариативности типов определяется несколькими факторами: активностью выдвигения спектра первичных жанровых признаков, степенью их плотности в поуровневой организации текстов, гибкостью соотношения с другими «полями» малой прозы.

Доказательством выдвинутого положения служат обозначившиеся в каждом типе производные подтипы. Соответственно, *рассказ-анекдот* реализован подтипами: а) собственно рассказ-анекдот, б) усложненный рассказ-анекдот, в) нейтрализующийся рассказ-анекдот; подтипы *рассказа-сценки*: а) собственно рассказ-сценка, б) нейтрализующийся рассказ-сценка.

Основанием для моделирования ХРС лингвопоэтических типов текстов и их конкретных реализаций (подтипов) служит фактор динамического эвоцирования первичных жанровых признаков в соотношении с жанровыми приметами базового типа. Анализ формальной, содержательной и композиционно-речевой стороны подтипов позволил выявить пять моделей ХРС и две модификации, имеющие место в подтипе нейтрализующихся рассказов-анекдотов.

Типологически значимым критерием при описании речевой структуры образа автора в производных типах текстов явилось положение о динамической природе «образа автора», зависящей от характера эвоцирования и степени плотности первичных жанровых признаков. Результаты типологизации текстов представим схематически¹³⁰.

Лингвопоэтический тип текста рассказа-анекдота

Схема 4



¹³⁰ В предлагаемых схемах обобщены концептуально важные моменты в описании моделей ХРС, обозначены возможные точки внутритипового и межтипового пересечения текстов рассказов.

<p>Характеризуется равномерным эвоцированием в ткани текста корпуса первичных жанровых признаков. Рассказы реализуют двучастный стереотип анекдотического повествования.</p> <p>Формирование модели ХРС основано на работе принципа адекватности. Специфика модели предопределяется фактором ситуативности, воспроизводящей процесс анекдотического рассказывания с учетом всего спектра первичных жанровых признаков.</p>	<p>Отличаются активностью выдвижения игрового начала. Характер вспомогательных признаков носят парадоксальность, смеховость, каламбурность. Рассказам свойственно разрушение стереотипа формы и содержания, детерминированного трехчастностью структуры.</p> <p>Модель ХРС формируется с учетом работы принципов активности и адекватности. Специфика модели предопределяется признаком игрового начала, функционально-семантическое преобразование которого направлено на конструирование типа шукинского «чудика».</p>	<p>Характеризуются разрушением анекдотической формы повествования, нейтрализацией признака – ситуативности, выдвижением парадоксальности как основного признака. Трансформация первичных жанровых признаков продиктована: а) укрупнением эпического пространства; б) сжатостью изображения парадоксальной ситуации, скрытой в подтексте.</p> <p>Модель ХРС детерминируется активностью трансформации первичных признаков. Результатом служат две модификации ХРС. В первой выдвигаются смеховость, парадоксальность и динамичность повествования, во второй – эпичность в соединении с театрализованностью и парадоксальностью событий.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Характеристики модели: 1) динамическое соотношение РППов и РППерс с дальнейшим преобладанием нарративной функции персонажного «слова»; 2) аномальная структура РППов, детерминированная выдвиганием аппликативного и собственно речевого слоя ремарочного типа; 3) отсутствие описания как типа авторской речи; 4) преобладание НСАП, НСПР, диалога.

Характеристики модели: 1) преобладание РППов как ключевого нарративного звена; 2) присутствие элементов рассуждения и описания, влияющих на объем и смысловую емкость авторского «слова»; 3) повышение функциональной значимости аппликативного речевого слоя; 4) организация РППерс с учетом сценической репрезентации персонажа; 5) преобладание НСАП, диалогизированного монолога персонажа, диалогических единств, организованных с учетом признаков театрализации и игрового начала.

Характеристики модификаций модели.
Первая предполагает 1) перенос нарративной функции с РППов на РППерс; 2) близость авторского «слова» к ремарочному компоненту; 3) выдвигание диалога непонимания как экспликатора парадоксальности и игрового начала на уровне ХРС.
Вторая отличается 1) преобладанием описаний и рассуждений как в авторском, так и персонажном «слове»; 2) взаимопроникновением РППов и РППерс, актуализирующим признаки театрализованности и сценичности как основы диалогического многоголосия; 3) функциональной нагрузкой собственно речевого слоя автора, персонажного монолога и НСПР.

Типологически значимым признаком речевой структуры образа автора для данного подтипа текстов выступают динамическое чередование РППов и РППерс как фактор конструирования стереотипной ситуации рассказывания анекдота. В организации «образа автора» имеют место признаки драматургичности: авторский лик имплицитно заявлен в процедуре актерского разыгрывания ситуативно обусловленной комической пародии.

Пересечение с другими типами малой прозы не характерно для данного подтипа текстов.

Типологически значимый признак речевой структуры образа автора – несбалансированность речевых партий, ведущая к субъективной слоистости повествования. «Образ автора» скрыт за репрезентуемой в текстах галереей масок. Динамика авторского лика детерминируется подвижностью его точки зрения от начала к финалу повествования.

Наблюдается **межтипное пересечение**: с рассказами-сценками за счет повышения плотности на всех уровнях организации смеховости, каламбурности, театрализованности; с собственно рассказами – посредством активного введения описаний и рассуждений, принципа рассказывания.

Типологически значимый признак речевой структуры образа автора соответственно зависит от характера реализуемой модификации ХРС. В первом случае влияет доминирование РППерс. Динамика «образа автора» детерминируется динамикой диалогического единства, ведущего к экспликации авторского лика как «лика драматурга». Во втором – глубокое взаимопроникновение речевых линий повествователя и персонажа. Динамика «образа автора» предопределяется несбалансированностью речевых партий в плане диффузности / компактности.

В каждом варианте имеет место **межтипное пересечение**. Активность признаков парадоксальности, игрового начала, драматургического способа повествования сближает первый вариант с новеллистическим повествованием и рассказами-сценками (межтипное пересечение). Активность принципа рассказывания, наличие элементов описания и рассуждения сближает второй вариант с собственно рассказами (межтипное пересечение).

Лингвопоэтический тип текста рассказа-сценки

Схема 5

Доминантные признаки типа – театральность, сценичность. Формирование конкретных реализаций типа базируется на соотношении первичных (эпических) и вторичных жанровых признаков (казуность, игровое начало, драматизм действия, сжатость авторского повествования, повышенная динамика зрелищного действия). *Лингвопоэтическая значимость* текстов состоит в «готовности» реализовать театрализованный принцип конструирования художественной действительности и связанный с ним «образ автора».

Собственно рассказы-сценки – ядерный подтип	Нейтрализующиеся рассказы-сценки – подтип «дальняя периферия»
<p>Отличаются активностью выдвижения драматических элементов на всех уровнях организации текста. Реализуется стереотип сценического, «плоского» повествования, о чем свидетельствуют казуность ситуации, игровое начало, зрелищность, краткость, лаконичность формы и содержания.</p> <p>Формирование модели ХРС основано на работе принципа активности и адекватности выдвижения первичных жанровых признаков.</p> <p>Характеристики модели: 1) сжатость РППов до уровня ремарки, фиксирующей органику «слова» и жеста героя; 2) нарративная функция РППерс, отражающая динамику драматургического повествования; 3) выдвижение драматически самодостаточного диалога (языкового, ситуативного), обеспечивающего зримый спектакль ситуации; 4) замена авторского повествования ситуативной сценой; 5) спорадическая реализация монолога, НСАП, НСПР как черт эпического повествования.</p> <p>Типологически значимым признаком речевой структуры образа ав-</p>	<p>Основаны на двух взаимообусловленных деривационных процессах: эвоцировании жанровых признаков драматургического повествования и выдвижении эпических тенденций, что ведет к формированию объемности формы и содержания, разрушению «плоского» повествования.</p> <p>Формирование модели ХРС основано на реализации принципа активности и нейтрализации жанровых признаков драматического письма.</p> <p>Характеристики модели: 1) содержательная многоплановость РППов за счет спаянности разных субъектно-речевых сфер; 2) нарративная функция составляющих РППов; 3) выдвижение в РППерс монологов, нейтрализующих первичные жанровые признаки: краткость, лаконичность; 4) органика соотношения речи и сценической роли героя; 5) выдвижение НСАП – реализатора эпических тенденций, драматизированного диалога, диалога непонимания, ситуативной реплики – знаков драматургического действия.</p> <p>Типологически значимые признаки речевой структуры образа автора –</p>

<p><i>тора</i> служит механизм взаимодействия драмы и эпики. Авторская позиция замещена единством зрелищной сцены, театра одного персонажа-актера. «Образ автора» скрыт за организацией событий, за саморазвивающимся речевым действием, ситуативными репликами.</p> <p>Пересечение с другими типами малой прозы не характерно для подтипа собственно рассказов-сценок.</p>	<p>разнообразные формы синтеза речи автора и персонажа, активность описаний и рассуждений, лирических отступлений. «Образ автора» кроется либо за психологическим процессом самораскрытия субъекта речи, либо за мощным потоком контрастных речевых сфер.</p> <p>Гибкое соединение эпики и драмы способствует внутритиповому и межтипovому пересечению. Первое имеет место при взаимодействии с собственно рассказами-сценками (частичная активность первичных жанровых признаков: театральности, сценичности, игрового начала), второе – с собственно рассказами (эпические тенденции, нарративная функция слов РППов), рассказами-анекдотами (выдвижение метафорически обыгрываемой парадоксальной ситуации).</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Таким образом, выделенные модели ХРС демонстрируют не только явление производности в сфере бытования текстов малой прозы В.М. Шукшина, но также и отражают активный процесс внутритипового и межтипovого пересечения рассказов, что естественным образом влияет на их типологическое описание. Равномерность эвоцирования, высокая плотность первичных жанровых признаков на всех уровнях организации текстов позволяют ядерному подтипу рассказа-анекдота и рассказа-сценки сохранить максимальную близость с первичным речевым жанром анекдота и сценки. Отсутствие в рассказах-сценках ближней периферии предопределено высокой степенью взаимодействия с признаками базового лингвопоэтического типа (собственно рассказы).

Активность пересечения текстов нейтрализующихся рассказов-анекдотов, нейтрализующихся рассказов-сценок с другими типами свидетельствует об открытости текстов, отсутствии жестких границ между их типами и подтипами. Активность деривационного процесса между «исходным» и «производным» текстом, взаимовлияние разножанровых признаков на всех уровнях организации повествования является одним из важнейших факторов, объясняющих динамическую целостность рассказов В.М. Шукшина.

Заключение

Теоретической предпосылкой настоящего исследования явился тезис о необходимости перехода познания творчества В.М. Шукшина от отдельных граней к постижению его (творчества) как целостности, что актуализировало проблему репрезентации внутрижанрового многообразия текстов рассказов как единого «материка», обладающего внутренней связанностью. Решение поставленного вопроса опиралось на классификацию рассказов, предложенную самим В.М. Шукшиным, и результаты, полученные в ходе разноаспектного исследования (композиционно-речевой, стилистический, жанрово-эвокационный аспект и пр.) текстов малой прозы.

Общенаучным условием лингвотипологического описания текстов рассказов писателя явилось осуществление исследования на базе сопряжения системно-деятельностного подхода с семиотическим, риторическим, герменевтическим, антропоцентрическим, что позволило выдвинуть идею типологического осмысления сложных динамических объектов со свойственным им «парадоксом целостности». Эта позиция соответствует современному направлению развития гуманитарной науки и отражает идею интеграции, проводимую господствующей научной парадигмой.

С учетом базовых положений типологизации сложных объектов и общелингвистического взгляда на проблему в работе сформулировано понятие *«лингвопоэтического типа художественного текста»*, представляющего собой систему соотношения ключевых признаков жанрового и композиционно-речевого оформления с точки зрения лингвопоэтической значимости. Лингвопоэтический тип текстов рассматривается нами в тесной взаимосвязи с понятием *«модель ХРС»*. В процессе лингвотипологического описания текстов малой прозы актуализируется инструментальная сторона модели, способствующая описанию типов, подтипов текстов и их возможных модификаций. Динамическая природа модели ХРС текстов рассказов Шукшина позволяет вскрыть механизм работы и функционирования составляющих речевой композиции внутри типа, выявить зависимость данных характеристик от особенностей жанровой специфики рассказа. Внутритиповые структурные трансформации рассматриваются в качестве модификаций моделей.

Сопоставление жанровых конвенций классического рассказа с принципами поэтики Шукшина дало возможность обосновать вектор рассмотрения текстов через призму теории речевых жанров, позволило выдвинуть понятие *«базового лингвопоэтического типа текстов»* и

описать его как чистую форму повествования, соединяющую приметы классического нарратива с повествованием, ориентированным на диалог-реплику. Доминантным признаком базового типа служит деривационная валентность – потенциальная способность к эвоцированию примет текстов с другой жанровой «этикеткой», сохраняя при этом статус исходного текста в деривационном процессе. К данному типу в малой прозе писателя принадлежат собственно рассказы, так как именно они сохраняют устойчивое ядро жанровых конвенций традиционной формы повествования, дополняемое концептуально важными художественными принципами В.М. Шукшина: краткостью и емкостью повествования, процессом рассказывания, близостью повествователя к образу автора, имплицитной представленностью авторского лика («Беседы при ясной луне», «Демагоги», «Миль пардон, мадам!», «Мой зять украл машину дров!», «Горе» и др.). Корпус жанровых и композиционно-речевых признаков базового типа текстов формирует основания для разграничения производных типов, подтипов и их модификаций.

Фактор типологической значимости категории «образ автора» позволил выявить параметры лингвотипологического описания текстов малой прозы В.М. Шукшина, к которым отнесены говорящий субъект, субъект речи, стоящий над миром художественного текста (авторская позиция), речевая структура образа автора. Данные параметры находятся в отношениях тесной взаимосвязи. Нами установлено, что категория говорящего субъекта в процессе типологизации получает статус лингвотипологической составляющей моделирования ХРС текстов рассказов писателя. В соответствии с признаками, присущими классической форме нарратива, и форме, генетически производной от нее, выделяется и описывается *основной* (эксегетический повествователь: «Раскас», «Письмо» и др.) и *производный* (диегетический повествователь: «Дядя Ермолай», «Горе» и др.) тип текстов. Модель ХРС основного типа наделена двумя важнейшими признаками – динамичностью и производящей способностью, проистекающими из неустойчивого равновесия внутри ее структуры. *Производящая* модель мотивирует набор ключевых признаков *производной* модели ХРС (тексты с перволичной формой повествования). Основные методологические моменты типологического описания текстов с позиции категории говорящего субъекта дают возможность интерпретировать собственно рассказы в качестве устойчивого ядра данных типов.

Фактором модифицирования моделей ХРС служат поэтические приемы в их лингвистических характеристиках. Возникшее в результате этого функционально-субстанциональное преобразование моделей ХРС направлено на конструирование текстовой действительности, оп-

ределяемой как ее представление в авторском отношении. Поэтические приемы, будучи знаками авторской стратегии, указывают на тесную взаимосвязь данного параметра с категорией говорящего субъекта, стоящего над миром художественного текста, и позволяют выявить типологически значимые черты «образа автора» и «образа читателя» в каждом типе текстов.

Речевая структура образа автора как параметр типологизации текстов малой прозы В.М. Шукшина актуализировала рассмотрение механизма взаимодействия, пересечения и взаимопроникновения разобщенных, далеких по смыслу, экспрессивной окраске и сферам употребления разножанровых и стилевых примет, эвоцируемых в текстах рассказов. Данный параметр типологического описания подтвердил тезис о характеристике текстов рассказов писателя как особого художественно-речевого жанра, синкретическая природа которого проистекает из гибкого соотношения в его структуре разножанровых признаков. Исследование речевой структуры образа автора через призму взаимодействия первичных и вторичных (эвоцируемых) жанровых признаков позволило, во-первых, обосновать существование синкретических форм повествования (рассказ-анекдот, рассказ-сценка) как производных лингвопоэтических типов текстов; во-вторых, выдвинуть единый критерий типологизации вместо разрозненных, автономных аспектов анализа, существующих в шукшиноведении; в-третьих, опisać модели и модификации ХРС.

В работе выявлено, что отношения между исходным (собственно рассказ) и производными текстами выстраиваются по типу деривационных. Функционально-семантическое, субстанциональное преобразование исходного типа, осуществляемое в ходе деривационного процесса, нацелено на конструирование специфического момента художественной действительности. Результатом подобного преобразования являются рассказы-анекдоты и рассказы-сценки, охарактеризованные нами в качестве производных лингвопоэтических типов текстов малой прозы. Применяемые к их анализу методические операции теории выдвигания, инструментарий методики жанрового поля позволили обнаружить и описать следующие подтипы текстов с присущей им моделью ХРС: собственно рассказы-анекдоты («Версия», «Дебил», «Мужик Дерябин»), усложненные рассказы-анекдоты («Владимир Семенович из мягкой секции», «Генерал Малафейкин», «Митька Ермаков», «Чудик» и др.), нейтрализующиеся рассказы-анекдоты («Волки», «Критики», «Степка», «Три грации» и др.), собственно рассказы-сценки («Космос, нервная система и шмат сала», «Свояк Сергей Сергеич», «Срезал» и др.), нейтрализующиеся рассказы-сценки («Бессовестные», «Верую!»),

«Выбираю деревню на жительство», «Забуксовал», «Обида», «Одни» и др.). Установлено, что степень плотности первичных жанровых признаков в поуровневой организации текстов динамична, их соотношение даже внутри одного подтипа взаимообусловлено и изменчиво, о чем свидетельствуют, например, модификации ХРС нейтрализующихся рассказов-анекдотов. Благодаря принципу полевой организации определена гибкость соотношения данных типов и подтипов с другими «полями» малой прозы, обосновано явление внутритипового и межтипового пересечения текстов, подтверждающееся варьированием признаков внутри моделей ХРС. Установлено, что различение типологизируемых объектов (текстов) возможно только на основе описания совокупности доминантных признаков.

Посредством методологических и методических процедур описана лингвопоэтическая значимость обозначившихся типов текстов, обнаружены типологические черты «образа автора» в каждом подтипе.

Проведенное исследование позволяет внести определенный вклад в разработку проблемы типологического описания художественных текстов. Полученные результаты развивают и уточняют идею шукшиноведения об исследовании текстов малой прозы как функционирующей целостности. Так, например, указывается, что целостность «материка шукшинского рассказа», с одной стороны, задается динамичностью и открытостью текстов, с другой – корпусом типологически значимых жанровых и композиционно-речевых признаков, находящихся в отношениях взаимообусловленности и варьированности, что, указывает на невозможность построения типологии текстов с учетом отдельно взятого вектора типологизации. Важными представляются мысли о лингвоэвокационной структуре рассказов, направленной на конструирование (представление) фрагмента художественной действительности в авторском и читательском отношении. Механизм конструирования детерминирует модификации моделей ХРС, репрезентует характер взаимодействия автора с читателем. Факт внутритипового и межтипового пересечения типов и подтипов демонстрирует разрушение традиционной для типологического исследования автономности описания типов и доказывает интегративный путь формирования целостности текстов малой прозы В.М. Шукшина.

Теоретические положения и практические результаты, полученные в ходе лингвотипологического описания текстов рассказов, представляется возможным использовать в процедуре целостной репрезентации повестей и романов В.М. Шукшина. Рассказ как самостоятельное явление жанра в рамках типологического исследования может быть охарактеризован в качестве важного структурообразующего фак-

тора в создании крупных жанровых форм, что закономерным образом может привести к новому витку типологизации, позволяющему вскрыть глубокие содержательные связи между рассказами, повестями, романами, а также их киносценарными версиями.

Список использованных источников литературы

И. Научная литература

1. Абелян, Н.Ю. Стиль научного мышления и язык науки / Н.Ю. Абелян, В.В. Ким // Семиотические аспекты научного познания : сб. ст. / Уральский гос. ун-т. – Свердловск, 1981.
2. Абрамов, С.Н. Герменевтика, интерпретация, текст / С.Н. Абрамов // Studia Linguistica 2 : сб. ст. – СПб., 1996. – С. 114-119.
3. Аверинцев, С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости; историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 221-240.
4. Алавердян, К. Рассказы В. Шукшина в свете западной социолингвистики / К. Алавердян // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – 1995. – №4. – С. 32-38.
5. Алаев, Э. Мир анекдота / Э. Алаев. – М. : ТОО Анонс, 1995. – 256 с.
6. Алпатов, В.М. Об антропоцентричном и системоцентричном подходах к языку / В.М. Алпатов // Вопросы языкознания. – 1993. – №3. – С. 15-28.
7. Аннинский, Л.А. Путь Василия Шукшина / Л.А. Аннинский // Тридцатые-семидесятые. Литературно-критические статьи. – М. : Современник, 1977. – С. 228-268.
8. Аннинский, Л.А. Творческий и жизненный путь В. Шукшина / Л.А. Аннинский // Шукшин, В. До третьих петухов / В. Шукшин. – М. : Прогресс, 1976. – С. 638-666.
9. Антонова, Л.Г. Опыты жанра: историческая и современная практика решения / Л.Г. Антонова // Русский язык в школе. – 2000. – №3. – С. 21-27.
10. Апухтина, В.А. Проза В. Шукшина / В.А. Апухтина. – М. : Высшая школа, 1986. – 96 с.
11. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. – 444 с.
12. Артюшков, И.В. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе (на материале романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого): монография / И.В. Артюшков. – М. : МПГУ, 2003. – 348 с.

13. Арутюнова, Н.Д. Фактор адресата / Н.Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – №4. – Т. 40. – С. 356-367.
14. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
15. Афанасьев, В.Г. Общество: системность, познание и управление / В.Г. Афанасьев. – М. : Прогресс, 1981. – 432 с.
16. Ахманова, О.С. Основные направления лингвистического структурализма / О.С. Ахманова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1995. – 95 с.
17. Бабенко, Н.С. О контрастивных приемах в историко-лингвистических исследованиях / Н.С. Бабенко // Язык: теория, история, типология : сб. ст. – М., 2000. – С. 253-264.
18. Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. – М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 464 с.
19. Базелл, Ч.Е. Лингвистическая типология / Ч.Е. Базелл // Принципы типологического анализа языков различного строя : сб. ст. – М. : Наука, 1964. – 84 с.
20. Байрамова, Л.К. Плач и смех в рассказах В. Шукшина / Л.К. Байрамова // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : материалы конференции / Музей истории литературы, искусства и культуры Алтая. Алт. гос. ун-т. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – Вып. 2. – С. 116-117.
21. Байрамова, Л.К. Фразеология рассказов В.М. Шукшина / Л.К. Байрамова, И. Садыкова // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : тезисы докладов / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1989. – С. 96-97.
22. Байрамуков, Р.М. Способ представления речевого акта угрозы в рассказах В.М. Шукшина / Р.М. Байрамуков // «...Горький, мучительный талант» : материалы V Всероссийской юбилейной научной конференции. – Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 2000. – С. 41-65.
23. Баранов, А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста / А.Г. Баранов. – Ростов н/Д. : Изд-во Ростовского ун-та, 1993. – 182 с.
24. Барлас, Л.Г. Специфика художественно-речевой семантики и особенности ее анализа / Л.Г. Барлас // Основные понятия и категории лингвистики : сб. ст. / Пермский гос. ун-т. – Пермь, 1988. – С. 115-121.

25. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательного текста / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Т.К. Косикова. – М. : Наука, 1966. – С. 387-442.
26. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
27. Барт, Р. S/Z / Р. Барт ; пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. – М. : Эдитореал УРСС, 2001. – 232 с.
28. Барт, Р. Текстовый анализ / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвостилистика : сб. ст. – М. : Прогресс, 1979. – Вып. 9. – С. 307-312.
29. Батюто, А.И. Тургенев-романист / А.И. Батюто. – Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1972. – 389 с.
30. Бахтин, М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
31. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. – 1991. – №1. – С. 64-69.
32. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1972. – 470 с.
33. Бахтин, М.М. Слово в поэзии и слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Искусство, 1975. – С. 75-154.
34. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
35. Белая, Г.А. Закономерности стилевого развития современной прозы двадцатых годов / Г.А. Белая. – М. : Наука, 1977. – 254 с.
36. Белая, Г.А. Парадоксы и открытия В. Шукшина / Г.А. Белая // Художественный мир современной прозы. – М. : Наука, 1983. – Гл. 4. – С. 93-118.
37. Белянин, В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.П. Белянин. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1988. – 120 с.
38. Белянин, В.П. Роль мены анхистонимов в оценке художественного текста / В.П. Белянин, Ю.А. Сорокин // Психолингвистика и теория коммуникации : тезисы VI Всесоюзного симпозиума. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1978.

39. Беридзе, М.М. Прецедентный (включенный) текст и проблемы его перевода : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.М. Беридзе. – Тбилиси, 1997. – 51 с.
40. Берлянд, И.Е. Игра как феномен сознания / И.Е. Берлянд. – Кемерово : Изд-во Кемеровского ун-та, 1992. – 95 с.
41. Бессмертная, Н.В. К вопросу о типологии текста / Н.В. Бессмертная // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам : сб. ст. – Киев : Вища школа, 1978. – С. 48-55.
42. Библер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры / В.С. Библер. – М. : Гнозис, 1991. – 176 с.
43. Бинова, Г. Творческая эволюция Василия Шукшина: Нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы / Г. Бинова. – Brno: Univ. J.E. Purkyně, 1988. –139 s.
44. Богданов, В.В. Прикладное языкознание / В.В. Богданов. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 528 с.
45. Богданова, О.В. Современный литературный процесс (к вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века) : материалы к курсу «История русской литературы XX в.» / О.В. Богданова. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – 252 с.
46. Богин, Г.И. Схемы действия читателя при понимании текста / Г.И. Богин. – Калинин : Изд-во Калининского гос. ун-та, 1989. – 86 с.
47. Богин, Г.И. Типология понимания текста / Г.И. Богин. – Калинин : КГУ, 1986. – 126 с.
48. Богин, Г.И. Филологическая герменевтика Г.И. Богин. – Калинин : КГУ, 1982. – 86 с.
49. Богородицкий, В.А. Очерки по языковедению и русскому языку / В.А. Богородицкий. – М. : Учпедгиз, 1939. – 224 с.
50. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1999. – 218 с.
51. Болотнова, Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 1989. – 458 с.
52. Большакова, А.Ю. Теории автора в современном литературоведении / А.Ю. Большакова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1998. – № 5. – Том 57. – С. 15-24.

53. Бонецкая, Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н.К. Бонецкая // Контекст : Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н.К. Гей. – М. : Наука, 1986. – С. 241-268.
54. Бонецкая, Н.К. Проблемы методологии анализа образа автора / Н.К. Бонецкая // Методология анализа литературного произведения : сб. ст. – М. : Наука, 1988. – С. 60-83.
55. Боров, Ю.Б. История государства советского в преданиях и анекдотах / Ю.Б. Боров. – М. : РИПОЛ, 1995. – 251 с.
56. Борисова, М.Б. Современные методы изучения художественной речи / М.Б. Борисова // Вопросы стилистики : сб. ст. / Саратовский гос. ун-т. – Саратов, 1982. – Вып. 18. – С. 53-60.
57. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина / С.Г. Бочаров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.
58. Брандес, М.П. Стилистика немецкого языка : учеб. пособие / М.П. Брандес. – М. : Высшая школа, 1983. – 270 с.
59. Брандес, М.П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка) : учеб. пособие / М.П. Брандес. – М. : Высшая школа, 1971. – 189 с.
60. Бровкина, Ю.Ю. К проблеме деривационной текстологии / Ю.Ю. Бровкина, Н.А. Волкова, Т.Н. Никонова, А.А. Чувакин // Человек – Коммуникация – Текст : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2000. – Вып. 4. – С. 5-29.
61. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С.Н. Бройтман. – М. : Рос. гуманитар. ун-т, 2001. – 420 с.
62. Брудный, А.А. Психологическая герменевтика / А.А. Брудный. – М. : Лабиринт, 1998. – 335 с.
63. Будникова, Е.А. Символика танца в творчестве В.М. Шукшина / Е.А. Будникова // Творчество В.М. Шукшина как целостность : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1998. – С. 65-69.
64. Бутакова, Л.О. Авторское сознание как базовая категория текста: когнитивный аспект : дис. ... д-ра филол. наук / Л.О. Бутакова. – Омск, 2001. – 459 с.
65. Бутакова, Л.О. Современный русский анекдот в коммуникативной парадигме: жанровые и семантические особенности / Л.О. Бутакова, Е.Д. Долгих // Человек – Коммуникация – Текст : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2006. – Вып. 7. – С. 120-130.
66. Вартагьянц, А.Д. О двух типах художественного пространства и времени в рассказах В.М. Шукшина / А.Д. Вартагьянц,

- М.Д. Якубовская // Филологические науки. – 1984. – №4. – С. 17-24.
67. Вартофский, М. Модели. Репрезентация и научное понимание / М. Вартофский. – М. : Прогресс, 1988. – 507 с.
68. Василевская, Л.И. Внутренняя речь в прозе Шукшина / Л.И. Василевская // Творчество В.М. Шукшина. Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т. 1. – С. 111-114.
69. Василевская, Л.И. Типы речи и композиционно-речевые приемы в рассказах В.М. Шукшина / Л.И. Василевская // Творчество В.М. Шукшина: Поэтика. Стиль. Язык : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1994. – С. 79-98.
70. Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста / С.А. Васильев. – Киев : Вища школа, 1988. – 239 с.
71. Васильева, А.Н. Художественная речь: курс лекций по стилистике для филологов : учеб. пособие / А.Н. Васильева. – М. : Русский язык, 1983. – 256 с.
72. Васильева, В.С. Прагматика и типологическая классификация текстов / В.С. Васильева // Прагматика и типология коммуникативных единиц языка : сб. науч. трудов. – Днепропетровск : Изд-во Днепропетровского ун-та, 1989. – С. 20-25.
73. Вежбицка, А. Речевые акты / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика : сб. ст. / общ. ред. Е.В. Падучевой. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 16. – С. 251-275.
74. Вежбицка, А. Речевые жанры / А. Вежбицка // Жанры речи : сб. ст. – Саратов : Колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 99-111.
75. Вертлиб, Е. Василий Шукшин и русское духовное возрождение / Е. Вертлиб // Русское – от Загоскина до Шукшина (опыт непредвзятого размышления). – СПб. : Б-ка «Звезды», 1992. – С. 183-404.
76. Вертянкина, Н.Н. Поэтика анекдота в рассказах М. Зощенко 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Н. Вертянкина. – Самара, 2001. – 20 с.
77. Виноградов, В.А. Методы типологии / В.А. Виноградов // Общее языкознание. Методы лингвистических исследований : сб. ст. / ред. Б.А. Серебренников. – М. : Наука, 1973. – Гл. 3. – С. 224-257.

78. Виноградов, В.В. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы) / В.В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 50 с.
79. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 358 с.
80. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1971. – 240 с.
81. Виноградов, В.В. О языке Толстого / В.В. Виноградов // Литературное наследство. Л.Н. Толстой. – М. : Изд-во АН СССР, 1939. – С. 117-220.
82. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 511 с.
83. Виноградов, В.В. Поэтика. Проблема сказа в стилистике / В.В. Виноградов. – Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1926. – С. 24-40.
84. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1961. – 614 с.
85. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1963. – 254 с.
86. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М. : Высшая школа, 1991. – 448 с.
87. Винокур, Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Т.Г. Винокур. – М. : Наука, 1993. – 171 с.
88. Винокур, Т.Г. О семантических принципах разговорной стилизации в драматургии Гоголя / Т.Г. Винокур // Res Philologia. Филологические исследования : сб. ст. – М., 1990. – С. 84-95.
89. Винокур, Т.Г. Первое лицо в драме и прозе М. Булгакова / Т.Г. Винокур // Очерки по стилистике художественной речи : сб. науч. ст. – М. : Наука, 1979. – С. 59-65.
90. Волкова, Н.А. Авторская позиция как циклообразующий фактор (на материале цикла В.М. Шукшина «Из детских лет Ивана Попова») / Н.А. Волкова // Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения Василия Макаровича Шукшина : тезисы докладов V Всероссийской научной конференции / отв. ред. Н.В. Халина. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 89-92
91. Волкова, Н.А. Из наблюдений над речевой структурой образа автора в рассказе В.М. Шукшина «Танцующий Шива» / Н.А. Волкова // Творчество В.М. Шукшина. Метод. Поэтика. Силь : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1997. – С. 174-180.

92. Волошинов, В.Н. Философия и социология гуманитарных наук / В.Н. Волошинов. – СПб. : Алта-пресс LTD, 1995. – 388 с.
93. Воробьева, И.А. Топонимы в художественном тексте В.М. Шукшина / И.А. Воробьева // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1992. – Вып. 2. – С. 163-165.
94. Ворожбитова, А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление : учеб. пособие / А.А. Ворожбитова. – М. : Высшая школа, 2005. – 367 с.
95. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 574 с.
96. Гавенко, А.С. Язык прозы Шукшина в истории языка русской художественной литературы / А.С. Гавенко // Творчество В.М. Шукшина. Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т. 1. – С. 188-193.
97. Гадамер, Х.Г. Истина и метод / Х.Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
98. Гайда, С. Проблемы жанра / С. Гайда // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация : сб. ст. / Пермский гос. ун-т. – Пермь, 1980. – С. 22-28.
99. Гак, В.Г. К типологии лингвистических номинаций / В.Г. Гак // Языковая номинация. – М. : Наука, 1977. – С. 230-294.
100. Гак, В.Г. Прагматика, узус и грамматика речи / В.Г. Гак // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 5. – С. 11-17.
101. Гак, В.Г. Сопоставительная стилистика / В.Г. Гак // Методы сопоставительного изучения языков. – М. : Наука, 1978. – Гл. 4. – С. 143-150.
102. Гальперин, И.Р. Проблемы лингвостилистики / И.Р. Гальперин // Новое в зарубежной лингвистике : сб. ст. – М. : Прогресс, 1980. – Вып. IX. – С. 5-34.
103. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
104. Ганзен, В.А. Восприятие целостных объектов / В.А. Ганзен. – Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1974. – 151 с.
105. Гаспаров, Б.М. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 352 с.
106. Гаспаров, М.Л. Избранные труды : в 2-х т. Т. 1 : О поэтах / М.Л. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 664 с.

107. Гаузенблаз, К. О характеристике и классификации речевых произведений / К. Гаузенблаз // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста : сб. ст. / сост., общ. ред. и вступ. статья Т.М. Николаевой. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 57-78.
108. Гей, Н.К. Художественный синтез в стиле Пушкина / Н.К. Гей // Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1976. – Гл. 2. – С. 231-245.
109. Гельгардт, Р.Р. Рассуждение о диалогах и монологах: К общей проблеме теории высказывания / Р.Р. Гельгардт // сб. докладов и сообщений лингвистического общества. – Калинин : Изд-во КГУ, 1971. – Вып. 1. – С. 28-153.
110. Генис, А. Иван Петрович умер. Статьи и исследования / А. Генис. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 336 с.
111. Герман, И.А. Введение в лингвосинергетику / И.А. Герман, В.А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 130 с.
112. Гин, Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий : Избранные работы / Я.И. Гин. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 386 с.
113. Гиндин, С.И. Что знала риторика об устройстве текста? / С.И. Гиндин // Риторика – 1995. – 1996. – №1. – С. 18-25.
114. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 159 с.
115. Голев, Н.Д. Взаимодействие разных типов речи в прозе В.М. Шукшина (на материале рассказа «Сураз») / Н.Д. Голев // Шукшин В.М. Жизнь и творчество : сб. ст. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – Вып. 2. – С. 121-123.
116. Голев, Н.Д. Тексты рассказов В.М. Шукшина как воплощение энергии конфликта: опыт типологии антропотекстов и языковых личностей / Н.Д. Голев // Сибирский филологический журнал. Научное издание. – Новосибирск : НГУ, 2003. – № 3-4. – С. 57-62.
117. Гончарова, Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте / Е.А. Гончарова. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1984. – 149 с.
118. Горелик, В.Д. К вопросу о лингвостилистической типологии художественного текста / В.Д. Горелик, Л.М. Тетерина // Прагматика и типология коммуникативных единиц языка : сб.

- науч. трудов / Днепропетровский гос. ун-т. – Днепропетровск, 1989. – С. 92-96.
119. Горн, В.Ф. Характеры Василия Шукшина / В.Ф. Горн. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1981. – 248 с.
120. Городецкий, Б.Ю. От лингвистики языка – к лингвистике общения / Б.Ю. Городецкий // Язык и социальное познание. – М. : Наука, 1990. – Гл. 3. – С. 59-86.
121. Горский, Д.П. Обобщение и познание / Д.П. Горский. – М. : Мысль, 1985. – 208 с.
122. Горшков, А.И. Композиция художественного текста как объект лингвистического исследования / А.И. Горшков // Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения IX-X. – М. : Наука, 1981. – С. 82-91.
123. Григорьев, В.П. Поэтический язык как объект лингвистической поэтики / В.П. Григорьев // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов : сб. ст. – Калинин, 1979. – С. 48-56.
124. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля / В.П. Григорьев. – М. : Наука, 1983. – 115 с.
125. Гроссман, Л.П. Этюды о Пушкине / Л.П. Гроссман. – М. : Пг. : Изд. Л.Д. Френкель, 1923. – С. 37-76.
126. Гузь, Н.А. Авторская позиция в рассказах В. Шукшина и способы ее выражения / Н.А. Гузь, В.П. Никишаева // Шукшин В.М. Жизнь и творчество : тезисы докладов / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1989. – С. 59-61.
127. Гузь, Н.А. Типы повествователя в рассказах В. Шукшина / Н.А. Гузь, В.П. Никишаева, Р.Т. Новгородова, М.А. Новгородов // Шукшин В.М. – философ, историк, художник : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – Вып. 3. – С. 125-131.
128. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М. : Изд. группа «Прогресс», 2001. – 400 с.
129. Данилова, Н.К. «Знаки субъекта» в дискурсе / Н.К. Данилова. – Самара : Изд-во Самарского ун-та, 2001. – 228 с.
130. Дейк, Т.А. ван Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т.А. Ван Дейк ; пер. с англ. под ред. В.И. Герасимова. – М. : Прогресс, 1989. – 310 с.

131. Делез, Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М., СПб. : Институт экспериментальной социологии. Алетея, 1998. – 286 с.
132. Дементьев, В.В. Косвенное общение персонажей В.М. Шукшина (к вопросу о типологии речевых жанров) / В.В. Дементьев // Творчество В.М. Шукшина как целостность : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1998. – С. 74-83.
133. Дементьев, В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры / В.В. Дементьев. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 2000. – 246 с.
134. Дементьев, В.В. Фатические и информативные коммуникативные замыслы и коммуникативные интенции: проблемы коммуникативной компетенции и типология речевых жанров / В.В. Дементьев // Жанры речи : сб. ст. – Саратов : Колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 34-44.
135. Деминова, М.А. Диалогичность прозы В.М. Шукшина / М.А. Деминова, Г.В. Кукуева, А.А. Чувакин // «...Горький, мучительный талант» : материалы V Всероссийской юбилейной научной конференции / отв. ред. О.Г. Левашова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2000. – С. 3-22.
136. Джеймс, К. Контрастивный анализ / К. Джеймс // Новое в зарубежной лингвистике. Контрастивная лингвистика : сб. ст. / общ. ред. В.Г. Гака. – М. : Прогресс, 1989. – Вып. 25. – С. 205-307.
137. Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000 а. – 511 с.
138. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. – СПб. : Академический проект, 2000 б. – 495 с.
139. Дмитриева, Е.Ф. Монолог как особая форма речи персонажа в рассказах В.М. Шукшина / Е.Ф. Дмитриева // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1997. – Вып. 4. – С. 5-7.
140. Дмитриева, Е.Ф. Образ автора в рассказах-сценках Шукшина / Е.Ф. Дмитриева, Л.Э. Кайзер, А.А. Чувакин // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1992. – Вып. 2. – С. 129-130.

141. Долинин, К.А. Проблема речевых жанров через сорок пять лет после статьи Бахтина / К.А. Долинин // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века : сб. ст. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С. 35-46.
142. Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. – М. : Просвещение, 1983. – 191 с.
143. Драгомирецкая, Н.В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX вв. / Н.В. Драгомирецкая. – М. : Наука, 1991. – 241 с.
144. Драгомирецкая, Н.В. О стилевых традициях в современной советской прозе / Н.В. Драгомирецкая // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – № 6. – Т. 36. – С. 491-501.
145. Драгомирецкая, Н.В. Традиции Горького в стилевом движении современной прозы / Н.В. Драгомирецкая // Гуманистический пафос советской литературы : сб. ст. – М. : Наука, 1982. – С. 209-210.
146. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы 19-20 веков) / М.Я. Дымарский. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999. – 284 с.
147. Дьячкова, Н.А. Полипропозитивные структуры в сфере простого предложения (Конструкции с включенным предикатом в присубъектной позиции) : автореф. ... дис. д-ра филол. наук / Н.А. Дьячкова. – Екатеринбург, 2003. – 42 с.
148. Ермолаева, Л.С. Неогумбольдтианское направление в современном буржуазном языкознании / Л.С. Ермолаева // Проблемы общего и частного языкознания : сб. науч. работ. – М. : Наука, 1960. – С. 114-120.
149. Ефанова, Л.П. Основные архетипические образы в публицистике В.М. Шукшина / Л.П. Ефанова // Провинциальная экзистенция : тезисы докладов V Всероссийской научной конференции / отв. ред. Н.В. Халина. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 64-67.
150. Ефанова, Л.П. Стиль Шукшина-публициста / Л.П. Ефанова // Творчество В.М. Шукшина: Проблемы, поэтика, стиль : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1991. – Вып. 1. – С. 163-173.
151. Ефимов, А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1961. – 519 с.

152. Женетт, Ж. Работы по поэтике : в 2-х т. Т. 1: Фигуры / Ж. Женетт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – С. 288-299.
153. Жинкин, Н.И. Речь как проводник информации / Н.И. Жинкин. – М. : Наука, 1982. – 156 с.
154. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 423 с.
155. Жирмунский, В.М. Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1977. – 407 с.
156. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М. : Наука, 1994. – 428 с.
157. Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
158. Журбина, Е. Искусство очерка / Е. Журбина. – М. : Мысль, 1957. – 399 с.
159. Заика, В.И. Поэтика рассказа / В.И. Заика. – Новгород : Изд-во Новгородского ун-та, 1993. – 131 с.
160. Засорина, Л.Н. Введение в структурную лингвистику / Л.Н. Засорина. – М. : Наука, 1974. – 319 с.
161. Звегинцев, В.А. Современные направления в типологическом изучении языков / В.А. Звегинцев // Новое в лингвистике : сб. ст. / пер., сост., ред., вступ. ст. В.А. Звегинцева. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1963. – Вып. III. – С. 9-18.
162. Земская, Е.А. Городская устная речь и задачи ее изучения / Е.А. Земская // Разновидности городской устной речи : сб. ст. – М. : Наука, 1988. – С. 5-44.
163. Зенкин, С. Над кем смеемся? / С. Зенкин // Знание – сила. – 1993. – №2. – С. 47-51.
164. Золотова, Г.А. Говорящее лицо и структура текста / Г.А. Золотова // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю.Н. Караулова : сб. ст. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1995. – С. 120-133.
165. Золотова, Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 530 с.
166. Зунделович, Я. Анекдот / Я. Зунделович // Литературная энциклопедия. – М. : Изд. Коммунистической академии, 1929. – Т. 1. – С. 122.

167. Иванчикова, Е.А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения / Е.А. Иванчикова // Филологические науки. – 1990. – №2. – С. 63-71.
168. Иванчикова, Е.А. В.В. Виноградов о поэтической функции языка / Е.А. Иванчикова // Язык: система и функционирование : сб. науч. работ. – М. : Наука, 1988. – С. 98-108.
169. Иванчикова, Е.А. Категория образа автора в научном творчестве В.В. Виноградова / Е.А. Иванчикова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – №2. – Т. 44. – С. 124-130.
170. Иванчикова, Е.А. Язык художественной литературы: синтаксическая изобразительность / Е.А. Иванчикова. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1992. – 160 с.
171. Изотова, Н.В. Диалогические структуры в языке прозы А.П. Чехова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.В. Изотова. – М., 2006. – 58 с.
172. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М. : Прогресс, 1998. – 256 с.
173. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М. : Прогресс, 1996. – 250 с.
174. Каган, М.С. О системном подходе к системному подходу / М.С. Каган // Философские науки. – 1973. – № 6. – С. 34-42.
175. Казарина, С.Г. Типологические исследования в терминологии / С.Г. Казарина // Филологические науки. – 1998. – №2. – С. 66-73.
176. Каменская, О.А. Текст и коммуникация : учеб. пособие для интов и фак. иностр. яз. / О.А. Каменская. – М. : Высш. школа, 1990. – 152 с.
177. Каракчиева, В.Л. Лексические средства обозначения эмоций в художественном тексте (на материале рассказов В.М. Шукшина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.Л. Каракчиева. – Барнаул, 2000. – 22 с.
178. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 264 с.
179. Качесова, И.Ю. Синтаксическая композиция текстов рассказов и коносценариев В.М. Шукшина: трансформационный аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Ю. Качесова. – Екатеринбург, 1998. – 20 с.

180. Китайгородская, М.А. Чужая речь в коммуникативном аспекте / М.А. Китайгородская // Русский язык в его функционировании: коммуникативно-прагматический аспект / ред. Е.А. Земская, Д.Н. Шмелев. – М. : Наука, 1993. – С. 65-89.
181. Климов, Г.А. Принципы конценсивной типологии / Г.А. Климов. – М. : Наука, 1983. – 224 с.
182. Кожевникова, Н.А. О типах повествования в советской прозе / Н.А. Кожевникова // Вопросы языка современной русской литературы : сб. ст. – М. : Наука, 1971. – С. 97-164.
183. Кожевникова, Н.А. О языке В.М. Шукшина / Н.А. Кожевникова, Н.А. Николина // Язык и стиль прозы В.М. Шукшина : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1991. – С. 4-13.
184. Кожевникова, Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М. : Ин-т русского языка РАН, 1994. – 336 с.
185. Кожина, М.Н. О разграничении понятий «текст» и «речевой стиль» / М.Н. Кожина // Лингвистика текста : материалы научной конференции. – М. : 1974. – С. 48-54.
186. Кожина, М.Н. Об отношении стилистики к лингвистике текста / М.Н. Кожина // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания : сб. ст. – М. : Наука, 1980. – С. 45-50.
187. Кожина, М.Н. Речевой жанр и речевой акт / М.Н. Кожина // Жанры речи : сб. ст. – Саратов: Колледж, 1999. – Вып. 3. – С. 52-61.
188. Кожина, М.Н. Язык и стиль в функциональном аспекте: к определению предмета и структуры стилистики / М.Н. Кожина // Основные понятия и категории лингвостилистики : сб. науч. ст. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1982. – С. 15-34.
189. Кожин, В.В. Проблема автора и путь писателя (На материале двух повестей Юрия Трифонова) / В.В. Кожин // Контекст: Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н.К. Гей. – М. : Наука, 1978. – С. 143-162.
190. Кожин, В.В. Рассказ / В.В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 309-310.
191. Козлова, С.М. Выбираю деревню на жительство / С.М. Козлова // Творчество В.М. Шукшина в современном мире : сб. ст. / отв. ред. С.М. Козлова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 286-288.

192. Козлова, С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина / С.М. Козлова. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – 184 с.
193. Колшанский, В.Г. Паралингвистика / В.Г. Колшанский. – М. : Наука, 1974. – 81 с.
194. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / отв. ред. Н.С. Болотнова. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2001. – 331 с.
195. Кондаков, Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. – М. : Наука, 1975. – 720 с.
196. Корман, Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // Страницы истории русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 199-207.
197. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.
198. Косериу, Э. Контрастивная лингвистика и перевод: их соотношение / Э. Косериу // Новое в зарубежной лингвистике. Контрастивная лингвистика : сб. ст. / сост. В.П. Нерознака ; общ. ред. В.Г. Гака. – М. : Прогресс, 1989. – Вып. 25. – С. 63-82.
199. Кофанова, Е.В. Проблема художественной целостности творчества В.М. Шукшина : автореф. ... дис. канд. филол. наук / Е.В. Кофанова. – М., 1997. – 23 с.
200. Кофанова, Е.В. Творчество В.М. Шукшина как функционирующая целостность: проблемы, поиски, решения / Е.В. Кофанова, Л.А. Кощей, А.А. Чувакин // Творчество В.М. Шукшина как целостность : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1998. – С. 3-11.
201. Кохановский, В.П. Философия и методология науки : учебник для высш. учеб. заведений / В.П. Кохановский. – Ростов н/Д. : «Феникс», 1999. – 576 с.
202. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Электронный ресурс] / Ю. Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru>, свободный.
203. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева / сост., отв. ред. Г.К. Косиков ; пер с фр. Г.К. Косикова, Б.П. Нарумова. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 653 с.
204. Кронгауз, М.Л. Советский антисоветский юмор. О Довлатове / М.Л. Кронгауз // Московский лингвистический журнал. – 1996. – №2. – С. 227-239.

205. Кубрякова, Е.С. Деривация / Е.С. Кубрякова, Ю.Г. Панкрац // Языкознание : Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 129-130.
206. Кубрякова, Е.С. О типологии процессов деривации / Е.С. Кубрякова, Ю.Г. Панкрац // Теоретические аспекты деривации : межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1982. – С. 7-18.
207. Кузьмичев, М.К. Литературные перекрестки. Типология жанров, их историческая судьба / М.К. Кузьмичев. – Горький, 1983. – 208 с.
208. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 1999. – 268 с.
209. Кузьмина, Н.А. «Три кита» современной лингвистики / Н.А. Кузьмина // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследователей русского языка : труды и материалы. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2004. – С. 18-19.
210. Кузьмук, В.А. Типология современного русского рассказа : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.А. Кузьмук. – М., 1977. – 24 с.
211. Кукуева, Г.В. Взаимодействие речевых партий повествователя и персонажей в рассказе В.М. Шукшина «Беседы при ясной луне» / Г.В. Кукуева // Человек – Коммуникация – Текст : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1999. – Вып. 3. – С. 155-163.
212. Кукуева, Г.В. Шукшинский рассказ как художественный текст с двоичным кодом (на материале рассказа «Постскриптум») / Г.В. Кукуева // Человек – Коммуникация – Текст : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та. 2000. – Вып. 4. – С. 240-247.
213. Кукуева, Г.В. Прием субъектного расслоения речевой сферы рассказчика как основание для возникновения модификационного варианта речевой партии повествователя в собственно рассказах В.М. Шукшина / Г.В. Кукуева // Язык прозы Шукшина. Теория. Наблюдения. Лексикографическое описание : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 2001а. – С. 64-74.
214. Кукуева, Г.В. Речевая партия повествователя как элемент диалога «автор-читатель» в собственно рассказах В.М. Шукшина :

- дис. ... канд. филол. наук / Г.В. Кукуева. – Барнаул, 2001б. – 270 с.
215. Кукуева, Г.В. Специфика авторской речи в собственно рассказах В.М. Шукшина / Г.В. Кукуева // Актуальные проблемы русистики : межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. О.В. Марьина. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2002. – С. 32-36.
216. Кукуева, Г.В. Категория образа автора в аспекте типологического описания (на материале рассказов В.М. Шукшина) Г.В. Кукуева // Вуз-школа (результаты сотрудничества) : сб. науч. трудов / отв. ред. О.В. Марьина. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004а. – С. 33-36.
217. Кукуева, Г.В. Особенности авторской речи в шукшинской прозе / Г.В. Кукуева // Филология 21 в. (теория и методика преподавания) : материалы Всероссийской конференции, посвященной 70-летию БГПУ / под ред. Н.Б. Лебедевой, Е.А. Косых. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004б. – С. 51-56.
218. Кукуева, Г.В. Интертекстуальность как способ взаимодействия шукшинского текста с современным культурным пространством / Г.В. Кукуева // Культура и текст – 2005 : сб. науч. трудов Международной конференции : в 3 т. – С.-Петербург, Самара, Барнаул : Изд-во Барнаульского гос. пед. ун-та, 2005а. – Т. 1. – С. 222-228.
219. Кукуева, Г.В. К проблеме типологического описания рассказов В.М. Шукшина / Г.В. Кукуева // «Коммуникативистика в современном мире: человек в мире коммуникаций» : материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2005б. – С. 193-195.
220. Кукуева, Г.В. Авторская стратегия как одно из оснований типологического описания рассказов В.М. Шукшина / Г.В. Кукуева // Сибирский филологический журнал. Научное издание. – Новосибирск : НГУ, 2006. – №1-2. – С. 40-49.
221. Кукуева, Г.В. Методологическая сторона типологического описания малой прозы В.М. Шукшина / Г.В. Кукуева // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка : труды и материалы. – М. : МАКС Пресс, 2007. – С. 663-664.
222. Куляпин, А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина / А.И. Куляпин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2000. – 200 с.

223. Куляпин, А.И. Творчество В.М. Шукшина: от мимезиса к семиозису : учеб. пособие / А.И. Куляпин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2005. – 140 с.
224. Кун, Т. Структура научных революций / Т. Кун. – М. : Мысль, 1975. – 423 с.
225. Купина, Н.А. Смысл художественного текста и аспекты его лингвосмыслового анализа / Н.А. Купина. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1983. – 160 с.
226. Курганов, Е.Я. Анекдот как жанр / Е.Я. Курганов. – СПб. : Академический проект, 1997. – 122 с.
227. Курганов, Е.Я. «У нас была и есть устная литература...» / Е.Я. Курганов // Русский литературный анекдот конца XVIII - начала XIX века. – М. : Худ. лит., 1990. – С. 3-6.
228. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Л. : Просвещение, 1988. – 192 с.
229. Лазуткина, Е.М. Деривация / Е.М. Лазуткина // Русский язык : Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М. : Издательский Дом «Дрофа», 1998. – С. 110-111.
230. Лакофф, Д. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры. – М. : Мысль, 1990. – С. 387-415.
231. Лаптева, О.А. Русский разговорный синтаксис / О.А. Лаптева. – М. : Наука, 1976. – 399 с.
232. Ларин, Б.А. Эстетика слова и язык писателя / Б.А. Ларин. – Л. : Худ. лит., 1973. – 285 с.
233. Левашова, О.Г. К проблеме типологии творчества Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина / О.Г. Левашова // Провинциальная экзистенция : тезисы докладов V Всероссийской научной конференции / отв. ред. Н.В. Халина. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 142-145.
234. Левашова, О.Г. Мотив «игры» и метафора «жизнь-театр» в рассказах В.М. Шукшина / О.Г. Левашова // Шукшин В.М. Жизнь и творчество : межвуз. сб. ст. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – Вып. 2. – С. 90-92.
235. Левин, Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
236. Левитан, Л.С. Сюжет и композиция рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» / Л.С. Левитан // Вопросы сюжетосложения : сб. ст. / Даугавпилский пед. ин-т. – Рига : Звайгзне, 1976. – Т. 4. – С. 33-46.

237. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер с фр. под ред. В.В. Иванова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 511 с.
238. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М. : Akademia, 2003. – Т. 2 – 686 с.
239. Лопутько, О.П. К типологической классификации идиостиля В.М. Шукшина: (На материале рассказов писателя) / О.П. Лопутько // В.М. Шукшин – философ, историк, художник : труды Краевого Музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – С. 116-125.
240. Лосев, А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / А.Ф. Лосев. – М. : Наука, 1968. – 458 с.
241. Лотман, Ю.М. О семиосфере / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1984. – Вып. 641. – 160 с.
242. Лотман, Ю.М. К проблеме типологии текстов / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство, 2000 а. – С. 443-447.
243. Лотман, Ю.М. О типологическом изучении культуры / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство, 2000 б. – С. 447-458.
244. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
245. Лотман, Ю.М. Текст в процессе движения: Автор-Аудитория, Замысел-Текст / Ю.М. Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
246. Лотман, Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Текст как семиотическая проблема / Ю.М. Лотман. – Таллин : Александрия, 1992. – С. 129-132.
247. Лукач, Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. / Д. Лукач. – М. : Прогресс, 1985-1987. – Т. 1-4.
248. Лукашевич, В.К. Модели и моделирование в человеческой деятельности / В.К. Лукашевич. – Минск : Наука и техника, 1983. – 120 с.
249. Лушникова, Ю.В. Непонимания феномен / Ю.В. Лушникова // Творчество В.М. Шукшина: Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т.1. – С. 144-146.

250. Майданова, Л.М. Речевая интенция и типология вторичных текстов / Л.М. Майданова // Человек. Текст. Культура : сб. ст. – Екатеринбург, 1994. – С. 81-104.
251. Макаров, М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М. : ИТДГК Гнозис, 2003. – 280 с.
252. Макеева, М.Н. Риторическая программа художественного текста как условие использования рациональных герменевтических техник в диалоге «текст-читатель» / М.Н. Макеева. – Тамбов : Тамбовский гос. техн. ун-т, 1999. – 134 с.
253. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетей, 2000. – 347 с.
254. Маркасова, О.А. Глаголы речевого сопровождения как средство выражения авторской позиции в художественном тексте / О.А. Маркасова // Актуализация семантико-прагматического потенциала языкового знака : межвуз. сб. науч. трудов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 1996. – С. 136-144.
255. Маркова, Л.А. Целостность / Л.А. Маркова // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / науч. ред. М.С. Ковалева, Е.И. Лакирева и др. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – С. 316-317.
256. Матвеева, Т.В. К лингвистическому изучению композиции текста (на материале рассказов В. Шукшина) / Т.В. Матвеева // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : труды Краевого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : АГУ, 1992. – Вып. 2. – С. 144-146.
257. Матвеева, Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий / Т.В. Матвеева. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1990. – 172 с.
258. Матузова, Н.М. Самая краткая форма повествовательной прозы / Н.М. Матузова // У истоков немецкой литературы социалистического реализма. – Киев : Науков. думка, 1967. – С. 240-348.
259. Мелетинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.
260. Мельников, Г.П. Системная типология языков: принципы, методы, модели / Г.П. Мельников. – М. : Наука, 2003. – 395 с.
261. Мечковская, Н.Б. Общее языкознание: Структурная и социальная типология языков : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. спец. / Н.Б. Мечковская. – М. : Флинта, 2001. – 312 с.
262. Милевский, Т. Предпосылки типологического языкознания / Т. Милевский // Исследования по структурной типологии : сб.

- науч. работ. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1963. – С. 3-32.
263. Милых, М.К. Конструкции с косвенной речью в современном русском языке / М.К. Милых. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1975. – 212 с.
264. Милых, М.К. Конструкция с прямой речью как синтаксическая единица / М.К. Милых // Филологические науки – 1961. – №4. – С. 136-145.
265. Милых, М.К. Конструкции с прямой речью в современном русском языке : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.К. Милых. – Л., 1962. – 23 с.
266. Михайлюк, Т.М. Структура научного текста в аспекте категории адресованности (сопоставительный анализ русских и французских текстов) / Т.М. Михайлюк. – Барнаул : Изд-во АГПУ, 1996. – 175 с.
267. Михальская, А.К. Основы риторики: Мысль и слово : учеб. пособие / А.К. Михальская. – М. : Просвещение, 1996. – 416 с.
268. Михальская, А.К. Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике / А.К. Михальская. – М. : Академия, 1996. – 190 с.
269. Можейко, М.А. Ризома / М.А. Можейко // Постмодернизм : Энциклопедия / сост. и науч. ред. М.А. Можейко ; отв. ред. А.И. Мерцалова. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – С. 656-600.
270. Москальская, О.И. Грамматика текста / О.И. Москальская. – М. : Высшая школа, 1981. – 348 с.
271. Москальчук, Г.Г. Структурная организация и самоорганизация текста / Г.Г. Москальчук. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1998. – 240 с.
272. Московина, О.А. Рассказ Шукшина как речевой жанр / О.А. Московина // Текст: варианты интерпретации : материалы IV межвузовской научно-практической конференции. – Бийск : Изд-во БПГУ, 1999. – Вып. 4. – С. 56-60.
273. Мукаржовский, Я. О поэтическом языке / Я. Мукаржовский // Структурная поэтика. – М. : Прогресс, 1996. – С. 70-103.
274. Мукаржовский, Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Я. Мукаржовский // Структурализм «за» и «против» : сб. ст. ; пер. с фр., нем., чеш., польск., болг. яз. / под ред. Е.Я. Басина. – М. : Прогресс, 1975. – С. 164-193.
275. Муратова, Л.А. Сигналы разговорности в художественном диалоге и сказе В.М. Шукшина / Л.А. Муратова, Л.Г. Рябова //

- Язык и стиль прозы В.М. Шукшина : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1991. – С. 60-68.
276. Мурзин, Л.Н. О деривационных механизмах текстообразования / Л.Н. Мурзин // Теоретические аспекты деривации : межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1982. – С. 27-30.
277. Мурзин, Л.Н. Синтаксическая деривация (на материале производных предложений русского языка) : автореф. ... д-ра филол. наук / Л.Н. Мурзин. – Л., 1976. – 28 с.
278. Мурзин, Л.Н. Текст и его восприятие / Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 172 с.
279. Мущенко, Е.Г. Поэтика сказа / Е.Г. Мущенко, В.П. Скобелев, Л.Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1978. – 287 с.
280. Мышкина, Н.Л. Динамико-системное исследование текста / Н.Л. Мышкина. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1991. – 212 с.
281. Некрасова, Е.А. Лингвостилистическая типология стихотворных текстов (сравнения в русской поэзии) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Некрасова. – М., 1985. – 44 с.
282. Никишаева, В.П. Опыты лингвостилистического анализа текста : монография / В.П. Никишаева. – Бийск : НИЦ БИГПИ, 1998. – 159 с.
283. Николина, Н.А. Архитектуральность как форма межтекстового взаимодействия / Н.А. Николина // Структура и семантика художественного текста : сб. ст. – М. : СпортАкадемПресс, 1999. – С. 259-269.
284. Николина, Н.А. Повествовательная структура и жанр / Н.А. Николина. – М. : Прометей, 1993. – 160 с.
285. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие / Н.А. Николина. – М. : Флинта, 2002. – 424 с.
286. Николина, Н.А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М. : Академия, 2003. – 256 с.
287. Никонова, Т.Н. Рассказ-анекдот как художественно-речевая разновидность рассказов В.М. Шукшина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Никонова. – Барнаул, 2002. – 17 с.
288. Никонова, Т.Н. Рассказ-анекдот В.М. Шукшина как вторичный речевой жанр (эвокационный аспект) : монография / Т.Н. Никонова. – Горно-Алтайск : РИО ГАГУ, 2005. – 124 с.

289. Никонова, Т.Н. Эвокационное описание языка прозы Шукшина / Т.Н. Никонова, С.М. Пешкова, А.А. Чувакин // Творчество В.М. Шукшина: Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т.1. – С. 181-187.
290. Нинов, А. Рассказ / А. Нинов // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М. : Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 190-193.
291. Новиков, Л.А. Избранные труды : в 2 т. Т. 2. : Эстетические аспекты языка / Л.А. Новиков. – М. : Изд-во РУДН, 2001. – 842 с.
292. Новиков, Л.А. Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освоении действительности / Л.А. Новиков // Методология лингвистики и аспекты изучения языка : сб. науч. ст. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 143-158.
293. Нуньес, Л.Б. Русский современный рассказ 60-70 годов (В.М. Шукшин, Ф.А. Абрамов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.Б. Нуньес. - М., 1985. – 22 с.
294. Огнев, А.В. О поэтике современного русского рассказа / А.В. Огнев. – Саратов : Изд-во Саратовского гос. ун-та, 1973. – 219 с.
295. Огурцов, А.П. Типология / А.П. Огурцов // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / науч. ред. М.С. Ковалева, Е.Н. Лакирева. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – С. 70-72.
296. Огурцов, А.П. Тип / А.П. Огурцов // Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев, П.П. Федосеев. – М. : Сов. Энциклопедия, 1989а. – С. 69-70.
297. Огурцов, А.П. Целостность / А.П. Огурцов // Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев, П.П. Федосеев. – М. : Сов. Энциклопедия, 1989б. – С. 763.
298. Одинокое, В.Г. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. / В.Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука. Сибирское отд-ние, 1971. – 192 с.
299. Одинцов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Одинцов. – М. : Наука, 1973. – 104 с.
300. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
301. Одинцов, В.В. Стилистическая структура диалога / В.В. Одинцов // Языковые процессы современной художественной литературы: Проза / Н.А. Кожевникова, В.В. Одинцов,

- Т.Г. Винокур и др. / отв. ред. д-ра филол. наук А.И. Горшков, А.Д. Григорьева. – М. : Наука, 1977. – С. 99-129.
302. Основы общей риторики : учеб. пособие / под общ. ред. А.А. Чувакина. – Барнаул : Изд-во АГУ, 2000. – 110 с.
303. Остин, Дж. Л. Слово как действие / Дж.Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов : сб. ст. / общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – М. : Прогресс, 1986. – Вып ХУП. – С. 22-93.
304. Падучева, Е.В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике / Е.В. Падучева // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – №3. – Т. 52. – С. 33-44.
305. Падучева, Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е.В. Падучева. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
306. Панченко, Н.В. Композиционно-речевая структура текста короткого рассказа И.А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Панченко. – Екатеринбург, 1998. – 16 с.
307. Папава, Е.И. Композиционно-речевая структура рассказа В.М. Шукшина «Горе» / Е.И. Папава // Стилистика художественной литературы : межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. А.Н. Кожин. – М. : Наука, 1982. – С. 128-134.
308. Папава, Е.И. Композиционно-речевая организация рассказов В. Шукшина : автореф. ... дис. канд. филол. наук / Е.И. Папава. – М., 1983. – 23 с.
309. Парахонский, Б.А. Диалог и коммуникация – философские проблемы (материалы «круглого стола») / Б.А. Парахонский // Вопросы философии. – 1989. – №7. – С. 3-27.
310. Переходнюк, О.В. Язык современного русского анекдота / О.В. Переходнюк // Русская речь. – 1997. – №5. – С. 124-127.
311. Пермяков, Г.Л. От поговорки до сказки / Г.Л. Пермяков. – М. : Наука, 1970. – 240 с.
312. Петрова, Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования : дис. ... д-ра филол. наук / Н.В. Петрова. – Волгоград, 2006. – 395 с.
313. Пешкова, С.Н. Смешанная, языко-ситуативная коммуникация в рассказах-сценках В.М. Шукшина / С.Н. Пешкова // Творчество В.М. Шукшина как целостность : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та. 1998. – С. 84-90.

314. Пешкова, С.Н. Смешанная, языко-ситуативная коммуникация в рассказах-сценках В.М. Шукшина : дис. ... канд. филол. наук / С.Н. Пешкова. – Барнаул, 1999. – 188 с.
315. Пищальникова, В.А. Идиостиль Шукшина / В.А. Пищальникова // Творчество В.М. Шукшина. Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т.1. – С. 125-127.
316. Пищальникова, В.А. Предисловие / В.А. Пищальникова // Проза В.М. Шукшина как лингвокультурный феномен 60-70-х годов : сб. ст. / под ред. В.А. Пищальниковой. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1997. – С. 3-7.
317. Плотников, В.И. Типологический подход / В.И. Плотников // Современный философский словарь / под ред. В.Е. Кемерова. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск : ПАНПРИНТ, 1998. – С. 930-931.
318. Пономаренко, И.Н. Симметрия, асимметрия в лингвистике текста : дис. ... д-ра филол. наук / И.Н. Пономаренко. – Краснодар, 2005. – 325 с.
319. Попова, Е.А. Авторская модальность как средство выражения антропоцентричности текста : автореф. ... канд. филол. наук / Е.А. Попова. – Липецк, 1996. – 22 с.
320. Поспелов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики / Г.Н. Поспелов. – М. : Высшая школа, 1983. – 528 с.
321. Принципы типологического анализа языков различного строя : сб. ст. – М. : Наука, 1972. – 282 с.
322. Проворотов, В.И. Очерки по жанровой стилистике текста (на материале немецкого языка) : учеб. пособие / В.И. Проворотов. – М. : НВИ – ТЕЗАУРУС, 2003. – 140 с.
323. Проза В.М. Шукшина как лингвокультурный феномен 60-70-х гг. : сб. ст. / под ред. В.А. Пищальниковой. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1997. – 192 с.
324. Ревзин, И.И. К типологии форм степеней сравнения в славянских языках / И.И. Ревзин // Исследования по структурной типологии : сб. науч. трудов. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1963. – С. 35-41.
325. Ревзина, О.Г. Методы анализа художественного текста / О.Г. Ревзина // Структура и семантика художественного текста : доклады VII-й Международной конференции. – М. : Изд-во Московского гос. пед. ун-та, 1999. – С. 301-316.

- 326.Ревзина, О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике / О.Г. Ревзина // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987 : сб. науч. работ. – М. : Наука, 1989. – С. 134-152.
- 327.Ревзина, О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / О.Г. Ревзина. – М., 1998. – 86 с.
- 328.Ревзина, О.Г. Язык и литература: учение академика В.В. Виноградова в свете современного гуманитарного знания / О.Г. Ревзина // Вестник Московского ун-та. Серия 9, Филология. – 1995. – №6. – С. 83-89.
- 329.Реферовская, Е.А. Лингвистические исследования структуры текста / Е.А. Реферовская. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1983. – 215 с.
- 330.Рехтин, Л.В. Речевой жанр инструкции: полевая организация : дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Рехтин. – Горно-Алтайск, 2005. – 172 с.
- 331.Рикер, П. Герменевтика. Этика. Политика / П. Рикер. – М. : Гнозис, 1995 а. – 159 с.
- 332.Рикер, П. Конфликт интерпретаций / П. Рикер. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1995 б. – 125 с.
- 333.Рикер, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры. – М. : Мысль, 1990. – С. 416-434.
- 334.Рождественский, Ю.В. Теория риторики / Ю.В. Рождественский. – М. : Добросвет, 1999. – 482 с.
- 335.Рождественский, Ю.В. Типология слова / Ю.В. Рождественский. – М. : Высшая школа, 1969. – 286 с.
- 336.Розенфельд, Б. Рассказ / Б. Розенфельд // Литературная энциклопедия : в 11 т. / отв. ред. А.В. Луначарский. – М. : Сов. энциклопедия, 1935. – Т. 9. – С. 226-230.
- 337.Розова, С.С. Классификационная проблема в современной науке / С.С. Розова. – Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1986. – 223 с.
- 338.Руберт, И.Б. Коммуникативно-прагматический аспект типологии текстов малых форм / И.Б. Руберт // Прагматический аспект предложения и текста : межвуз сб. науч. трудов. – Ленинград : Изд-во ЛГПИ имени А.И. Герцена, 1990. – С. 59-69.
- 339.Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX в. / В.П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.

340. Рузавин, Г.И. Методология научного исследования : учеб. пособие для вузов / Г.И. Рузавин. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 317 с.
341. Рыбальченко, Т.Л. Литературные жанры / Т.Л. Рыбальченко // Творчество В.М. Шукшина в современном мире : сб. ст. / отв. ред. С.М. Козлова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – С. 219-227.
342. Савочкина, Е.А. Лингвоэвокационное исследование литературно-художественного жанра юридического триллера (на материале романа J. Grisham “The Runaway Jury” и его перевода на русский язык) : дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Савочкина. – Барнаул, 2007. – 190 с.
343. Садовский, В.Н. Смена парадигм системного мышления / В.Н. Садовский // Системные исследования. Методологические проблемы : ежегодник 1992 – 1994. – М. : Эдитореал УРСС, 1996. – С. 64-78.
344. Сакварелидзе, Н.И. Структурно-композиционные формы изображения художественно-трансформационной внутренней речи: (На материале английской и американской литературы XX века) : дис. ... канд. филол. наук / Н.И. Сакварелидзе. – Тбилиси, 1975. – 215 с.
345. Салагаева, Л.Л. Способы ввода несобственно-прямой речи в произведениях В.М. Шукшина / Л.Л. Салагаева // Вопросы лингвистической стилистики русского языка : тематич. сб. науч. трудов. – Алма-Ата : Изд-во Казахского пед. ин-та, 1983. – С. 80-87.
346. Салимовский, В.А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении / В.А. Салимовский. – Пермь, 2002. – 236 с.
347. Сахарный, Л.В. Человек и текст: две грамматики текста / Л.В. Сахарный // Человек. Текст. Культура. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1994. – С. 80-86.
348. Свительский, В.А. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы / В.А. Свительский // Проблема автора в русской литературе. – Ижевск, 1978. – С. 3-13.
349. Святогор, И.Г. О некоторых особенностях синтаксиса диалогической речи в современном русском языке (диалогическое единство) / И.Г. Святогор. – Калуга, 1960. – 163 с.
350. Семенова, Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова) / Н.В. Семенова. – Тверь : Изд-во Тверского гос. ун-та, 2002. – 200 с.

351. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1993. – 654 с.
352. Серль, Дж. Р. Что такое речевой акт? / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов : сб. ст. / общ. ред. Б.Ю. Городецкого. – М. : Прогресс, 1986. – Вып. ХУП. – С. 151-170.
353. Сидоров, Е.В. Проблемы речевой системности / Е.В. Сидоров. – М. : Наука, 1987. – 140 с.
354. Сидорова, М.Ю. Грамматика художественного текста / М.Ю. Сидорова. – М., 2000. – 416 с.
355. Сиротинина, О.Б. Современная разговорная речь и ее особенности / О.Б. Сиротинина. – М. : Наука, 1974. – 143 с.
356. Скаличка, В. Типология и сопоставительная лингвистика / В. Скаличка // Новое в зарубежной лингвистике. Контрастивная лингвистика : сб. ст. / сост. В.П. Нерознака ; общ. ред. и вступ. ст. В.Г. Гака. – М. : Прогресс, 1989. – Вып. 25. – С. 27-32.
357. Скобелев, В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1982. – 155 с.
358. Славинский, Я. К теории поэтического языка / Я. Славинский // Структурализм «за» и «против» : сб. ст. ; пер. с англ., фр., нем., чеш., польск., болг. яз. / под ред. Е.Я. Басина. – М. : Прогресс, 1975. – С. 256-277.
359. Соколова, Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая речь) как стилистическая категория / Л.А. Соколова. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 1968. – 280 с.
360. Солнцев, В.М. Лингвистическая типология и общая теория типологии / В.М. Солнцев. – М. : Наука, 1985. – 384 с.
361. Соловьева, А.Д. Словарь фразеологизмов в произведениях В.М. Шукшина / А.Д. Соловьева // Творчество В.М. Шукшина. Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т.1. – С. 208-331.
362. Соловьева, И. Свои люди – сочтемся / И. Соловьева, В. Шитова // Новый мир. – 1974. – №3. – С. 245-250.
363. Соссюр, Ф. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр. – М. : Изд. группа Прогресс, 2000. – 274 с.

364. Старолетов, М.Г. Речевая структура образа автора в новеллах В.М. Шукшина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.Г. Старолетов. – Барнаул, 1997. – 16 с.
365. Старолетов, М.Г. Образ автора. Речевая структура прозы Шукшина / М.Г. Старолетов // Творчество В.М. Шукшина: Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина : Энциклопедический словарь-справочник. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. – Т.1. – С. 148-152.
366. Стенник, Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // Историко-литературный процесс, проблемы и методы изучения. – М. : Наука, 1974. – С. 174-182.
367. Строгович, М.С. Логика / М.С. Строгович. – М. : Госполитиздат, 1949. – 145 с.
368. Структурно-типологические исследования : сб. ст. / отв. ред. Т.Н. Молошная. – М. : Изд-во Академии наук, 1962. – 297 с.
369. Субботин, А.Л. Классификация / А.Л. Субботин // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / науч. ред. М.С. Ковалева, Е.И. Лакирева и др. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – С. 255.
370. Супрун, А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А.Е. Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – №6. – С. 17-29.
371. Тарасов, Л. Поэтическая речь (типологический аспект) / Л. Тарасов. – Харьков : Вища школа. Изд-во при Харьковском ун-те, 1976. – 140 с.
372. Творчество В.М. Шукшина как целостность : сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1998. – 119 с.
373. Тертычный, А.А. Жанры периодической печати / А.А. Тертычный. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 312 с.
374. Теория литературы : учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1. – 510 с.
375. Тодоров, Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм «за» и «против» : сб. ст. ; пер. с англ., фр., нем., чеш., польск., болг. яз. / под ред. Е.Я. Басина. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37-113.
376. Толстой, А.Н. Что такое маленький рассказ? / А.Н. Толстой // О литературе. – М. : Советский писатель, 1950. – С. 353-355.
377. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект-пресс, 1996. – 334 с.
378. Трубецкой, Н.С. Основы фонологии / Н.С. Трубецкой ; пер. с нем. А.А. Ходасевича. – М. : Изд-во иностр. лит., 1960. – 372 с.

379. Трубина, Е.Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы : материалы к спецкурсу [Электронный ресурс] / Е.Г. Трубина. – Режим доступа: http://www.2usu.ru/philosophy/soc_phil/rusml, свободный.
380. Тураева, З.Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика) : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / З.Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
381. Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю.Н. Тынянов. – М. : Аграф, 2002. – 496 с.
382. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 290 с.
383. Тынянов, Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю.Н. Тынянов. – М. : Сов. писатель, 1965. – 301 с.
384. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 336 с.
385. Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь : Изд-во Тверского ун-та, 2001. – 342 с.
386. Тюпа, В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1987. – 224 с.
387. Уланская, Л.И. Некоторые особенности передачи акциональных оттенков глагольных словоформ с русского языка на французский (на материале романа В.М. Шукшина «Я пришел дать вам волю») / Л.И. Уланская // Творчество В.М. Шукшина. Поэтика. Стилль. Язык : межвуз. сб. ст. / отв. ред. А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1994. – С. 199-208.
388. Успенский, Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
389. Успенский, Б.А. Принципы структурной типологии / Б.А. Успенский. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1962. – 63 с.
390. Фатеева, Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1997. – № 5. – Т. 56. – С. 12-21.
391. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
392. Федосюк, М.Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров / М.Ю. Федосюк // Вопросы языкознания. – 1997. – №5. – С. 102-120.

393. Федосюк, М.Ю. Речевой жанр анекдота с позиции интерпретационной лингвистики / М.Ю. Федосюк, И.И. Бакланова. – Новосибирск : Изд-во НТГУ, 2000. – С. 143-154.
394. Фигут, Р. Автор и драматический текст / Р. Фигут // Автор и текст : сб. ст. / ред. В.М. Маркович и В. Шмид. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – Вып. 2. – С. 53-83.
395. Фоменко Е.Г. Лигвотипология в идиостиле Д. Джойса : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Е.Г. Фоменко. – Белгород, 2006. – 40 с.
396. Фортунатов, Ф.Ф. Избранные труды : в 2 т. Т.1. / Ф.Ф. Фортунатов. – М. : Учпедгиз, 1956. – 450 с.
397. Фрайзе, М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? / М. Фрайзе // Автор и текст : сб. ст. / ред. В.М. Маркович и В. Шмид. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – Вып. 2. – С. 24-32.
398. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
399. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; пер. с фр. ; вступ. ст. Н.С. Автономовой. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.
400. Хазагеров, Т.Г. Общая риторика: курс лекций и словарь риторических фигур : учеб. пособие / Т.Г. Хазагеров, Л.С. Ширина. – Ростов-н/Д. : Изд-во Ростовского ун-та, 1994. – 190 с.
401. Химик, В.В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры [Электронный ресурс] / В.В. Химик // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – С. 17-31. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru>, свободный.
402. Хисамова, Г.Г. Язык современной художественной прозы: диалог в рассказах В.М. Шукшина : учеб. пособие / Г.Г. Хисамова. – Уфа : Изд-во Башкирского госуниверситета, 2000. – 78 с.
403. Хисамова, Г.Г. Диалог в рассказах В.М. Шукшина: функционально-коммуникативный аспект исследования / Г.Г. Хисамова. – Уфа : РИО БашГУ, 2002. – 136 с.
404. Храпченко, М.Б. Текст и его свойства / М.Б. Храпченко // Вопросы языкознания. – 1985. – №2. – С. 3-9.
405. Черемисина, О.Н. Некоторые аспекты изучения жанрообразующей лексики в коротком рассказе / О.Н. Черемисина // Язык и культура : сб. ст. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 1997. – С. 169-170.

406. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с.
407. Чернухина, И.Я. Замысел – произведение (текст) – «вторичное произведение» (интерпретация) / И.Я. Чернухина // Структура и семантика текста : сб. ст. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1988. – С. 28-32.
408. Чернухина, И.Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста: Факторы текстообразования / И.Я. Чернухина. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 207 с.
409. Чернухина, И.Я. Принципы организации художественного прозаического текста : дис. д-ра филол. наук / И.Я. Чернухина. – М. : 1983. – 248 с.
410. Чиркова, О.А. Поэтика комического в современном народном анекдоте / О.А. Чиркова // Филологические науки. – 1998. – №5-6. – С. 30-37.
411. Чувакин, А.А. Ситуативная речь / А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1987. – 106 с.
412. Чувакин, А.А. Смешанная коммуникация в художественном тексте: Основы эвокационного исследования / А.А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1995. – 126 с.
413. Чувакин, А.А. Гнездо родственных текстов: интерпретационный уровень / А.А. Чувакин // Текст: варианты интерпретации : материалы IV межвузовской научно-практической конференции. – Бийск : Изд-во БПГУ, 1999а. – Вып. 4. – С. 6-8.
414. Чувакин, А.А. Художественно-речевая структура / А.А. Чувакин // Творчество В.М. Шукшина в современном мире : сб. ст. / отв. ред. С.М. Козлова. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1999б. – С. 140-144.
415. Чувакин, А.А. Категория образа автора как инструмент интерпретации художественного текста / А.А. Чувакин // Проблемы интерпретационной лингвистики: автор – текст – адресат : межвуз. сб. науч. трудов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2001. – С. 109-116.
416. Чувакин, А.А. Творчество В.М. Шукшина в исследовании филологов Алтайского госуниверситета (1989-99 г.г.) / А.А. Чувакин // Сибирский филологический журнал. Научное издание. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2002. – №1. – С. 11-27.
417. Чувакин, А.А. К проблеме сущности текста / А.А. Чувакин // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международная конференция исследователей русского языка : труды и

- материалы. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2004а. – С. 421-422.
418. Чувакин, А.А. Теория текста: объект и предмет исследования / А.А. Чувакин // Критика и семиотика. – Новосибирск, НГУ, 2004б. – Вып. 7. – С. 88-97.
419. Чувакин, А.А. Лингвезвокационная структура прозы В.М. Шукшина: к постановке проблемы (на материале рассказов) / А.А. Чувакин // Творчество В.М. Шукшина. Язык. Стиль. Контекст : материалы VII Международной научной конференции / под ред. А.И. Куляпина. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2006. – С. 112-124.
420. Чудаков, А.П. В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века / А.П. Чудаков // Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – С. 285-315.
421. Чумаков, Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью / Г.М. Чумаков. – Киев : Вища школа, 1975. – 220 с.
422. Шаталов, С.Е. Прозрение как средство психологического анализа / С.Е. Шаталов // Чехов и Лев Толстой. – М. : Наука, 1980. – С. 56-68.
423. Шведова, Н.Ю. Очерки по синтаксису разговорной речи / Н.Ю. Шведова. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1960. – 377 с.
424. Швейцер, А.Д. Контрастивная лингвистика / А.Д. Швейцер. – М. : Наука, 1993. – 245 с.
425. Шелгунова, Л.Н. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в рассказах В.М. Шукшина / Л.Н. Шелгунова // Шукшин В.М. Жизнь и творчество : межвуз. сб. ст. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. – Вып. 2. – С. 152-154.
426. Шепелева, Л.С. Следование традиции жанра: Чеховские традиции в современном рассказе / Л.С. Шепелева // Жанрово-стилевое своеобразие советской литературы : сб. науч. работ. – Челябинск : Изд-во Челябинского ун-та, 1980. – С. 120-125.
427. Шкловский, В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1961. – 667 с.
428. Шмелева, Е. Рассказывание анекдота как жанр современной русской речи: проблемы вариативности [Электронный ресурс] / Е. Шмелева, А. Шмелев. – Электрон. дан. – М., 1999. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru>, свободный.
429. Шмелева, Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелева // Жанры речи. – Саратов : Колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 88-98.

430. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
431. Шрейдер, Ю.А. Логика классификации / Ю.А. Шрейдер // Научно-техническая информация. Серия 1. – 1973. – №5. – С. 3-7.
432. Штайн, К.Э. К вопросу о диалоге «непонимания» в рассказах В.М. Шукшина / К.Э. Штайн // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество : тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции / отв. ред. В.А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во АГУ, 1989. – С. 88-89.
433. Штайн, К.Э. Принципы анализа поэтического текста : учеб. пособие / К.Э. Штайн. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1993. – 204 с.
434. Штофф, В.А. Моделирование и философия / В.А. Штофф. – М. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1966. – 301 с.
435. Штофф, В.А. Проблемы методологии научного познания / В.А. Штофф. – М. : Высш. школа, 1978. – 271 с.
436. Штофф, В.А. Роль моделей в познании / В.А. Штофф. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. – 128 с.
437. Шубин, Э.А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра / Э.А. Шубин. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1974. – 182 с.
438. Шукшин, В.М. Вопросы самому себе / В.М. Шукшин / вступ. ст. Л.А. Аннинского ; коммент. Л. Н Федосеевой-Шукшиной, Л.А. Аннинского. – М. : Мол. гвардия, 1981. – 256 с.
439. Шукшин, В.М. Если бы знать... / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991а. – С. 440-451.
440. Шукшин, В.М. Из рабочих записей / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991б. – С. 462-469.
441. Шукшин, В.М. Как я понимаю рассказ / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991в. – С. 364-367.
442. Шукшин, В.М. Нравственность есть правда / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991г. – С. 403-413.
443. Шукшин, В.М. Проблема языка / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991д. – С. 367-370.
444. Шукшин, В.М. Средства литературы и средства кино / В.М. Шукшин // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991е. – С. 393-403.

445. Эйхенбаум, Б.О. Лесков и современная проза / Б.О. Эйхенбаум. – Л. : Наука. Ленинградское отд-ние, 1927. – 231 с.
446. Эйхенбаум, Б.О. Русский современный рассказ. Очерки истории жанра / Б.О. Эйхенбаум. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1970. – 454 с.
447. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.
448. Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А.Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1985. – 184 с.
449. Эмерсон, К. Новый Бахтин у вас в России и у нас в Америке / К. Эмерсон // The Seventh International Bakhtin Conference. – М. : Наука, 1995.
450. Юдин, Б.Г. Методологический анализ как направление изучения науки / Б.Г. Юдин. – М. : Наука, 1986. – 261 с.
451. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм «за» и «против» : сб. ст. / пер. с фр., нем., чеш., польск., болг. яз. / под ред. Е.Я. Басина. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193-231.
452. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.
453. Якобсон, Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание / Р. Якобсон // Новое в лингвистике : сб. ст. ; пер. ; вступ. ст. В.А. Звегинцева. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – Вып III. – С. 95-105.
454. Якушкин, Б.В. Классификация / Б.В. Якушкин // Большая Советская Энциклопедия. – М. : Сов. Энциклопедия, 1973. – Т. 12. – С. 269.
455. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 278 с.
456. Ярцева, В.Н. Контрастивная грамматика / В.Н. Ярцева. – М. : Наука, 1981. – 111 с.
457. Ярцева, В.Н. Предисловие / В.Н. Ярцева // Теоретические основы классификации языков мира. – М. : Наука, 1980. – С. 3-5.

II. Иностранные источники

1. Agassiz, L. Essay on classification / L. Agassiz. – Cambr. Mass., 1962.

2. Bazell, C.E. Linguistic typology / C.E. Bazell. – London, 1958.
3. Booth, W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth. – Chikago-L., 1961.
4. Dellofre, A. La nouvelle / A. Dellofre // Litterature et genre litteraires. – Paris, 1978.
5. Fitsh, S. Interpreting the «Variorium» / S. Fitsh // Twentieth-Century Literary Theory. Ed. K. M. Newton. N. Y., 1988.
6. Hansen, O. Aspekten Einer amerikanischen Nationalliteratur / O. Hansen // Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996) / hrsg. von Frank Furbeth. – Tьbingen: Niemeyer, 1999. – S. 491-500.
7. Hartmann, P. Zur Typologie des Indogermanischen / P. Hartmann. – Heidelberg, 1956.
8. Jkubowska, B. Slowo artystyczne w opowiadaniach Wasilija Szukszyna / B. Jkubowska // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. Uniwersytet Staski. – Katowice, 1979. – S. 144-156.
9. Leisi, E. Der Erzahlerstandpunkt in der neuen englischen Proza / E. Leisi. – «Germanisch-romanische Monatsschrift», 1956, H. 1.
10. Lubbock, P. The Craft of Fiction / P. Lubbock. – N. Y., 1921.
11. Murphy, G. On Metaphoric Representations / G. Murphy // Cognition. – 1996. – Vol. 60. – P. 173-204.
12. Riffaterre, M. La syllepse intertextuelle / M. Riffaterre // Poetique. – P., 1979. – №40 – P. 446-501.
13. Riffaterre, M. Semiotics of poetry / M. Riffaterre. – Bloomington; London, 1978. – X, 213 p.
14. Shotter, J. Social construction: Knowledge, self, others, and continuing the conversation / J. Shotter, K. J. Gergen // Communication Yearbook. – Vol. 17. – Thousand Oaks, 1994. – P. 3-33.
15. Skalicka, V. Evokace jako problem iazyka a literatury / V. Skalicka // Slovo a Slovesnost. 1963. XXIV. – S. 12-25.
16. Wilpert, G. Von. Sachworterbuch der Literatur / G. Wilpert. – Mьnchen: Beck, 1976. – 506 s.

III. Словари и энциклопедии

1. Большой энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
2. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / науч. ред. М.С. Ковалева, Е.И. Лакирева и др. – М. : Мысль, 2001. – Т. 4. – 605 с.

3. Новый энциклопедический словарь / научное издание «Большая Российская энциклопедия». – М. : «Рипол Классик», 2000. – 1456 с.
4. Постмодернизм // Энциклопедия / сост. и науч. ред. М.А. Можейко ; отв. ред. А.И. Мерцалова. – Минск : Интерпресссервис; Книжный Двор, 2001. – 1040 с.
5. Тимофеев, Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

IV. Источники фактического материала

1. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 3 т. / В.М. Шукшин ; сост. Л. Федосеева-Шукшина ; предисл. С. Залыгина. – М. : Худ. лит., 1984-1985. – Т. 1-3.
2. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 6 т. / В.М. Шукшин ; сост. Л. Федосеева-Шукшина ; предисл. С. Залыгина. – М. : Худ. лит., 1992-1996. – Т. 1-6.

Оглавление

Список принятых сокращений и обозначений.....	3
Предисловие.....	4
<i>Глава 1</i>	
Проблема лингвопоэтической дифференциации текстов малой прозы В.М. Шукшина в филологии.....	10
1.1. Типологические подходы к описанию текстов рассказов В.М. Шукшина.....	10
1.2. Филологический аспект типологизации как общетеоретическое условие лингвопоэтической типологии.....	21
1.3. Лингвистическая поэтика и типологическое описание художественного текста. Сущность лингвопоэтической типологии	40
1.4. Категория «образ автора» как инструмент типологического описания	55
Выводы	70
<i>Глава 2</i>	
Тексты рассказов В.М. Шукшина как объект лингвотипологического описания	73
2.1. Жанровые признаки рассказа и их реализация в текстах малой прозы В.М. Шукшина.....	73
2.2. Место собственно рассказов в лингвотипологическом описании текстов малой прозы В.М. Шукшина	86
2.3. Рассказы с экзегетическим повествователем как основной лингвопоэтический тип текста	93
2.4. Модифицирование моделей художественно-речевой структуры текстов рассказов В.М. Шукшина.....	122
2.4.1. Модификации художественно-речевой структуры текстов рассказов Шукшина с экзегетическим повествователем	124
2.4.2. Модификации художественно-речевой структуры текстов рассказов Шукшина с диететическим повествователем	135
Выводы	159
<i>Глава 3</i>	
Лингвопоэтические типы текстов рассказов В.М. Шукшина как результат взаимодействия первичных и вторичных речевых жанров	168
3.1. Лингвопоэтический тип текста рассказа-анекдота	171
3.1.1. Собственно рассказы-анекдоты.....	181
3.1.2. Усложненные рассказы-анекдоты.....	190
3.1.3. Нейтрализующиеся рассказы-анекдоты	198
3.2. Лингвопоэтический тип текста рассказа-сценки	213
3.2.1. Собственно рассказы-сценки	215

3.2.2. Нейтрализующиеся рассказы-сценки	223
Выводы	232
Заключение.....	240
Список использованных источников литературы	245

CONTENTS

List Of Accepted Abbreviations and Symbols.....	3
Introduction.....	4
<i>Chapter 1</i>	
The Problem of Linguo-Poetic Differentiation of V.M. Shukshin's "Small Prose" Texts in Philology.....	10
1.1. Typological Approach to Description of V.M. Shukshin's Short StoriesText.....	10
1.2. Philological Aspect of Typologization As a General-Theoretical Condition of Linguo-Poetic Typoogy.....	21
1.3. Linguistic Poetics and Typological Description of Artistic Text. The Nature of Linguo-Poetic Typology.....	40
1.4. The "Author's Image" Category as an Instrument of Typological Description.....	55
Summary.....	70
<i>Chapter 2</i>	
V.M. Shukshin's Short Stories Texts As an Object of Linguo-Typological Description.....	73
2.1. Genre Features of a Short Story and Their Realization in V.M. Shukshin's "Small Prose" Texts.....	73
2.2. The Position of Short Stories Proper in the Liguo-Typological Description of V.M. Shukshin's "Small Prose" Texts.....	86
2.3. Short Stories With Exegetic Narration As the Main Linguo-Poetic Text Type.....	93
2.4. Modification of Artistic-Speech Structure Models of V.M. Shukshin's Short Stories.....	122
2.4.1. Modifications of Artistic-Speech Structure Models of V.M. Shukshin's Short Stories With Exegetic Narration.....	124
2.4.2. Modifications of Artistic-Speech Structure Models of V.M. Shukshin's Short Stories With Diegetic Narration.....	135
Summary.....	160
<i>Chapter 3</i>	
Linguo-Poetic Types of V.M. Shukshin's Short Stories As a Result of Primary And Secondary Speech Genres Interaction.....	168

3.1. Linguo-Poetic Text Type of Anecdote.....	171
3.1.1. Anecdotes Proper.....	181
3.1.2. Complicated Anecdotes.....	190
3.1.3. Neutralizable Anecdotes.....	198
3.2. Linguo-Poetic Text Type of Sketch.....	213
3.2.1. Sketches Proper.....	215
3.2.2. Neutralizable Sketches.....	223
Summary.....	232
Conclusion.....	240
Bibliography.....	245

Научное издание

Кукуева Галина Васильевна

**Рассказы В.М. Шукшина:
лингвотипологическое исследование**

Монография

Ответ. за выпуск: Л.В. Скорлупина

Подписано в печать 05.03.2008 г.
Объем 17,8 уч.-изд. л. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Тираж 500 экз. Заказ № 37
Отпечатано в типографии