

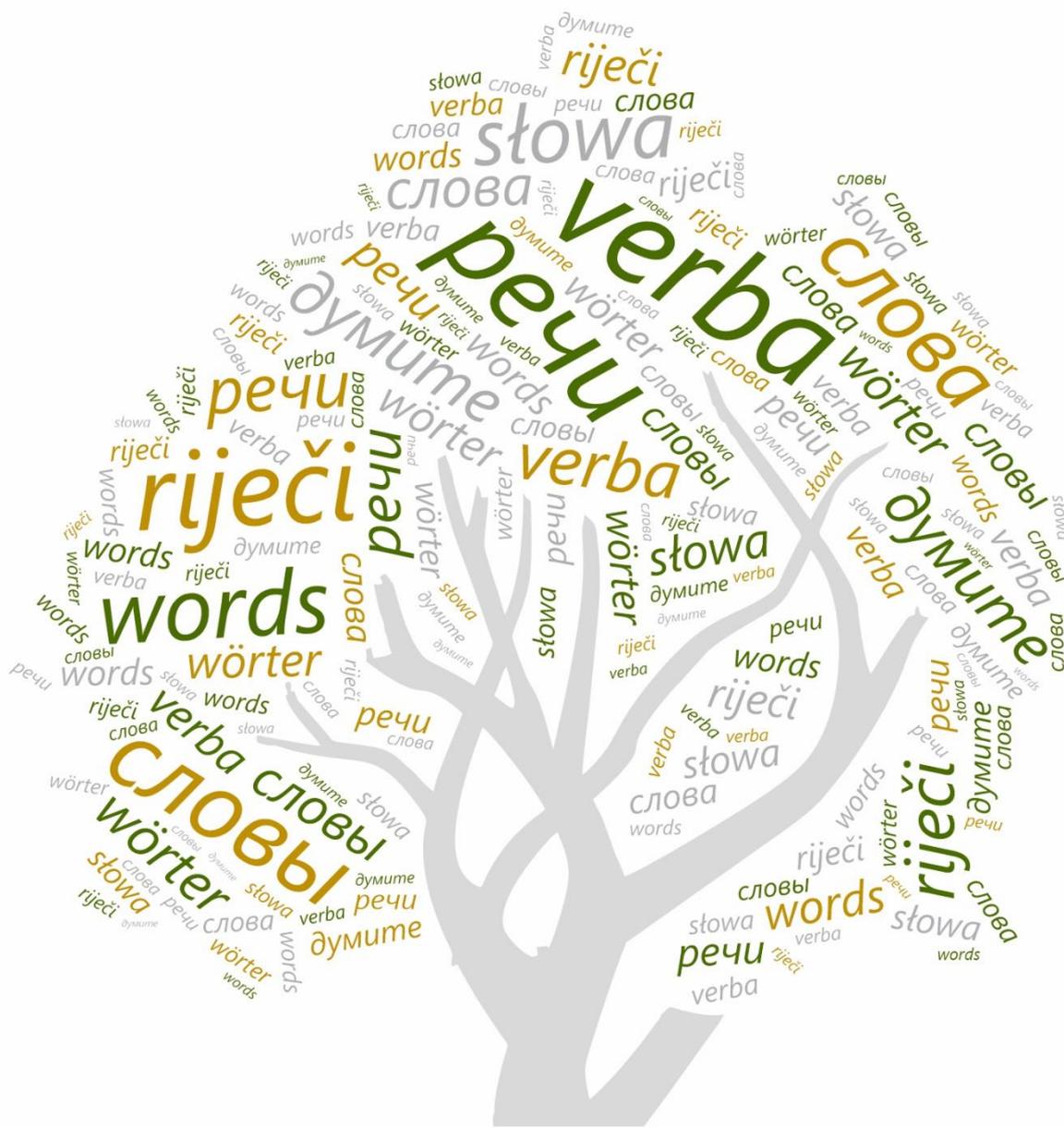


НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Verba

Северо-Западный
лингвистический журнал

№ 3(5) 2022



ISSN 2713-0665 (Online)

Verba

Северо-Западный лингвистический журнал



(16+)

Verba. Северо-Западный лингвистический журнал

Сетевое периодическое научное издание

3(5) 2022

ISSN 2713-0665 (Online)

Свидетельство о регистрации СМИ:

Эл № ФС77-80208 от 22 января 2021 г. выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Издается с 2021 г.

Периодичность: 2 раза в год

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого» (НовГУ)

АДРЕС УЧРЕДИТЕЛЯ И ИЗДАТЕЛЯ

173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Б. Санкт-Петербургская, д. 41,
тел.: +7 (8162) 62-72-44
e-mail: novsu@novsu.ru

АДРЕС РЕДАКЦИИ

173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216
тел.: +7(8162) 33-88-30 (доб. 2293)
E-mail: verba@novsu.ru

Сайт издания: <https://VERBA.PRESS>

Редакторы перевода: О. Наволоцкая

Дизайн обложки: В. Фромов

Макет, верстка: Д. Ванюшкин

Разработка сайта: А. Ни

Дата выхода: 30.12.2022

© НовГУ, 2022

© Авторы статей, 2022

Все права защищены

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор:

Т.В. Шмелева, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В.И. Макаров, кандидат филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

А. Бирих, доктор филологических наук, профессор; Трирский университет, Трир, Германия

Х. Вальтер, доктор филологических наук, профессор; Университет им. Эрнста Морица Арндта г. Грайфсвальда, Грайфсвальд, Германия

В.Л. Васильев, доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

В.И. Заика, доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

В.И. Коваль, доктор филологических наук, профессор; Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, Гомель, Беларусь

К. Кусаль, доктор филологических наук, профессор; Гуманитарно-экономическая Академия, Лодзь, Польша

В.И. Мокиенко, доктор филологических наук, профессор; Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Т.Г. Никитина, доктор филологических наук, профессор, профессор; Псковский государственный университет, Псков, Россия

Б.Ю. Норман, доктор филологических наук, профессор; Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь

М. Рак, доктор филологических наук, профессор; Ягеллонский университет, Краков, Польша

Ж. Финк, доктор филологических наук, профессор; Загребский университет, Загреб, Хорватия



Verba

Северо-Западный лингвистический журнал



(16+)

Verba. Северо-Западный лингвистический журнал

online scientific journal

3(5) 2022

ISSN 2713-0665 (Online)

Registration certificate of a mass medium:

El № FS 77-80208 of 22.01.2021 registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecommunication, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)

Founded: 2021

Frequency: 2 issues per year

FOUNDER AND EDITOR

FSBEI HE "Yaroslav-the-Wise Novgorod State University" (NovSU)

ADDRESS OF THE FOUNDER AND EDITOR

173003, Russia, Veliky Novgorod,
ul. B. St. Petersburgskaya, 41,
tel.: +7 (8162) 62-72-44
e-mail: novsu@novsu.ru

CORRESPONDING ADDRESS

Russia, 173003, Veliky Novgorod, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, B. Sankt-Peterburgskaya St., 41, of. 1216
tel.: +7(8162) 33-88-30 (ext: 2293)
E-mail: verba@novsu.ru

Website of edition: <https://VERBA.PRESS>

Translation editors: O. Navolotskaya

Cover design: V. Fromov

Layout: D. Vanyushkin

Website creation: A. Nee

Release date: 30.12.2022

© NovSU, 2022

© Authors of articles, 2022

All rights reserved

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief:

T.V. Shmeleva, Doctor of Philology, Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

Members of Editorial Board

V.I. Makarov, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

A. Bierich, Doctor of Philology, Professor, University of Trier, Trier, Germany

H. Walter, Doctor of Philology, Professor; Ernst-Moritz-Arnt University of Greifswald, Greifswald, Germany

V.L. Vasiliev, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

V.I. Zaika, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia

V.I. Koval, Doctor of Philology, Professor; Francisk Skorina Gomel State University, Gomel, Belarus

K. Kusal, Doctor of Philology, Professor; Humanitarian and Economic Academy in Lodz, Lodz, Poland

V.I. Mokienko, Doctor of Philology, Professor; St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

T.G. Nikitina, Doctor of Philology, Professor; Pskov State University, Pskov, Russia

B.Yu. Norman, Doctor of Philology, Professor; Belarusian State University, Minsk, Belarus

M. Rak, Doctor of Philology, Professor; Jagiellonian University, Krakow, Poland

Zh. Fink, Doctor of Philology, Professor; University of Zagreb, Zagreb, Croatia



Содержание

Content

От главного редактора.....	4	From editor-in-Chief.....	4
----------------------------	---	---------------------------	---

Автор, адресат, текст / Author, addressee, text

Диалог автора с читателем в современном женском детективе		Dialogue between the author and the reader in the modern women's detective story	
<i>В. Г. Дидковская.....</i>	<i>7</i>	<i>V. G. Didkovskaya.....</i>	<i>7</i>
Роль «образа автора» в художественном нарративе магического романа Дж. Харрис «Blackberry Wine»		The role of the image of the author in the fictional narrative of the magic realism novel "Blackberry Wine" by J. Harris	
<i>С. Ю. Лаврова, Л. А. Ермакова.....</i>	<i>20</i>	<i>S. Yu. Lavrova, L.A. Ermakova.....</i>	<i>20</i>
Динамика проницаемости своего и чужого слова в тексте и интертексте		The dynamics of the permeability of one's own and another's word in text and intertext	
<i>Н. В. Максимова, А. И. Максимова.....</i>	<i>35</i>	<i>N. V. Maksimova, A. I. Maksimova.....</i>	<i>35</i>

Персонажная сфера / Character sphere

Герои рассказов В. М. Шукшина: речевое поведение		Heroes of stories by V. M. Shukshin: speech behavior	
<i>И. В. Башкова.....</i>	<i>49</i>	<i>I. V. Bashkova.....</i>	<i>49</i>

Качества художественного текста / Features of literary texts

Монтажность художественной прозы Б. Л. Пастернака		Montage of Boris Pasternak's Prose	
<i>С. А. Соловьева.....</i>	<i>64</i>	<i>S. A. Soloveva.....</i>	<i>64</i>

Молодые голоса / Young voices

Развёрнутое авторское сравнение в художественной прозе Н. Хорнби		N. Hornby's complex creative similes	
<i>О. В. Наволоцкая.....</i>	<i>79</i>	<i>O. V. Navolotskaya.....</i>	<i>79</i>

От главного редактора

V

**Дорогие коллеги,
наши авторы и читатели!**



Для этого номера журнала мы выбрали классическую тему русской филологии – художественный текст, ограничив наш интерес произведениями прозаическими. Статьи, составивший этот номер, представляют проблематику в разных аспектах.

Ключевые понятия анализа художественного текста – автор, адресат, персонаж, другие тексты. При этом трудно говорить об одном, абстрагируясь от других: так, проявления автора практически всегда сориентировано на адресата, продиктовано желанием произвести на него то или иное впечатление. Другие тексты находим в рассматриваемом, и это голоса других авторов или персонажей. Учитывая трудность «разделения неразделяемого», статьи объединили в рубрики, имея в виду центральность тех или иных понятий для конкретного опыта анализа.

Так, главными оказываются автор и адресат в статьях Виктории Генриховны Дидковской, которая анализирует современный женский детектив, и Натальи Викторовны и Анны Максимовых, ведущих речь о классических произведениях и их переключках с современными. Персонажи оказываются в центре внимания Ирины Венадьевны Башковой, что дало основания поместить ее в рубрику «Персонажная сфера», надо сказать, что персонажи рассматриваются только в одном аспекте – речевого поведения, что вносит важный мотив в лексику произведений.

Особую рубрику – «Качества прозаического текста» – составляет статья Светланы Александровны Соловьевой, которая совсем недавно – в сентябре этого года – защитила докторскую диссертацию о синтаксисе художественной прозы Б. Пастернака. Монтажность – одно из качеств изученной ею прозы, и оно показано в статье этого номера на примере одного из произведений поэта. Думаю, это впечатляющий анализ, тонкий и глубокий, демонстрирующий, как принципы построения художественной прозы корреспондируют с принципами иных искусств.

В нашей традиционной рубрике «Молодые голоса» публикует статью аспирантка Ольга Наволоцкая, она представляет наблюдения над одним стилистическим приемом прозы современного британского писателя, характеризующим его поэтику. Стоит напомнить, что второй молодой голос звучит в статье о проницаемости прозы для чужих голосов, это студентка Анна Максимова.

Если говорить об авторах этого номера, то стоит сказать, что это доктора и кандидаты филологических наук, аспирантка и студентка, представляющие Череповецкий университет, Новосибирские театральный институт и педагогический

университет, Сибирский федеральный университет и, конечно, Новгородский университет имени Ярослава Мудрого.

Круг изучаемых ими художественных текстов оказался не узок: в него вошли женские детективы Т. Устиновой и Е. Михалковой; классические произведения М. Булгакова, Л. Петрушевской, Е. Водолазкина и Гоголя, который перекликается с «литературными потомками»; рассказы В.М. Шукшина; проза Б. Л. Пастернака. Кроме того, в сфере внимания исследователей художественной прозы оказались романы британских писателей – Джоан Харрис и Ника Хорнби. Можно сказать, наверное, что в сложную картину исследований художественного теста наш журнальный номер вносит свои скромные штрихи.

Благодарю сердечно всех, кто откликнулся на приглашение и написал статью для этого номера журнала. Особая благодарность нашим рецензентам – Борису Юстиновичу Норману из Минска и Владимиру Ивановичу Заике из Великого Новгорода.

До новых встреч на электронных страницах нашего журнала!

Т. В. Шмелева

Letter from the Editor-in-Chief

Dear colleagues, our authors and readers!

For this issue of the journal, we have chosen a classical theme of Russian philology: the literary text, limiting our interest to works of prose. The articles in this issue present the problems in different aspects.

The key concepts of literary text analysis are “author”, “addressee”, “character”, “other texts”. At the same time, it is difficult to talk about one thing, abstracting from others: for example, the author's manifestations are almost always oriented towards the addressee, dictated by the desire to impress them in one way or another. Other texts are found in the one under consideration, and these are the voices of other authors or characters. Given the difficulty of “separating the inseparable”, the articles were grouped into rubrics, bearing in mind the centrality of certain concepts for a particular experience of analysis.

Thus, the author and addressee are the main ones in the articles by Viktoria Didkovskaya, who analyzes the modern woman's detective story, and by Natalia Maksimova and Anna Maksimova, who are discussing classical works and their parallels with modern ones. The characters are in the center of attention of Irina Bashkova, which gave us a reason to place her article under the "Character Sphere" heading; it must be said that the characters are considered only in one aspect – speech behavior, which introduces an important motive into the vocabulary of the works.

A special section, “Qualities of the Prose Text”, is comprised of an article by Svetlana Solovyova, who recently – in September of this year – defended her doctoral dissertation on the syntax of Pasternak's prose. Montage is one of the qualities of the prose she studied, and it is shown in the article included in this issue on the example of one of the poet's works.

I consider this analysis impressive, subtle and deep, demonstrating how the principles of the construction of fictional prose correspond with the principles of other arts.

In our regular column “Young Voices” an article by a post-graduate student Olga Navolotskaya is published; it presents observations on the stylistic device of the prose of a modern British writer, which characterizes his poetics. It is worth recalling that the second young voice sounds in an article about the permeability of prose for other people's voices, this is an article by student Anna Maksimova.

Speaking about other authors of this issue, it is worth mentioning that they are doctors and candidates of philological sciences, a graduate student and a student representing Cherepovets State University, Novosibirsk State Theater Institute and Novosibirsk State Pedagogical University, Siberian Federal University and, of course, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University.

The range of literary texts they studied was not narrow: it included female detectives T. Ustinova and E. Mikhalkova; classical works by M. Bulgakov, L. Petrushevskaya, E. Vodolazkin and N. Gogol, which echoes the “literary descendants”; stories by V. Shukshin; prose by B. Pasternak. In addition, the novels by British writers Joan Harris and Nick Hornby turned out to be in the sphere of attention of researchers of fiction. One can probably say that this issue of our journal brings its own modest touches into the complex picture of research on the literary text.

I sincerely thank everyone who responded to the invitation and wrote an article for this issue of the journal. Special thanks to our reviewers – Boris Norman from Minsk and Vladimir Zaika from Veliky Novgorod.

Until we meet again on the electronic pages of our journal!

T. V. Shmeleva

АВТОР, АДРЕСАТ, ТЕКСТ / AUTHOR, ADDRESSEE, TEXT

Диалог автора с читателем в современном женском детективе

В. Г. Дидковская

Dialogue between the author and the reader in the modern women's detective story

V. G. Didkovskaya

Виктория Генриховна Дидковская – доктор филологических наук, доцент; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: Pobeda.49@yandex.ru

Статья поступила: 21.10.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

В статье рассматриваются способы и средства обеспечения успешного диалога с читателем в одном из жанров современной беллетристики – детективном романе. С учетом фактора адресата выделены основные тактики, обусловленные фактором адресата. Установлено, что авторы детективов активно используют сниженную, даже ненормативную лексику при описании ситуаций, знакомых читателям из его собственного речевого опыта. Другим приемом организации диалога с читателями является привлечение их внимания к ситуациям ошибочного использования языковых единиц в речи персонажей, в частности, заимствованных слов. С этой целью используются приемы комментирования – от прямого объяснения значений слов-агнонимов до обращения к речевому опыту читателей. Особым способом выстраивания культурного диалога с читателем является использование прецедентных феноменов. Выбор прецедентных феноменов обусловлен читательскими ожиданиями и связан со стремлением авторов облегчить диалог с читателем. Прецедентные имена и высказывания становятся средством социальной, профессиональной, возрастной характеристики персонажей, используются для создания юмористического эффекта с целью развлечь читателя. И наконец, самым ярким приемом, который авторы используют для вовлечения читателей в диалог, является языковая игра. Главным средством языковой игры в рассмотренных романах являются фразеологизмы русского языка, соответствующие языковой, коммуникативной и культурной компетенции читателей. Языковая игра основана на лексической и синтаксической трансформациях фразеологизмов, каламбурном употреблении, развертывании их в текстовый фрагмент. Общность языковых и культурных кодов авторов и читателей делает

Viktoriya G. Didkovskaya – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

ORCID 0000-0002-2825-6409

Received: 21/10/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

The article discusses the ways and means of ensuring a successful dialogue with the reader in one of the genres of modern fiction that is a detective novel. The main tactics determined by the factor of the addressee are highlighted. It has been established that authors of detective stories actively use substandard vocabulary, even profanity, when describing situations familiar to readers from their own speech experience. Another method of organizing a dialogue with readers is to draw their attention to situations of erroneous use of language units in the speech of characters, in particular, borrowed words. For this purpose, commenting techniques are used – from a direct explanation of the meanings of agnonyms to an appeal to the speech experience of readers. A special way of building a cultural dialogue with the reader is to use precedent phenomena. The choice of precedent phenomena is determined by the reader's expectations and is associated with the desire of the authors of women's detective stories to facilitate dialogue with the reader. Precedent names and statements become a means of social, professional, age characteristics of characters, are used to create a humorous effect in order to entertain the reader. And finally, the most striking technique that the authors of the reviewed texts use to engage readers in a dialogue is a language game. The main means of the language game in the considered novels are the phraseological units of the Russian language, corresponding to the linguistic, communicative and cultural competence of the reader. The language game is based on lexical and syntactic transformations of phraseological units, punning usage, the deployment of phraseological units into a text fragment. The commonality of linguistic and cultural codes of authors and readers makes mass literature as a whole an important area for readers' interests.

массовую литературу в целом важной сферой проявления читательских интересов и языковых вкусов.

Ключевые слова: диалог, беллетристика, прецедентные феномены, фактор адресата, языковая игра

УДК 82-3

Keywords: dialogue, fiction, precedent phenomena, addressee factor, language game

OECD: 6.02PA

V

Постановка проблемы. Изучение новых тенденций в функционировании русского языка привлекло внимание лингвистов к новому феномену – языку текущего момента, который отражается в массовой литературе, связанной с обыденным сознанием средней языковой личности, которая задает «образ читателя» ее произведений. Категорию читателя в этом случае определяют как представление конкретного автора произведения о получателе, которое зафиксировано в тексте теми или иными способами [Шмид, 2008].

Ориентация на массовую аудиторию требует максимального приближения вербальной оболочки текстов к узусу массовой аудитории, «усреднения» речевого стандарта, подбора общедоступных, общепонятных языковых средств. Необходимость соответствовать его речевым привычкам создает языковую «сиюминутность» массовой литературы, поэтому в ней «своеобразно преломляются активные процессы в русском языке и русской речи, отразившие кардинальные перемены конца XX в.» [Черняк, 2009, с. 44.].

Одно из первых мест в корпусе массовой литературы принадлежит детективу. Анализируя направления развития современного детектива, отмечают, что его популярность обусловлена объективными причинами, а именно тем, что он стал жанром, «наиболее оперативно ответившим на вызов времени – попытку осмысления современной эпохи», с помощью которого «русская литература начала 1990-х нашла свой путь «к народу» [Черняк, 2005, с. 179]. Следует подчеркнуть, что, хотя современный отечественный детектив как жанр массовой литературы внутренне неоднороден, все его «варианты» (исторический, политический, иронический, шпионский, сентиментальный и др.) в равной мере рассчитаны на удовлетворение «потребительских ожиданий» массового читателя, мотивированы привычными для него способами общения с текстом. Читатель современного детектива стремится получить удовольствие, разгадывая сюжетные хитросплетения романа. Поэтому интерес говорящего (в нашем случае пишущего) к слову ограничен возможностями массового читателя, который стремится получить информацию, «считать код» без особых психоэмоциональных затрат со своей стороны.

М. Кронгауз в книге «Русский язык на грани нервного срыва» (глава «Несчастный случай для одинокой домохозяйки») пишет, что «...детектив интересно не читать ..., его интересно изучать» [Кронгауз, 2012, с. 352]. Как представляется, предметом изучения могут стать языковые средства и приемы их использования, в которых отражаются не только языковые вкусы авторов, но и речевые ожидания читателя, той «усредненной языковой личности», образ которой «вычитывается» из текстов детективных романов. Таким образом, проблематика предлагаемой статьи связана с выявлением и

описанием стратегий выстраивания «диалога с читателем», обеспечивающих его успешность.

История вопроса. Изучение феномена массовой литературы, «литературы, которую читают все», с конца XX в. становится актуальным и многоаспектным. О разнообразии интересов ее исследователей можно судить, например, по содержанию сборников статей «Культ-товары» [2009; 2018]: если в содержании издания 2009 г. отражены в основном общие проблемы изучения массовой литературы «на фоне» литературной классики, то в сборнике 2018 г. современная отечественная массовая литература уже представлена как территория новых смыслов. В числе последних оказывается проблема «массовый писатель и массовый читатель»: жанры и отдельные произведения массовой литературы анализируются с точки зрения их восприятия читателем и влияния на него.

В литературоведении и литературной критике активно обсуждается читательская «спецификация» массовой литературы: книги для подростков, жанр подросткового детектива, выделение young-adult как особого читательского адреса, литература фан-фикшн и ее читатели и др. Ю. В. Булдакова, исследующая литературное творчество фанатов как особый феномен интернет-пространства, особенностью этого нового вида массовой литературы считает взаимозависимость ролей писателя и читателя: «Дискурс фан-фикшн не предполагает ... читательской свободы творчества: она должна быть так же задана и предопределена, как и творчество автора фан-фикшн» [Булдакова, 2018, с. 247].

Образ массового читателя присутствует не только в текстах современной беллетристики, но и в произведениях литературной классики разного времени: Дон Кихот в романе Сервантеса, Кэтрин Морган, героиня романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство», читатели романтической литературы в новеллах Т. Готье, Эмма Бовари в романе Г. Флобера [Турышева, 2012, с. 76-78]. Заметим, в современном литературоведении как образы читателей прошлых веков, так и образы наших современников служат единой цели – критике массовой литературы «через изображение массового читателя – «читателя, чье восприятие воспроизводит параметры, отличающие массовую рецепцию» [Там же, с. 77].

Один из аспектов языковедческого исследования диалога «автор – читатель» связан с выявлением языковых структур текста, в которых реализуется «фактор адресата», взаимодействие «своего» и «чужого» слова. Оно может быть уподоблено взаимодействию участников обычного диалога, в котором «Я (первый говорящий) формирует Другого (адресата)» [Арутюнова, 1999, с. 649]. В качестве «реплик» в таком диалоге используются разные средства: «образование экспрессивных и оценочных коннотаций, монтаж синтаксических структур, базой которых служат явления цитации, развитие системы дифференцированных модальностей, порождаемых отношением к чужому слову, ... развитие диалогической тактики» [Там же, с. 669].

Исследователей языка современной беллетристики интересует в первую очередь отражение в нем изменений, характеризующих современную речевую ситуацию (либерализация, опрощение, обеднение языка) [Черняк, 2009; Кронгауз, 2002], в том числе, новая интертекстуальность, связанная со снижением уровня читательской компетенции (тексты школьной программы) [Кузьмина, 2009; Черняк,

Черняк, 2019]. Языковые факты для наблюдений и обобщений извлекаются из популярных произведений, рассчитанных на интересы массового читателя.

Методология и методика анализа. В предлагаемой статье объектом анализа стали тексты романов популярных авторов женских детективов Т. Устиновой и Е. Михалковой, изданные в течение последних 15 лет. Выбор этих текстов объясняется тем, что их авторы, хотя и являются деятелями «транзитивного типа», то есть Пишущими, по определению Р. Барта [Барт, 1989, с. 19], слово для них служит не только средством достижения цели (производство очередного текста), но и объектом творческой деятельности; ее основу составляет «традиционный и естественный интерес говорящего к собственному языку как к инструменту общения и самовыражения» [Химик, 2000, с. 237]. Заметим, что авторы через персонажей своих романов могут прямо обращаться к читателю, декларируя свою языковую позицию: *Какая разница, как говорить! – Очень большая, – серьезно сказала Маня... – Язык живой, он дышит, двигается. А мы то и дело от него что-нибудь отрезаем по живому, то ударения, то окончания, то смысл слов меняем!.. И почему-то считаем, что это хорошо! <...> Я писательница <...> Язык для меня основа жизни на земле* (Т. Устинова. Роковой подарок).

Обсуждаемая проблематика обусловила применение комплекса общефилологических и частных методов, предполагающих анализ связей между языком, текстом и «человеком говорящим» (автором, читателем) как объектами филологии. Филологический подход предполагает обращение в процессе исследования и к тексту как литературному произведению, и к его языковой стороне, формируемой интересами автора и читателя.

Для исследования «фактора адресата» в текстах детективных романах использовано несколько частнофилологических методов. Функциональный анализ направлен на выявление сфер речевого общения и групп языковых единиц, которые авторы современных детективов выбирают, имея в виду речеповеденческую модель своего предполагаемого читателя. В лингвистическую прагматику включаются вопросы, связанные с субъектом (автором текста), адресатом (читателем) и их взаимодействием в акте коммуникации (чтения). Прагматический анализ вскрывает это взаимодействие, выявляет стратегию пишущего, устанавливает меру языковой информации в тексте, рассчитанную на читательскую компетенцию. Контекстологический анализ использован для характеристики объема лингвокультурной информации, рассчитанной на восприятие читателя детективов и тем самым очерчивающей объем его культурной грамотности. Контекст в этом случае понимается как совокупность явлений, связанных с текстом, но выходящих за его рамки, т.е. не только языковых, но и литературных, общекультурных. Интертекстуальный анализ дополняет его и применяется для выявления интертекстуального тезауруса читателей, включающего «узнаваемость» цитат, определение их статуса, связей с текстом-источником, трансформаций и функций в исследуемых текстах.

Анализ материала. Аналитическое чтение значительного количества текстов одного жанра, авторы которых руководствуются одинаковой матрицей создания,

позволило наметить несколько коммуникативно-речевых (текстовых) тактик, рассчитанных на достижение успешности диалога автора и читателя.

Объединяющей чертой, свойственной не только детективным романам, но и произведениям, представляющим разные современные литературные направления, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи. Особенно живой и многообразной современная русская речь предстает в персонажной сфере текстов: в диалогах, воспроизводящих спонтанное общение, актуализируется ее разговорность и эмоционально-оценочная насыщенность, которые вместе с единицами речевого субстандарта используются как средство воспроизведения новых форм устной коммуникации, которые доступны для читателей детективов, например, Т. Устиновой: *Потом забежало существо неопределенного пола и сказало: «Мы вчера в «Фонаре» зависли, просто оторваться хотелось под финал, а там одна брюква накидалась водки и давай зажигать! Мы еле ноги унесли!»* (Дом-фантом в приданое); *Троепольский сказал, что не делает сайтов... эстрадным звездам. «Да ладно тебе, чувак! Ну им не делаешь, а мне сделай! ... Ну, вот если есть козлы, так это те, кто попсу гонит и на радиостанциях сидит! ...» – «Что, – поинтересовался Троепольский, – не ставят?» – «Да нет же, мать их! В формат, говорят, не попадаешь, а это значит песец, когда не попадаешь ... и вообще рэп лучше всего негры ... того ... поют. А из тебя какой, говорят, негр-то, блин?!»* (Запасной инстинкт); *Дальше что было? – Ну, зарулил я сюда, а тут, под лавкой, мертвец, и ни живой души нет! Только девка эта с третьего или со второго этажа рядом с ним... Она мне говорит: телефон есть, давай в милицию звони! А я что, лох, что ли? ... Я ей говорю – какие менты, дура?! ... Да загребут они тебя, даже разбираться не станут, ты его замочила или не ты, блин!* (Отель последней надежды).

Интересно отметить, что писательница включает в один из романов ситуацию, когда «диалог поколений» заходит в тупик, потому что новые русские выражения не понятны носителям русского языка, для которых он все еще «великий и могучий» без всяких иронических коннотаций: *Она чуть не погибла, а дело у нас в управление так и не забрали – говорят, раз нет серии, сам и разбирайтесь. «Глухаря» - то никому неохота. – Макс, ты говоришь на каком-то птичьем языке, я ничего не понимаю* (Отель последней надежды).

Стремление к свободе выражения носителей современного русского языка отражено в новой фразеологии, известной и авторам, и адресатам романов (*выше крыши, в клочки порвать, в одном флаконе, выносить мозг, гнать пургу, засланный казачок, крыша поехала, коньки отбросить, ловить кайф, на понт брать, по полной программе, рвать когти, сто пудов, ясный пень* и др.): *У Джоника мировоззрение засланного казачка, – медленно сказал Сергей. – А казачок должен знать, от кого чего ожидать* (Е. Михалкова, Бумажный занавес, стеклянная корона); *Надоела мне вечная ругань, – понурился он. – Верись, Кешенька, даже перестал кайф ловить от всех этих скандалов* (Там же); *...Тим заявил, что в школу не пойдет...и Сергей произнес что-то назидательное и очень отцовское, содержащее выражения «балду гонять» и «репу чесать», а Тим в ответ рубанул «ясным перцем»* (Т. Устинова, Развод и девичья фамилия).

На страницах современной массовой литературы оживает современная речевая личность, хорошо знакомая читателю, речевые привычки которой свойственны и ему самому. «Русская речь вообще стала более разнообразной, поскольку совмещает в себе разнородные элементы из когда-то несочетаемых форм языка. В сегодняшней речи не юного и вполне интеллигентного человека мелькают такие слова и словечки, что впору кричать караул. Молодежный сленг, немножко классической блатной фени, очень много фени новорусской, профессионализмы, жаргонизмы, короче говоря, на любой вкус» [Кронгауз, 2012, с. 137]. О коммуникативной «всепроницаемости» такого рода выражений могут свидетельствовать мнение, высказываемое в некоторых лингвистических работах, о необходимости использования «разнообразных отклонений» для усовершенствования русского литературного языка, поскольку они «называют важные и нужные понятия, обозначаемые словами, имеющими в нормативных словарях ограничительные пометы: <...> *оттягиваться, отфутболить, мажор, фишка* и т.п.» [Милославский, 2012, с. 213.]

Носителями «новой русской речи» вполне ожидаемо оказываются персонажи «из молодых»: они присутствуют почти в каждом из анализируемых детективов. Создавая их речевые портреты, писательницы используют такие слова, фразеологизмы, синтаксические конструкции, которые соответствовали бы читательскому опыту знакомства с такой речью: *Да мы ни причем, Васька! – Да мы-то как раз при чем, Леха! Может, этот кекс мамкин самый разлюбезный друг был, или, наоборот, самый заклятый враг! А мы во все это по самые помидоры вляпались! – Бэзил перевел дыхание и утер сухой лоб. – Мы же ничего не знаем! Зачем нас в Питер гоняли, зачем ты голосовую прогу писал?!...И главное, бабла ни дали ни копыя! Ну что за ботва, прикинь!* (Т. Устинова. Пять шагов по облакам); *Кристина хихикнула... – короче, родители отправили ее в лагерь. Дико крутой! А она одного дня не дотерпела до конца смены... короче она измочалила матери нервы в труху своими претензиями. Та взяла отгул и попилила за дочуркой в лагерь...* (Е. Михалкова. Лягушачий король). Носители этого типа речевой культуры получают прецедентную характеристику «бандерлоги», отсылающую к тексту Р. Киплинга.

В диалоге с читателем авторы романов часто прибегают к обсуждению животрепещущих проблем культуры речи. Для размышления о русском языке нового времени предлагаются такие вопросы, как трудные случаи образования морфологических форм существительных, склонение числительных, соблюдение орфоэпических и акцентологических норм, нарушения лексических норм, т.е. те сложности, которые испытывают, испытывали или обращали на них внимание в чужой речи многие читатели. В текстах анализируемых романов находим устойчивые приемы привлечения внимания к правильности речи: выделение и комментирование новых слов и выражений, оценка по шкале «нравится – не нравится», столкновение разных культурно-речевых кодов, создание ситуации коммуникативной неудачи и др.: *Где метро? – вдруг рявкнул на Дмитрия Ивановича какой-то очумелый в кожаной куртке и высокой меховой шапке, так что профессор от неожиданности отшатнулся. – Метро где, ну?! Профессор кивком показал, где. – Нету там метра, я там уже был!..* (Т. Устинова. Сто лет пути); *Никоненко в два приема дохлебал щи, быстро вытер тарелку коркой хлеба и отправил корку в рот. – Торговые центры*

разнообразные, рынок стройматериалов на Дмитровке, гостиница в Болгарии. Все евовное. Он так и сказал – «евонное» (Т. Устинова. Неразрезанные страницы); Да, может, и бог с ним, с гамбсом, Виктория! Купите чиппендейл, их кругом полно! – Про Чипа и Дейла смотрит моя сестра, ей девять лет! И вообще, вы обещали больше мне не хамить. – Не буду – торопливо, чтобы не хихикнуть невзначай, сказал Олег Петрович (Т. Устинова, Колодец забытых желаний).

Целям привлечения читательского внимания к проблемам культуры речи в современной беллетристике служит воспроизведение в тексте ситуации ошибочного использования тех или иных единиц. Как правило, речевые ошибки, «приписываемые» автором своим персонажам, отражают зоны расшатывания нормы, речевые риски, например, в романах Т. Устиновой: *Как пить дать, поклонник вам звонит, – громко сказал Вадик. Слово «звонит» он, конечно, произнес с ударением на первом слоге (Жизнь, по слухам, одна); Я после перелета, без грима, вся никакая, а они все равно лезут! ... Ну никакого понятия нету у людей, никакой тактики!.. (Неразрезанные страницы).*

Один из наиболее заметных процессов в речевой практике носителей языка – активизация заимствованной лексики, часто образующей «зону агнонии». Неуместное и неправильное употребление заимствованных слов в речи персонажей детективных романов, вероятно, должно, по замыслу их авторов, актуализировать самооценку читателей на основе сопоставления своей лексической грамотности с грамотностью персонажей: *Я, кажется, с вами разговариваю! Если у вас серьезные проблемы со слухом, обратитесь к окулисту. – Елена Николаевна, – сказал он громко. – ... что касается окулиста, то это, так сказать, глазник! А кто слух лечит, тот, стало быть, ушник! (Т. Устинова. Жизнь, по слухам, одна). Обращает внимание способ включения иноязычных агнонимов в текст: они всегда сопровождаются объяснением значения или созданием ситуации выбора, апеллирующей к знаниям читателей: «Не будет из тебя никакого толку», – сказала она и зевнула, потом подумала и натянула на голое молочное плечо капроновые кружевца халатика, который она гордо называла почему-то «кардиган». Не знала, бедная, что это называется пеньюар ... (Т. Устинова. Колодец забытых желаний); А фильмец этот, где в Лувре кто-то кого-то уколошил, кажется, из религиозных соображений, и потом тот, которого играет Том Хэнкс, стал искать какой-то постскриптим или манускрипт, ей очень даже понравился (Там же). Знаешь, что такое экстраполяция? – сказал Макар... – Это распространение выводов, полученных из наблюдения за одной частью явления, на другую его часть (Е. Михалкова. Кто остался под холмом).*

Авторы детективных романов, как и современной беллетристики в целом, вступают в культурный диалог с читателем, успешность которого определяется степенью совпадения объема прецедентных феноменов, прежде всего имен и высказываний, хранящихся в их языковой памяти. По словам Р. М. Фрумкиной, «в каждой культуре есть круг текстов, которые “положено” знать, и это “положено” распространяется на всех более или менее образованных или хотя бы просто грамотных представителей данной культуры» [Фрумкина, 2002, с. 133]. Иными словами, прецедентные тексты известны широкому кругу носителей языка, отсылки к ним распознаются адресатом речи и понятны ему.

Выбор прецедентных феноменов в женских детективах обусловлен читательскими ожиданиями. Заметим, что сами авторы при этом не стремятся преуменьшить культурный опыт своих читателей, напротив, в их романах появляются персонажи, чья «начитанность» в русской литературе рассчитана на их (читателей) ироническую оценку: *Но за всю свою жизнь она, кажется, не прочитала ни одной книги и однажды сказала, что зря Наташа Ростова бросилась под поезд, могла бы еще жить. Зачем Тургенев так плохо все придумал!* (Т. Устинова. *Пять шагов по облакам*); *Он прославился на всю школу, когда в сочинении по Тургеневу написал, что барыня утопила Герасима, причем с братской фамильярностью обозвал ее Муму* (Е. Михалкова. *Черный пудель, рыжий кот*).

Авторы детективов обращаются к прецедентным феноменам различных типов, используя при этом разные приемы их включения в текст. Чаще всего они встречаются в речевой сфере персонажей и становятся средством их социальной, профессиональной, возрастной характеристики. Так, в персонажную сферу героев, причастных к литературному творчеству, искусству, журналистике, включены редкие в массовой литературе имена апостол Варфоломей, Серафим Саровский, Муций Сцевола, царь Ирод, Монтекки и Капулетти, Габриэль Россетти, Тенесси Уильмс и др. Диалоги таких героев могут быть построены как перебрасывание цитатами, что должно свидетельствовать о высоком уровне их литературной компетенции: *Ахмет Салманович, какие ... близнецы? – Близнецы-братья, – буркнул Баширов. – Ленин и партия – близнецы-братья! Кто более матери-истории ценен? Мы говорим «Ленин», подразумеваем что? – Партия, – мрачно ответила Лера. – Мы говорим «Партия», подразумеваем ... что? – Ленин, – сказала Лера. – Только не что, а кого. – Согласен, – сказал Баширов* (Т. Устинова. *Пять шагов по облакам*). Поскольку в тексте нет подсказки, позволяющей атрибутировать использованный литературный источник, то можно предположить, что автор рассчитывает на знакомство читателя с поэмой Маяковского «В. И. Ленин».

В одном из романов Е. Михалковой есть комический персонаж, речь которого построена как коллаж из текстов литературы разного времени и разных авторов с преобладанием русской классики: *Я мало жил и жил в плену, Рука бойцов колоть устала! Под насыпью, во рву некошеном! Лежит и смотрит как живая! Еще бокалов жажда просит залить горячий жир котлет. Неладно что-то в датском королевстве! Зачем твой дивный карандаш рисует мой арапский профиль?* Этот прием писательница использует для создания юмористического эффекта с целью развлечь читателя, который, по ее мнению, способен оценить монтаж высокой классики с блатной поэзией: *Отчего не выпить бедному еврею, если у него нет срочных дел?; Ночью было тихо, только ветер свищет... А в малине собрался совет! Все они бандиты, вору хулиганы выбирают свой авторитет!* (*Черный пудель, рыжий кот*).

В работах, посвященных языку массовой литературы, отмечается, что в сфере прецедентики авторы отдают предпочтение именам и цитатам, генетически связанным с детским чтением. Многочисленные случаи использования прецедентных феноменов из детской литературы убеждают в том, что их использование не в последней мере связана со стремлением авторов женских детективов облегчить

диалог с читателем. Оказывается, «прецедентные высказывания, которые «запечатлелись» из сказок, стихов и рассказов, часто даже не читанных, а слышанных в детстве, обладают более высокой степенью прецедентности (узнаваемости и воспроизводимости), чем, например, прецедентные имена и цитаты из классической зарубежной литературы» [Дидковская, & Черняк, 2020, с. 30]. Круг текстов детской литературы, из которых заимствуются цитаты, разнообразен – это произведения русских и зарубежных писателей, которые имеют разную степень вхождения в прецедентную базу русского языка: *Акела промахнулся два раза. Он упустил и девушку, и того, кто охотился за Сафоновым. Слава богу, хватило ума вернуться и вытряхнуть все из ее парня ...* (Е. Михалкова, *Человек из дома напротив*); *Тут Наташа ... сообразила, почему старик не захотел обращаться за помощью к Игорю Сергеевичу. «Все равно странно. Как говорила Алиса, становится все страньше и страньше»* (Е. Михалкова, *Знак истинного пути*); *Он откинулся на спинку кресла и выбил пальцами четкую барабанную дробь по столешнице: – Владелец заводогазет-пароходов. – Брось! – приподнялся на локте Бабкин. – Олигарх? Что-то не похож...* (Е. Михалкова, *Танцы марионеток*); *«Придется ждать, пока ты похудеешь», – тоном Кролика сказала она Винни-Пуху. Он подумал. «А сколько ждать?» – «Неделю!» ...У них было разное детство, разные родители, даже страны разные, только книжки одни и те же* (Т. Устинова, *Дом-фантом в приданое*); В детстве у него была книжка, где маленький мальчик предлагал собаке читать. *«Нет, – отвечала собака, – я дом стерегу, поноску несую, за уточкой слежу, воров пугаю. Будет с меня и этого»* (Т. Устинова, *Пороки и их поклонники*); *«...Здрассти, Валентина». Та ахнула и зажала рот рукой, как будто среди бела дня увидела привидение. «Единственное в мире привидение с мотором!» – вспомнилось Кире* (Т. Устинова, *Развод и девичья фамилия*).

Сами писательницы часто прибегают к «современному прочтению» старых сказок, чтобы доставить «удовольствие от текста» себе и его адресатам, имея в виду, что в интертекстуальном тезаурусе читателей хранятся исходные тексты: *После слова «конец» ничего не кончается. – подумала Наташа. – Красная Шапочка давно выросла и живет с Волком. ... Простодушная Золушка родила четверых детей, а Фея-Крестная отчаянно интригует при дворе. Одиннадцатый принц из сказки «Дикие лебеди», тот, что остался с лебединым крылом, стал поэтом. Что еще ему было делать, раз у него всегда при себе остро отточенное перо!»* (Е. Михалкова, *Пари с морским дьяволом*).

Самым ярким приемом, который авторы рассмотренных текстов используют для вовлечения читателей в сотворчество, является языковая игра. Языковая игра как форма человеческой деятельности имеет важное для массовой литературы свойство: она часто сопряжена с комическим эффектом, т.е. рассчитана на то, чтобы развеселить, рассмешить собеседника [Норман, 2006]. Т. А. Гридина предлагает рассматривать языковую игру как особую форму «лингвокреативной деятельности, отражающей стремление говорящих к обнаружению собственной компетенции в реализации языковых возможностей – при понимании условности совершаемых речевых ходов, но в то же время рассчитанных на «опознание» реципиентом негласно принятых правил <...> общения» [Гридина, 2002, с. 26].

«Образ читателя» диктует авторам массовой литературы приемы и средства языковой игры, которые соответствовали бы его языковой, коммуникативной и культурной компетенции. Вероятно, этим можно объяснить активное использование в текстах массовой литературы фразеологических средств русского языка. В филологических исследованиях последних лет к основным приемам современной языковой игры обязательно относят трансформацию фразеологизмов, что вполне объяснимо как их свойствами, так и высокой степенью внешней узнаваемости, связью с общим фондом языковых знаний автора и его читателя. Преобразования фразеологизмов, связанные с формой, значением, коннотативными и культурными компонентами их содержания, достаточно легко опознаются и, как правило, достигают того коммуникативного и стилистического эффекта, на который были рассчитаны.

Фразеологическая игра во всем разнообразии ее приемов используется в детективных романах Т. Устиновой и Е. Михалковой, где она создает «эффект устности», живой беседы между автором и адресатом текста. Авторы предлагают читателям принять участие в «разгадывании» новой образности фразеологизмов, в основе которой лежит их шуточное переосмысление, основанное на разного рода трансформациях формы и значения. В их романах, например, широко используется актуализация одного из компонентов фразеологизма. Этот прием рассчитан на фразеологическую компетентность читателей, способных понять игровой эффект от столкновения в одном контексте образного значения фразеологизма и его буквального прочтения: *Тебе нужно заниматься своим здоровьем, – сообщила Мика, – серьезно! Ну что это такое, ты же молодой, не пьешь, а на тебе **лица нет!** – А что на мне **есть?*** (Т. Устинова. Закон обратного волшебства); ... *Да. Сумрачное. По большому счету. Что это за **счет** такой?! И сколько по нему придется **заплатить?*** (Т. Устинова. Роковой подарок); *Живи Кутиков во времена кардинала Ришелье, он стал бы его **правой рукой**. А то и **обеими*** (Е. Михалкова. Бумажный занавес, стеклянная корона); *Просто надо понимать, что, когда Богдан по-свойски попросил Стасика **накрыть ротацию Муриева медным тазом**, ему даже **тазик** не пришлось с собой приносить. На месте выдали* (Там же).

В индивидуальном стиле Т. Устиновой встречается такая редкая форма языковой игры (рассчитанная совсем не на среднего читателя), как каламбур, возникающий на основе омонимического столкновения реального (прямого или образного) и фразеологического значения одного и того же сочетания слов: *Максим подумал и быстро перезвонил своим, чтобы **«пробили» номер**, и через полчаса ему сообщили, что номера, определившегося в Катином телефоне, не существует. ... Максим поблагодарил и повесил трубку. **Вот так номер**, – сказал он сам себе задумчиво ...* (Отель последней надежды).

Особый тип трансформации фразеологизмов находим в романах Е. Михалковой: его можно назвать приемом «продолжения фразеологизма», так как компонент или компоненты включаются в общий блок однородных членов предложения вместе со словами свободного употребления: *Но Олеся закусила губу, удила и все, что **закусывают люди**, становясь на тропу дикого упрямства...* (закусить удила – действовать напролом, не считаясь с обстоятельствами) (Бумажный занавес, стеклянная корона); *Недооцениваешь ты эту братию!* – подал голос

Грегорович. – ...*Растерзают нас, дорогие вы мои в пух, прах, пыль и пепел!* (в пух и прах – совершенно, полностью, совсем разбить, разрушить и т.д.) (Там же).

Самым ярким и эффективным приемом, создающим ситуацию игры, является разделение фразеологизмов на фрагменты, которые затем включаются в состав других синтаксических структур: *Да. Дело плохо. Дело пахнет керосином. Впрочем, причем тут керосин? Дело пахнет снегом, бензином, морозом и порохом. Дмитрий Белоключевский внезапно подумал, что именно так, должно быть, пахнет смерть. Даже в тюрьме смертью не пахло. И после тюрьмы тоже, и запахло только сейчас* (Т. Устинова. Олигарх с Большой Медведицы); *К тому же Иннокентий сохранял то же выражение сокрушенного понимания с оттенком обреченности, которое может возникнуть на лице торговца посудой, в лавку которого привели слона* (Е. Михалкова. Бумажный занавес, стеклянная корона).

Для стиля Т. Устиновой характерен и такой прием игрового использования фразеологизмов, как конструирование текста из его компонентов. Фразеологизм деформируется, разделяется на части, которые начинают «жить отдельной жизнью», однако фоновые знания, хранящиеся в культурной памяти адресатов текста, помогают им восстановить фразеологический подтекст и, включившись в языковую игру, предложенную автором, получить удовольствие от ее разгадывания. Так, в следующем фрагменте легко «прочитывается» оборот *желтая пресса*: *Газета была как газета, и даже первый лист ее источал непередаваемый, насыщенный лимонно-желтый цвет. На фотографии, которая производила впечатление черно-белой, но раскрашенной красками, как флаг в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», изображались две полуобнаженные красотки ...* (Саквояж со светлым будущим).

Выводы. Изучение речевых форм взаимодействия читателя и автора в современных детективах позволяет сделать некоторые обобщения. Выстраивая диалог с читателем, Т. Устинова и Е. Михалкова используют различные способы актуализации коммуникативно-речевой компетенции читателей, апеллируют к его литературным знаниям, включают его в языковую игру. Вопреки типичным представлениям о скудности лингво-культурного багажа читателей детективов, названные авторы рассчитывают на достаточно высокий уровень его интеллектуальности, привлекая его к оценочным суждениями о языке персонажей, к распознаванию приемов литературной и языковой игры.

Как представляется, адресат детективов, к которому обращаются писательницы, совмещает качества абстрактного читателя, соответствующего представлениям конкретного автора о получателе, которое зафиксировано в тексте, и информированного читателя, который владеет языком, на котором написан текст, обладает семантическим знанием, которое позволяет понимать текст, и компетентен в литературной традиции.

Литература

- Арутюнова, Н. Д. (1999) *Язык и мир человека*. Москва, Языки русской культуры.
- Барт, Р. (1989) *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. Москва, Прогресс.
- Булдакова, Ю. В. (2018) Дискурс фандома и поведение читателя фан-фикшн. *Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой*. Санкт-Петербург, Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 239-249.
- Гридина, Т. А. (2002). Языковая игра как лингвокреативная деятельность. *Язык. Система. Личность. Языковая игра как вид лингвокреативной деятельности. Формирование языковой личности в онтогенезе*. Екатеринбург, 26—27.
- Дидковская, В. Г., & Черняк, В. Д. (2020) Устойчивые сочетания из текстов детской литературы в современных дискурсивных практиках *От социокультурных практик к дискурсивным: монография*. Электронный ресурс: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45601438> Архангельск: САФУ, 23—37.
- Кронгауз, М. (2002) *Времена и нравы. Новый мир*, 10, 135-141.
- Кронгауз, М. (2012) *Русский язык на грани нервного срыва*. Москва, Астрель: CORPUS.
- Кузьмина, Н. А. (2009) Феномен массовой литературы в свете теории интертекста. *Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России*. Санкт-Петербург, СПГУТД, 11-20.
- Милославский, И. Г. (2012) Потребности и возможности совершенствования русского литературного языка XXI в. *Слово. Словарь. Словесность. Санкт-Петербург, САГА*, 211-216.
- Норман, Б. Ю. (2006) *Игра на гранях языка*. Москва, Флинта: Наука.
- Турьшева, О. Н. (2012) Массовый читатель как литературный герой. *Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители)*, Екатеринбург, Ажур, 77-82.
- Фрумкина, Р. М. (2002) *Размышление о «каноне». Внутри истории*. Москва.
- Химик, В. В. (2000) *Поэтика низкого, или просторечие как культурный феномен*. Санкт-Петербург, Филологический факультет СПбГУ.
- Черняк, В. Д. (2009) Оценки современной речи в массовой литературе. *Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России*. Санкт-Петербург, СПГУТД, 44-50.
- Черняк, В. Д., & Черняк, М. А. (2019) Речевой жанр напоминание в современной массовой литературе. *Жанры речи*, 1-2, 133-138.
- Черняк, М. А. (2005) *Феномен массовой литературы*. Санкт-Петербург, изд-во РГПУ им. А. И. Герцена.
- Шмид, В. (2008) *Нарратология: языки славянской культуры*. Москва. Электронный ресурс

References

- Arutyunova, N. D. (1999). *Language and the human world*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ. (In Russian).
- Bart, R. (1989). *Selected works: Semiotics: Poetics*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).
- Buldakova, Yu. V. (2018). *Fandom discourse and fanfiction reader behavior. Cult goods: mass literature of modern Russia between letter and digit*. St. Petersburg, the Herzen University Publ., 239–249. (In Russian).
- Chernyak, M. A. (2005). The phenomenon of mass literature. St. Petersburg, the Herzen University Publ. (In Russian).
- Chernyak, V. D. (2009) Assessments of modern speech in mass literature. *Cult Goods: The phenomenon of mass literature in modern Russia*. St. Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 44–50. (In Russian).
- Chernyak, V. D., & Chernyak, M. A. (2019). The speech genre is a reminder in modern mass literature. *Speech Genres*, 1–2, 133–138. (In Russian).
- Didkovskaya, V. G., & Chernyak, V. D. (2020). *Stable combinations of children's literature texts in modern discursive practices (From sociocultural practices to discursive ones: a monograph)*. Arkhangelsk, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov, 23–37. Retrieved from <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45601438> (In Russian).
- Frumkina, R. M. (2002). *Reflection on the "canon". Inside the story*. Moscow. (In Russian).
- Gridina, T. A. (2002). *Language game as a linguistic creative activity. Language. System. Personality. Language game as a kind of linguo-creative activity. Formation of linguistic personality in ontogenesis*. Yekaterinburg, 26–27. (In Russian).
- Khimik, V. V. (2000). Poetics of the low, or substandard language as a cultural phenomenon. St. Petersburg, St. Petersburg State University, Philological faculty. (In Russian).
- Krongauz, M. (2002). Times and mores. *Novy mir [New World]*, 10, 135–141. (In Russian).
- Krongauz, M. (2012). *The Russian language is on the verge of a nervous breakdown*. Moscow, Astrel': CORPUS Publ. (In Russian).
- Kuzmina, N. A. (2009). *The phenomenon of mass literature in the light of the theory of intertext. Cult Goods: The phenomenon of mass literature in modern Russia*. St. Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 11–20. (In Russian).
- Miloslavsky, I. G. (2012). Needs and opportunities for improving the Russian literary language of the 21st century. *Word. Dictionary. Literature*. St. Petersburg: SAGA Publ., 211–216. (In Russian).
- Norman, B. Yu. (2006). *Playing on the edges of language*. Moscow, Flinta: Nauka Publ. (In Russian).
- Shmid, V. (2008). *Narratology: languages of Slavic culture*. Moscow. Retrieved from http://www.pseudology.org/Literature/Shmidt_Naratologiya2003a.pdf (In Russian).

[http://www.pseudology.org/
Literature/Shmidt_Naratologiya2003a.pdf](http://www.pseudology.org/Literature/Shmidt_Naratologiya2003a.pdf)

Turyшева, О. Н. (2012). *The mass reader as a literary hero. Cult goods-XXI: revision of values (mass culture and its consumers)*. Ekaterinburg, Azhur Publ., 77–82. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Дидковская, В. Г. (2022). Диалог автора с читателем в современном женском детективе. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 7–19. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-7-19

For citation:

Didkovskaya, V. G. (2022). Dialogue between the author and the reader in the modern women's detective story. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 7–19. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-7-19

Роль «образа автора» в художественном нарративе магического романа Дж. Харрис «Blackberry Wine»

С. Ю. Лаврова, Л. А. Ермакова

The role of the image of the author in the fictional narrative of the magic realism novel "Blackberry Wine" by J. Harris

S. Yu. Lavrova, L.A. Ermakova

С. Ю. Лаврова – доктор филологических наук, профессор; Череповецкий государственный университет, Череповец, Российская Федерация

E-mail: svella1012@mail.ru

Л. А. Ермакова – доктор филологических наук, доцент; Костромской государственный университет, Кострома, Российская Федерация

E-mail: s.eadem@mail.ru

Статья поступила: 23.11.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

В статье рассматривается специфика смысловой роли «образа автора» в художественном нарративе магического романа британской писательницы Джоан Харрис «Ежевичное вино». Выявляются субъектная и событийная сферы художественного хронотопа, отражающего сложную мозаику нарративного текстообразования, рассматривается магическая составляющая художественного пространства. Показаны способы эксплицитной и имплицитной репрезентации «образа автора» в художественном нарративе с преобладанием персонажной субъектной сферы.

Ключевые слова: магический роман, художественный нарратив, образ автора, эксплицитность, имплицитность, текстообразование

УДК 821.111

Svetlana Yu. Lavrova – Doctor of Sciences in Philology, Professor; Cherepovets State University, Cherepovets, Russian Federation

ORCID: 0000-0003-3628-3463

Lyubov A. Ermakova – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor; Kostroma State University, Kostroma, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-9263-2747

Received: 23/11/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

The article deals with a semantic role of the image of the author in the fictional narrative of the magic realism novel "Blackberry Wine" by the British writer Joanne Harris. The study centres around the subject and event spheres of the fictional chronotope, which reflects a complex mosaic of the narrative text formation, and discusses a magical component of the fictional space. The authors of the article examine the methods of explicit and implicit representation of the image of the author in a fictional narrative and emphasize the predominance of the character subjective sphere in the novel.

Keywords: magic novel, fictional narrative, image of the author, explicitness, implicitness, text formation

OECD: 6.02PG

V

Постановка проблемы. Многоаспектные исследования специфики текстовой и дискурсивной деятельности говорящих определяют на сегодняшний день приоритетные направления как в функциональной лингвистике, так и в функциональной филологии в целом. Одним из таких актуальных направлений для изучения текста считается современная дискурсивная нарратология [Рикер 1995; Кристева 2004; Тюпа 2002; Барт 2000; Женнет 1998; Падучева 2010; Радбиль 2017 и др.]. Статус междисциплинарной области нарратологии обуславливает ее разветвлённый терминопонятийный аппарат, ядром которого остаются исследовательские концепты: **нарратив** (его жанры и стратегии; каноничность и неканоничность; типология субъектов; «фокус»; «точка зрения»; хронотопы и др.); **образ автора**

(адресанта) / **образ читателя** (адресата); **текстообразование** (роль композиции; эксплицитные и имплицитные смыслы; модусы нарраторов; свободно косвенный дискурс повествования и др.). Соответственно, в рамках заявленной нами проблемы представлен комплекс нескольких направлений, связанных с понятием «художественного нарратива» и истории его становления в науке, «**образа автора**», формирующегося на основе субъектной организации текста, характеристик лингвистических концепций текстообразования, значимости имплицитных смыслов при формировании смысловой структуры текста.

Объектом рассмотрения в работе выступает «образ автора» как текстообразующий центр повествования в ХН. *Предметом* рассмотрения являются языковые и текстовые способы объективации «образа автора», выявляемые в процессе аналитической работы со структурой ХН конкретного романа. *Цель* исследования заключается в лингвистическом анализе ключевой роли «образа автора» в эксплицитном и имплицитном текстообразовании магического романа Дж. Харрис 'Blackberry Wine' [Harris, 2001]. Поставленные *задачи*, обусловленные данной целью, представляют собой следующий комплекс: 1) обозначить наполнение понятия «художественный нарратив» как сферу репрезентации «образа автора»; 2) выявить языковую специфику субъектной организации ХН магического романа, обосновав наличие авторской типологии нарраторов; 3) проанализировать *заглавие* романа и рамочную конструкцию *начала-конца* текста как сильные текстообразующие позиции; 4) обозначить специфику импликации в ХН и зафиксировать основные имплицитные смыслы, влияющие на диалогичность адресанта текста и его адресата.

История вопроса. История вопроса, связанная со спецификой нашего главного объекта исследования, позволяет обратиться к прошлому веку, в котором отмеченная тема стала изучаться в филологии достаточно активно.

Ключевое понятие «образа автора» как главной текстообразующей категории и его роль в структуре художественного нарратива (далее **ХН** – С.Л., Л.Е.) рассматривается в широко известных российских и зарубежных работах литературоведов и лингвистов как XX, так и XXI вв. В. В. Виноградов понимает «образ автора» как важнейшее воплощение «сути произведения» [Виноградов, 1971, с. 118]; М. М. Бахтин разделяет два понятия – автор как реальное историческое лицо и автор как эстетическая категория в границах текста [Бахтин, 1979, с. 191]; немецкий нарратолог В. Шмид предлагает различать понятие конкретного автора как реально живущего человека и «абстрактного автора» как вымышленного нарратора текста [Шмид, 2003, с. 53]; Б. А. Успенский, исследуя образ автора-повествователя, предлагает различные уровни его объективации, зависящие от того, с какой точки зрения смотрит наблюдатель, ведущий данное повествование [Успенский, 1995, с. 22–23]. В исследованиях последних десятилетий «образ автора» рассматривается в зависимости от аспектного подхода к его пониманию. Например, Е. В. Литовская предлагает подробное обоснование выбора термина «текстовая категория автора» вместо термина «образ автора» [Литовская, 2018]. Изучив подходы исследователей к трактовке этого понятия, она, приходит к выводу, что ученые рассматривают эту проблему в нескольких направлениях:

категория авторизации изучается в грамматике (грамматическая теория авторизации как составная часть модуса) [Шмелева, 1988; Краснова, 2002], в функциональной стилистике [Кожина, 1986; Болотнова, 2009; Купина, 2013], в филологических работах, материалом для которых служат нехудожественные тексты [Бакланова, 2019], где автор не персонифицирован, часто показан коллективный автор, который может быть представлен преимущественно имплицитно [Там же: 122–125]. Исследователь считает, что термин «категория автора» является более предпочтительным, поскольку понимается как прагматическая категория, семантически более сложная, чем авторизация [Там же: 45–46].

Однако, с нашей точки зрения, в ХН важнее использовать термин «образ автора», поскольку понятие «образ» вполне соответствует тому художественному повествованию, которое определяет типологию заявленного нарратива.

В истории вопроса западной нарратологии тема имплицитного автора связана с исследованиями категории «ненадежного нарратора» [Booth, 1968, с. 158–159; Шмидт, 2003, с. 70] Нас же интересует наличие в понятии «образа автора» **имплицитной** составляющей, воссоздаваемой прежде всего с помощью текстовосприятия читателя как «образа адресанта».

Методология и методика исследования. Обращаясь к методологически значимым для нас работам [Виноградов, 1971; Женнет, 1998; Тюпа, 2002; Шмидт, 2003; Падучева, 2010] и др., выделим основные текстообразующие категории ХН, влияющие на репрезентацию «образа автора».

Нарратив как форма коммуникации есть одна из наиболее изученных форм текстового образования, характеризующаяся обязательными дискурсивными правилами, получающими в конкретном художественном тексте авторское воплощение. Остановимся на важных, с нашей точки зрения, методологических понятиях, связанных с функционированием ХН:

а) ХН – *субъективное* повествование о какой-либо истории, имеющее обязательный вектор адресации, соответственно, базирующийся на дихотомии «образ автора» (адресанта) / «образ читателя» (адресата);

б) *субъективность* в её широтой трактовке и смысловом наполнении как ключевая характеристика ХН обуславливает репрезентацию различных типов повествователей-нарраторов – как эксплицитированных в тексте, так и скрытых в подтексте. Художественная трактовка субъективности усиливается в тексте романа с *магической* составляющей.

В ХН описывается ряд значимых *событий* с точки зрения «образа автора» и предлагается их трактовка в линейной (горизонтальной) последовательности изложения информации, либо эксплицитно выраженной в языковом оформлении, либо на имплицитном уровне выявляемой в «вертикали» текста, раскрывающей в данной событийности этическую и эстетическую оценку. Такую оценку осуществляет «виртуальный» читатель, тот самый «образ адресата», ради которого ХН и создаётся. Исследователи отмечают, что событие является одним из центральных понятий современной нарратологии, а ХН представляет собой

серьезный сегмент сюжетно-повествовательных высказываний [Андреева, 2007, с. 67]; называют нарратив «моделью некоего события» [Радбиль, 2017, с. 29].

Событийность ХН, на специфику которой обращает особое внимание французский исследователь Ж. Женнет [Женнет, 1998], находит воплощение в обязательном времени и месте, понимаемом в филологии как «*хронотоп*» [Бахтин, 2000]. Хронотоп ХН – темпоральная и пространственная ось повествования – сложен и многопланов, поскольку объединяет в себе ряд основополагающих признаков, формирующих понятия «художественного времени» и «художественного пространства»:

а) *художественное время* как авторская модель реального времени напрямую связано с понятием «хронотопа *памяти*»; хронотоп памяти в аспекте субъектности приобретает особый смысл в ХН (его виртуальность воплощается в ткани текста за счёт нарратора-рассказчика, «руководящего процессом» повествования, и за счёт наличия в тексте персонажной сферы с ракурсом воспоминаний);

б) *художественное пространство* основывается на авторской перспективе видения сюжета нарратора-рассказчика с учётом топоса, локуса и всего хронотопа.

Понятие «образ автора» напрямую связано с категорией *авторской модальности*, которая в художественном тексте часто носит игровой характер. Категория авторской модальности в ХН определяется как интегративная категория, а центральными отношениями субъектной структуры ХН выступают отношения автор-герой, автор-читатель [Зорина, 2005, с. 6–7]. Нарратор-рассказчик эксплицитен, поскольку формирует текст, используя по своему усмотрению языковые средства. Смысл художественного произведения складывается из мозаики частных смыслов, заданных нарратором-рассказчиком, нарратором-персонажем и читателем-адресатом, владеющим аппаратом понимания данного смысла.

Значимость *имплицитной* информации в ХН обусловлена не в последнюю очередь прагматическим фактором (базой знаний адресата), соответственно, проблема специфики имплицитности напрямую связана с понятием *адресованности* [Ермакова, 2010]. В работе указанного автора доказывается, что понятия «*имплицитное знание*», «*имплицитное значение*» и «*имплицитный смысл*» характеризуются существенными различиями.

С нашей точки зрения, имплицитное знание складывается из знания специфики идиостиля писателя, его приверженности к определённому литературному направлению (оно внетекстовое) и пресуппозиций читателя. Имплицитное значение появляется в использованных в определенном контексте языковых единицах текста. Как отмечено, авторизованные субъективные значения могут быть репрезентированы и в эксплицитной, и в имплицитной форме [Шмелева, 1988]. Имплицитный смысл, выявляемый из ХН, возможен при взаимной связи между адресантом и адресатом. Адресат должен владеть пониманием имплицитного знания (экстралингвистического), чтобы «увидеть» в тексте имплицитную часть значения слова либо предложения. Тип имплицитных смыслов,

характеризующих особенности нашего материала, зависит и от того литературного направления, в контексте которого написан роман.

Магический роман Дж. Харрис 'Blackberry Wine' – это один из жанров литературного направления, называющегося *магическим реализмом*. Анализ особенностей магического реализма и история его создания подробно рассмотрена в работе [Кислицын, 2011]. Суть данного направления заключается в особой форме повествования, при котором изображение фантастических событий «переплетается» с изображением реальных: мистические изменения, фантазии отражаются в описании персонажей; для хронотопа характерна карнавализация событий. В повествовании происходит смещение границ между реальным и ирреальным миром, в связи с чем метафорически осуществляется особый подход к оценке природы реального мира. Например: 'You're not real, are you?' he said. Joe shrugged. 'What's real?' he asked carelessly. 'No such thing, lad' [Harris, 2001, с. 173]; 'This is ridiculous,' Jay muttered. 'Anyway, you're not even here.' 'Here? Here?' Joe turned towards him, pushing his cap back from his face in the characteristic gesture Jay remembered. He was grinning, the way he always did when he was about to say something outrageous. 'Who's to say where here is, anyroad? Who's to say you're here?' [Там же, с. 219].

Исследователь Т. А. Стрижевская, изучающая романное творчество Дж. Харрис, отмечает, что нарративная стратегия автора базируется преимущественно на использовании карнавальных элементов, создании игровой атмосферы, сочетающей топосы игры и праздника [Стрижевская, 2015, с. 3–4]. Магическое заключается и в выборе нарратора-нечеловека, которому автор передаёт полномочия непосредственного общения с адресатами от первого лица.

Анализ материала. Языковая специфика субъектной организации ХН характеризуется наличием разных планов повествования, что позволяет выявить количество нарраторов и определить в связи с этим основную форму повествования как *свободно косвенный дискурс*, в нарративе которого в функции говорящего могут выступать и **рассказчик-повествователь**, и какой-либо персонаж текста, например, **реальный персонаж-человек**, **ирреальный персонаж** – олицетворённое «говорящее вино», персонаж-человек, превратившийся через определённый период времени в **мистический персонаж-образ**. В таком случае появляется некий «внутритекстовый автор», имеющий несколько голосов. Статус магического романа объясняет наличие параллельных планов повествования и со стороны рассказчика (автора-нарратора), и со стороны особых персонифицированных персонажей как субъектов восприятия – *говорящего вина* и мистического персонажа-образа. В ХН показаны два типа вин: виноградные вина, к числу которых относит себя главный Говорящий персонифицированный субъект – *вино «Флэри» 1962 года*, и домашние вина, приготовленные на основе фруктов и ягод из частного сада, – так называемые «*Особые*» («The Specials»).

Автор-нарратор (рассказчик), создающий текст романа, не присутствует напрямую в тексте, поэтому со стороны оценивает созданный им внутренний мир нарратива: художественный хронотоп, в котором происходят события, его действующих лиц, переплетение реального и мистического в повествовании.

Персонаж-нарратор *говорящее вино* использует эгоцентричные языковые единицы и ведёт повествование от своего личного имени, выступая одновременно и Говорящим-Наблюдателем. Он остаётся за кадром (имплицитен) лишь по отношению к персонажам текста, но по отношению к адресату текста (читателю) он эксплицитен, поскольку напрямую обращается к нему от имени 1-го лица, описывает свой внешний вид, объясняет свое положение и необходимость начала диалога. Например: 'I suppose I expected it to begin with me. There would have been poetry in that. We are linked, after all, he and I. But this story begins with a different vintage. I don't really mind that. Better to be his last than his first. I'm not even the star of this story, but I was there before the Specials came, and I'll be there when they've all been drunk. I can afford to wait. Besides, aged Fleurie is an acquired taste, not to be rushed, and I'm not sure his palate would have been ready' [Harris, 2001, с. 15]. Слова и реакции остальных представителей «винного мира» ХН, которые находятся с ним в одном винном подвале, также объясняются со слов *говорящего вина* «Флэри», например: Château-Chalon, vexed at his relegation, pretends deafness and often refuses to speak at all. 'A mellow wine of great dignity and stature,' he quotes in his rare moments of expansiveness. He likes to remind us of his seniority, of the longevity of yellow Jura wines. He makes much of this, as he does of his honeyed bouquet and unique pedigree. The Sancerre has long since turned vinegary and speaks even less, occasionally sighing thinly over her vanished youth [Там же, с. 8–9].

Высокая самооценка представителей «винного сообщества», показанного читателю от лица персонажа *говорящего вина*, подчёркивается использованием экспрессивной лексики для его самохарактеристики (*vexed, pretends, great, seniority, sighing, unique, vanished*). Ироничность собственной самооценки носит у «Флэри» несколько иной характер и в большей степени относится к создателям вина, людям, сформулировавшим по своему усмотрению аромат вкуса. Например: Take me, for instance. Fleurie, 1962. Last survivor of a crate of twelve, bottled and laid down the year Jay was born. 'A pert, garrulous wine, cheery and a little brash, **with a pungent taste of blackcurrant,**' said the label (Здесь и далее выделение шрифта наше – С.Л., Л.Е.). Not really a wine for keeping, but he did. For nostalgia's sake. For a special occasion [там же: 7–8] '...with a pungent taste of blackcurrant,' said the label – данное уточнение будет играть особую роль в процессе всего повествования, представляя собой лексический повтор с важным имплицитным смыслом, некую оценочную пропозицию, поскольку именно «Флэри» предстоит завершить событийную часть ХН. В текстовой трактовке повтор усиливает эксплицитность информации, а в ХН в целом – именно её имплицитность.

Мистический образ-персонаж Джо появляется в параллельном повествовании о жизни главного героя в зрелости, тогда как в истории об отрочестве Джо – это реальный человек, садовник, взрослый друг Макинтоша. Сравним два примера: (1) He went to see Joe many more times after that, though he never really got to like his wine. Joe showed no surprise when he arrived, but simply went to fetch the lemonade bottle, as if he had been expecting him. Nor did he ask about the charm (там же: 86); (2) When he awoke in the morning Joe was still there. <...> **He was made of the same airy fabric which filled his bottles; I could see right through him**

where the light hit him full-on, though he looked solid enough to Jay, sitting bolt upright from one dream into another. ‘Morning,’ said the old man. ‘I see what this is,’ whispered Jay hoarsely. ‘I’m going crazy.’ Joe grinned. ‘You allus were a bit daft,’ he said. ‘Fancy throwin them seeds out over the railway. You were supposed to keep em. Use em. If you ad of done, like you were meant to, then none of this would ever ave appened [Там же: 227–228]. В примере (1) подчёркивается особенность встреч *садовника Джо*, живущего в одном из переулков городка Пог-Хилл, и подростка Джея. Садовник создаёт необычное вино, творит и свою биографию, рассказывая мальчику о собственных виртуальных путешествиях. Что-то мистическое уже заложено в персонаже-человеке, садовнике. В примере (2) *образ садовника Джо* появляется вечером в доме, который покупает ставший взрослым писатель Джей Макинтош, чтобы сбежать в провинцию Франции от городских занятий со студентами, неудачных личных отношений, застое в творчестве, от надоевшего ему Лондона. Джей видит *образ садовника Джо* в значимые моменты жизни, когда нужно принимать судьбоносные решения. Фантастическая тема удивительного вина, созданного Джо двадцать лет тому назад с учётом так называемой творческой алхимии, раскручивается, и Джей вновь обретает вкус к творчеству. Нарратор-Наблюдатель в лице «Флэри» также постоянно имплицитно сопровождает Джея и периодически оценивая эксплицирует для адресата-читателя свои впечатления. Содержание *несобственно-прямой речи*, с помощью которой диегетический повествователь обращается к читателю, характеризуется скрытой возможностью показать глубинную сущность главного персонажа Джея, его творческую натуру.

Таким образом, все нарраторы так или иначе оказываются в одном художественном хронотопе, поскольку они репрезентируют «образ автора» как «единого субъекта сознания, создающего внутренний «возможный мир» текста [Радбиль, 2017, с. 32]. Так реализуется субъектная структура, когда в пределах одного высказывания представлена и речь нарратора-рассказчика, и речь нарратора-Наблюдателя.

Мы определяем ХН магического романа как свободно косвенный дискурс, поскольку для такой нетрадиционной повествовательной формы право на повествование передаётся именно персонажу [Падучева, 2010].

Языковые эксплицитные средства, репрезентирующие нарраторов текста, различаются при характеристике нарратора-рассказчика и нарратора-персонажа. Нарратор-рассказчик сообщает обо всем, что происходит в художественном хронотопе: представляет большое количество действующих лиц, различные линии взаимоотношений между ними как в первом повествовании про отрочество главного героя, так и во втором, взрослом мире Джея. Например: *Going into Agen the next morning, Jay found a note from his agent. In it Nick sounded plaintive and excited, the words underscored heavily to emphasize their importance. ‘Get in touch with me. It’s urgent.’ Jay phoned him from Joséphine’s café. There was no phone at the farm, and he had no plans to install one. Nick sounded very faint, like a distant radio station. In the foreground Jay could hear café sounds, the chinking of glasses, the shuffle of draughts pieces, laughter, raised voices [Harris, 2001, с. 325].* В данном контексте предлагается обычное повествование о реальной жизни с конкретными деталями

быта. Прямое обращение к адресату-читателю звучит только из уст нарратора-персонажа, «ищущего способ» для сообщения своих мыслей. Например: *I've become fond of Jay. We have matured together, he and I, and in many ways we are very similar. We are complex in ways which are not immediately apparent to the casual observer. The uneducated palate finds in us a brashness, a garrulousness which belies the deeper feelings. Forgive me if I become pretentious with age, but that is what solitude does to wine, and travel and rough handling have not improved me. **Some things are not meant to be bottled for too long*** [Там же, с. 226]. Афористичность высказывания *Some things are not meant to be bottled for too long* характеризуется, с одной стороны, имплицитным метафорическим значением, если исходить из анализа ближайшего контекста, а с другой стороны, имплицитным метафорическим смыслом, если ориентироваться на весь текст ХН, в котором роль *говорящего вина* – роль почти оракула, влияющего на судьбу.

Другие бутылки домашнего вина ведут перцептивные разговоры друг с другом на своём особо звучащем языке. Например: *The wine bottles rattled against each other as he picked up the duffel bag from the side of the road. <...> In the bag the bottles began to rattle and froth. Their voices rose in a whispering, crackling, sighing, chuckling of hidden consonants and secret vowels. Jay felt a sudden breeze tug at his clothing, a murmur of something, a throbbing deep in the soft air, like a heart. 'Home is where the heart is.' One of Joe's favourite sayings. 'Where the art is'* [Там же, с. 148]. С появлением домашнего вина, созданного в своё время Джо, обязательно начинаются магические события в ХН. Например: *Inside the duffel bag the carnival had begun again. Catcalls, laughter, distant fanfare. It sounded like coming home. Even I could feel it – I, grown in vineyards far from here, in Burgundy, where the air is brighter and the earth richer, kinder. It was the sound of home fires and doors opening and the smell of bread baking and clean sheets and warm, friendly unwashed bodies. Jay felt it, too, but assumed it came from the house; almost without thinking he took another step towards the darkened building. It would not hurt to have another look, he told himself. Just to be sure* [там же: 149]. В данном примере перекликаются голоса разных нарраторов, объединенных ситуативным эпизодом, повлиявшим на изменение жизни Джея.

Материал показывает, что важнейшей языковой эксплицитной характеристикой ХН выступает его *перцептивность* как значимая черта поэтики автора Джоан Харрис [Стрижевская, 2015; Метласова, & Ковальчук, 2020]. Перцептивность определяет и общую описательную характеристику дома, сада, впечатлений от любых событий в жизни персонажей текста. Например: *She stared at him, amazed. Just for a moment she thought she smelt something, a strange, vivid scent of sugar and apples and blackberry jelly and smoke. It was a nostalgic scent, and for a second she could almost understand why Jay loved this place so much, with its little vineyards and its apple trees and its roaming goats on the marsh flats. For that instant she was a little girl again, with her grandmother in the kitchen making pies and the wind from the coast making the telephone wires sing. Somehow, she felt the scent was a part of him, something which clung to him like old smoke, and as she looked at him for a moment he looked gilded somehow, as if lit from behind, filaments of brightness*

shooting from his hair, his clothes. Then the scent was gone, the light was gone, and there was nothing but the staleness of the unaired room and the dregs of the wine on the table in front of them [Там же, с. 574–574]. На уровне восприятия сопоставляются не просто разные слуховые, зрительные и осязательные картины, где запах воспроизводит хронотоп памяти у спутницы Джея, но и формируется имплицитный смысл того, что атрофируется в чувствах человека, потерявшего «романтику бытия».

Анализ ХН подтверждает, что все действующие лица романа (реальные и мистические персонажи) есть прежде всего **субъекты восприятия**, переводящие обычные факты во внутреннее **оценочное** событие, имплицитно влияющее на общее восприятие текста со стороны адресата. Данная имплицитная информация формирует «глубинный уровень» текста, расширяя внешние рамки сюжетных линий.

Обратимся к многоаспектной перцептивности *говорящих вин*. Например, в судьбоносный момент изменения жизни Джея находящиеся в его сумке бутылки показывают ярчайшую реакцию на это предстоящее изменение: Inside the duffel bag the four remaining Specials began their chorus again, a ferment of yahoos and catcalls and war cries, redoubling in frenzy until the pitch was wild, feverish, a vulgar champagne of sounds and impressions and voices and memories, all shaken into a delirious cocktail of triumph. It pulled me along, dragging me with it, so that, for a moment, I was no longer myself – Fleurie, **a respectable vintage with just a hint of blackcurrant** – but a cauldron of spices, frothing and seething and going to the head in a wild flush of heat. Something was getting ready to happen. I knew it. Then, suddenly, silence [там же: 170–171]. В данном отрывке представлены модусы восприятия звуков (*chorus, yahoos, catcalls, war cries, voices, frothing and seething*), модусы вкуса (*cocktail, blackcurrant, spices*), ментальные модусы оценки (*ferment, vulgar champagne of impressions, delirious cocktail of triumph, respectable vintage, wild flush of heat*), показывающие, как *говорящее вино «Флёрри»* теряет над собой контроль и сообщает читателю о своем глубинном состоянии. За запахами, ароматами, амулетами и другой алхимией скрыты имплицитные смыслы творческого экстаза, освобождения мысли – и все это обращено к имплицитному читателю (адресату). Оценочные смыслы *говорящего вина* всегда подтекстны.

Таким образом, сложная субъектная сфера ХН определяет и сложность его событийной сферы: реальное и магическое представлено одновременно в *хронотопе* ХН. Теряя творческое вдохновение, писатель Джей Макинтош уезжает в провинцию, купив дом и сад, напоминая ему дом и сад друга Джо, который он посещал в отрочестве. Реальный садовник Джо, оригинальный и необычный творческий человек, в новом пространстве ХН через двадцать лет при встрече со взрослым Джейм превращается в мистический *образ Джо*. Обе линии повествования связывает тема творческой алхимии, поскольку Джо создаёт уникальное волшебное вино, меняющее жизнь человека, который в эту магию поверит. Периодически появляющиеся в тексте афоризмы Джо, к которым мысленно обращается Джей, подчеркивают их особую значимость при принятии Джейм важных решений. Например: **Travel far enough**, Joe used to say, **and all rules are suspended**. Now Jay began to understand what he meant. Truth, loyalty, identity.

The things which bind us to the places and faces of home no longer applied. He could be anyone. Going anywhere. At airports, railway stations, bus stations, anything is possible. No-one asks questions. People reach a state of near-invisibility. He was just another passenger here, one of thousands. No-one would recognize him. No-one had even heard of him [Там же, с. 117]. Тема путешествия – одна из значимых тем ХН мистического романа. Художественный хронотоп в формульной конструкции *Travel far enough <...> and all rules are suspended* наполнен имплицитным смыслом «новых страниц жизни», который понимается после знакомства со всем текстом романа.

В ХН магического романа основное повествование пронизано «будничной алхимией», включающей и натурфилософскую, и ментальную основу, которая, по преданиям, помогает справиться человеку с состоянием застоя и тупика, изменить своё восприятие и стать открытым миру. Соответственно, в контексте «будничной алхимии», используемой садовником Джо для создания особого вина из необычного сочетания ингредиентов, важный смысл приобретают вербально «невысказанные» смыслы: прежде всего это – **пропозициональное представление мнения**, в котором отражаются априорные знания человека [Трофимова, 2010, с. 185] – (индивидуализация авторского подхода к любому процессу творчества). Джо со своей абсолютной убежденностью и верой в волшебство меняет представление о жизни у Джея, заставляя его поверить в себя. Например: *Why don't you bloody listen? Joe's voice, if it was Joe's voice, was everywhere now – in the air, in the light from the dying embers, in the glow of her hair spread out across the pillow. Where were you when I was teaching you all those times at Pog Hill? Didn't you learn anything? <...> Jay thought about that for a moment. 'You've already got all you need,' continued the voice cheerily. 'It's inside you, lad. Allus has been. You don't need some old bloke's home-brew to do that work for you. You can do it all on your own.' 'But I can't'. 'No such bloody word, lad', said the voice. 'No such bloody word [Harris, 2001, с. 564–565].* От Джо остаётся только голос, который по-прежнему берёт на себя право излагать Джею главные бытийные смыслы. Модальный глагол *can't* показывает на условия невозможности действия с точки зрения логической оценки объективно-субъективных условий; отрицание существования выбора (*No such bloody word*) есть возможность действия с точки зрения творческой магии, которой доступно все.

Эксплицитные оценочные смыслы мы отмечали выше, однако **пропозициональные скрытые оценочные смыслы** «пронизывают» весь ХН, имплицитно звучат в суждениях его действующих лиц с учётом их системы ценностей. Например: **Summer was a door swinging open into a secret garden.** His book remained incomplete, but he rarely thought about it now. **His interest in Marise had gone further than merely the need to collect material.** Until the end of July the heat intensified, made worse by a brisk, hot wind which dried out the maize so that its husks rattled wildly in the fields [Там же, с. 454]. Метафора, начинающая этот абзац, показывает появление нового знания и зарождающуюся любовь, скрыто выраженную в формульных конструкциях.

Одним из важнейших приемов актуализации «образа автора» в ХН является **композиционная организация** его смысловых и структурных частей. Для структуры

романов Дж. Харрис (не является в этом смысле исключением и роман 'Blackberry Wine' характерна форма отдельного повествования, которая следует различным временным отрезкам жизни персонажей. В данном романе между первой и второй линией повествования проходит более 20 лет, однако и в первом, и во втором хронотопе главного персонажа Джея именно творческое восприятие *авторского вина* является важнейшим сенсорным событием, приобретающим статус ментального и объединяющего две сюжетные линии.

Обратимся прежде всего к специфике заглавия романа 'Blackberry Wine'. Исследователи относят данный роман к триаде произведений, посвящённых топосу пищи в формировании карнавальной поэтики Дж. Харрис [Стрижевская, 2015], с чем связывают и обилие ярких сенсорных образов, стилистически экспрессивных метафор чувственного восприятия [Метласова, & Ковальчук 2020]. Несомненно, заглавие текста романа о писателе, который потерял вдохновение и пытается найти его с помощью переселения в другое пространство, актуализирует для нас тот важный артефакт, который является так называемой «движущей силой» всей композиции романа. Данное заглавие характеризуется объемом значимых признаков, совокупность которых позволяет подтвердить ключевую роль именно такого названия к такому роману.

Перечислим признаки и обоснуем их наличие: 1) **на грамматическом** уровне со структурно-семантической точки зрения употребление 'Blackberry Wine' есть высказывание, выраженное односоставной номинативной конструкцией; 2) **на коммуникативном** уровне заглавие выполняет тема-рематическую функцию, актуализируя не просто тему, а определённую оценку ситуации, событийное содержание которой раскрывается в основном тексте романа; 3) **на композиционном уровне** текста заглавие выполняет функцию **ключевого** слова, получающего дополнительную номинацию созданных на основе «*будничной алхимии*» *особых* вин; заглавие выражает концептуально-фактическую информацию, демонстрирует наличие в нем потенциалов категории связности, многозначности, символического значения; заглавие становится неким заглавием-образом, связывающим всё сюжетное пространство ХН романа, приобретает контекстуальные изменения, ведущие к образованию **индивидуально-авторского значения**; 4) на уровне **читательского восприятия** заглавие романа обладает **ретроспективным** значением, поскольку глубинный смысл названия, его истинная рематичность познаётся только после прочтения основного текста.

Важнейшим знаковым компонентом выступает и тот факт, что именно *вино* становится говорящим наблюдателем, по воле автора определяющим главную семантическую доминанту ХН – *чудо возрождения человека обусловлено его творчеством, никогда не поздно начать всё с начала*. С первой же страницы романа мы знакомимся с одним из его главных персонажей – *вином*, знающим тайну взаимоотношения с создавшим его когда-то человеком: Wine talks. Everyone knows that. Look around you. Ask the oracle at the street corner; the uninvited guest at the wedding feast; the holy fool. It talks. It ventriloquizes. It has a million voices. It unleashes the tongue, teasing out secrets you never meant to tell, secrets you never even knew. It shouts, rants, whispers. It speaks of great things, splendid plans, tragic loves and terrible

betrayals. It screams with laughter. It chuckles softly to itself. It weeps in front of its own reflection. It opens up summers long past and memories best forgotten [Harris 2001: 7]. *Вино* как субъект восприятия характеризуется предикатами, определяющими его действия и форму коммуникации: *talks, ventriloquizes, shouts, rants, whispers, screams with laughter, chuckles, weeps*; объекты его обращения исключительно значимы для человека и субъективно либо открывают для него невиданные тайны, либо представляют огромную опасность: речь идет о великих вещах и гениальных планах / о трагических страстях и ужасных предательствах. Поведенческие характеристики персонифицированного вина вызывают немалую настороженность: оно развязывает язык, выбалтывает тайны, вытаскивает воспоминания.

Заканчивается ХН, как и начинается, несобственно-прямой речью «Флэри»: This is where my story ends. Here, in the kirchen of the little farmhouse in Lansquenet. Here he pours me, releasing the scents of summers forgotten and places long past. He drinks to Joe and Pog Hill Lane; the toast is both a salute and a goodbye. Say what you will, there's nothing to beat the flavour of good grape. **Blackcurrant aftertaste or not**, I have my own magic, uncorked at last after thirty-seven years of waiting. <...> Now it is for them to do the talking. My part is at an end [там же: 580–581]. Метафорически образ *ежевичного вина* – это и есть закодированный образ автора, обладающего свежестью восприятия мира, чувствующего тончайшую грань между мечтой и реальностью, верящего в магическую силу творчества.

Отметим, что анализ композиционного построения художественного текста с учётом его целостности, единства и завершенности позволяет разобраться в авторском видении сюжета. «Рамочный комплекс» текста выявляет и значимость субъектной сферы его организации. Гастрономическая образность в романах Дж. Харрис выполняет, как доказывает в диссертационном исследовании Т. А. Стрижевская, важные сюжетно-композиционные функции. При этом «пища и напитки служат инструментом поэтического и философского осмысления мира, рассматриваются как экзистенциальная ценность» [Стрижевская, 2015, с. 7].

Результаты исследования. Анализ специфики ХН магического романа показывает, что текстообразующий фактор «образа автора» реализуется в нарративе как свободно косвенном дискурсе в большей степени с точки зрения персонажей, чем с точки зрения автора-повествователя. «Образ автора» выполняет главную текстообразующую роль в ХН (сфере функционирования «смысловой идеи» романа) как комплексный сложный образ, сформированный на основе репрезентации языковых и текстовых параметров. Содержание **экстралингвистического** наполнения обусловлено наличием реального человека-писателя (автора романа) с собственным идиостилем, сферой убеждений, приверженностью (преимущественно) к какому-либо литературному направлению; наличием обратной связи между текстообразованием автора и текстовосприятием читателя (пресуппозиции читателя формируют в определенной степени «образ автора»). Содержание **лингвистического** наполнения обусловлено следующим: **языковые** параметры эксплицированы языковыми значениями, языковой валентностью знаковых единиц; субъективной авторской модальностью, выраженной специальными лексическими и синтаксическими средствами;

характеристикой субъектов языкового действия, описанием событийности, определяющей движение хронотопа как «возможного мира» персонажей; **текстовые** параметры представлены текстовой импликацией, констатирующей обусловленную «расширением семантики» языковых единиц; имплицитным смыслом, соотносимым с более общим смыслом по сравнению с импликацией (характеризующей все художественное произведение в целом).

Выводы. В конечном итоге «образ автора» магического романа Дж. Харрис «Ежевичное вино» определяется нами как **исследовательский концепт** художественного нарратива – свободно косвенного дискурса (с преобладающим «голосом» персонажей), формирующий и на уровне текстообразования, и на уровне текстовосприятия конкретный этический и эстетический смысл – созидающее **творчество** как форма спасения есть высший гуманизм Бытия человека.

Литература

- Андреева, В. А. (2007) Литературный нарратив: текст и дискурс *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. № 9 (46), 61–71.
- Бакланова, И. И. (2019) Образ автора как часть имплицитного содержания мемуарных текстов *European Scientific Language Journal X Linguae*, 12, 2, 130–140.
- Барт, Р. (2000) Введение в структурный анализ повествовательных текстов *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. Москва, Прогресс, 196–238.
- Бахтин, М. М. (1979) Эстетика словесного творчества. Москва, Искусство.
- Бахтин, М. М., (2000) Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике Бахтин М.М. *Эпос и роман*. Санкт-Петербург, Азбука, 9–193.
- Болотнова, Н.С. (2009) *Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус*. Москва, Флинта, Наука.
- Виноградов, В. В. (1971) *О теории художественной речи* [послел. ак. Д. С. Лихачева]. Москва, Высшая школа.
- Ермакова, Е. В. (2010) *Имплицитность в художественном тексте: на материале современной русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма*: автореф. дис. ... докт. филол. наук, Саратов.
- Женнет, Ж. (1998) *Фигуры* В 2-х томах. Т.2. Москва, изд-во им. Сабашниковых.
- Зорина, Е. С. (2005) *Авторская модальность как организующая категория художественного повествования: на материале сборника рассказов В. Набокова «Весна в Фиальте»*: дис. ... канд. филол. наук, Санкт-Петербург.
- Кожина, М. Н. (1986) *О диалогичности письменной научной речи: Учебное пособие по спецкурсу*. Пермь, Перм. гос. ун-т.
- Кислицын, К. Н., (2011) *Магический реализм // Знание. Понимание. Умение*. Научный журнал Московского гуманитарного университета. № 1, 274–277.
- Краснова, Т. И., (2002) *Субъективность – модальность (материалы активной грамматики)*. Санкт-Петербург, Изд-во СПбГУЭФ.
- Кристева, Ю. (2004) *Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц.* Москва, Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).
- Купина, Н. А., & Матвеева, Т. В. (2013) *Стилистика современного русского языка: учебник для бакалавров*. Москва, Юрайт.
- Литовская, Е. В., (2018) *Текстовая категория автора в динамическом аспекте (на материале русских кулинарных книг XIX – XXI вв.)*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург.
- Метласова, Т. М., & Ковальчук, О. Л. (2020) Лингвостилистические особенности реализации сенсорных образов в произведениях Джоанн Харрис *Иностранные*

References

- Andreeva, V. A. (2007). Literary Narrative: Text and Discourse. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 9(46), 61–71. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1979). *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow, Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (2000). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. *Epic and novel*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 9–193. (In Russian).
- Baklanova, I. I. (2019). The image of the author as part of the implicit content of memoir texts. *European Scientific Language Journal X Linguae*, 12(2), 130–140. (In Russian).
- Bart, R. (2000). Introduction to the structural analysis of narrative texts. *French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism*. Moscow, Progress Publ., 196–238. (In Russian).
- Bolotnova, N. S. (2009). *Communicative style of the text: dictionary-thesaurus*. Moscow, Flinta, Nauka Publ. (In Russian).
- Booth, Wayne C. (1968). *The Rhetoric of Fiction*. The university of Chicago press. Chicago & London.
- Ermakova, E. V. (2010). *Implicitness in a literary text: the study of modern Russian and English prose of psychological and fantastic realism*. PhD thesis, Saratov. (In Russian).
- Genette, G. (1998). *Figures*. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Sabashnikov Publ. (In Russian).
- Harris, J. (2001). *Blackberry Wine*. Random House (UK). Retrieved from <https://books.apple.com/us/book/blackberry-wine/id436134878> (accessed 20.10.2022).
- Kislicyn, K. N. (2011). Magic realism. “Knowledge. Understanding. Skill” *Journal of*
- Kozhina, M. N. (1986). *On the dialogic nature of written scientific speech: A textbook for a special course*. Perm, Perm State University Publ. (In Russian).
- Krasnova, T. I. (2002). *Subjectivity — modality (elements of active grammar)*. St. Petersburg, Saint Petersburg State University of Economics Publ. (In Russian).
- Kristeva, Yu. (2004). *Selected works: The destruction of poetics (Translated from French)*. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya Publ. (In Russian).
- Kupina, N. A., & Matveeva, T. V. (2013). *Modern russian stylistics: a textbook for bachelors*. Moscow, Urait Publ. (In Russian).
- Litovskaya, E. V. (2018). *The text category of the author in a dynamic aspect (based on Russian cookbooks of the 19th–21st centuries)*. PhD thesis. Ekaterinburg. (In Russian).
- Metlasova, T. M., & Kovalchuk, O. L. (2020). Linguistic and stylistic features of the implementation of sensory images in the works of Joanne Harris. *Inostrannyye yazyki v kontekste mezhkul'turnoy kommunikatsii. Materialy dokladov XII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem [Foreign languages in the context of intercultural communication. Materials of reports of the XII All-Russian scientific-practical conference with*

языки в контексте межкультурной коммуникации. Материалы докладов XII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Саратов, Саратовский источник.

Падучева, Е. В. (2010) *Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива*. Москва, Языки русской культуры.

Радбиль, Т. Б. (2017) Коммуникативные и когнитивные основы теории нарратива в современном гуманитарном знании *Коммуникативные исследования*, 1 (11), 23–35.

Рикёр, П. (1995) *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике* [пер. И. Сергеевой]. Москва, Academia-Центр, Медиум.

Стрижевская, Т. А. (2015) *Карнавальная поэтика романов Джоанн Харрис*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара.

Трофимова, Н. А., (2010) *Мозаика смысла: элементы и операторы их порождения: монография*. Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский ин-т внешнеэкономических связей, экономики и права.

Тюпа, В. И., (2002) Очерк современной нарратологии Критика и семиотика. 5, 5–31.

Успенский, Б. А. (1995) Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б.А. *Семиотика искусства*. Москва, Языки русской культуры, 7–218.

Шмелева, Т. В. (1988) *Семантический синтаксис*: Текст лекций из курса «Современный русский язык». Красноярск, Красноярский государственный университет.

Шмид, В. (2003) *Нарратология*. Москва, Языки славянской культуры.

Booth, Wayne C. (1968) *The Rhetoric of Fiction*. The university of Chicago press. Chicago & London.

Harris, J., (2001) *Blackberry Wine*. Random House (UK). Электронный ресурс <https://books.apple.com/us/book/blackberry-wine/id436134878> (Дата обращения: 20.10.2022).

international participation]. Saratov, Saratovskiy istochnik Publ. (In Russian).

Paducheva, E. V. (2010). *Semantic research: semantics of time and aspect in Russian. The semantics of narrative*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ. (In Russian).

Radbil, T. B. (2017). Communicative and cognitive foundations of the theory of narrative in modern humanitarian knowledge. *Communication Studies*, 1(11), 23–35. (In Russian).

Ricoeur, P. (1995). *The conflict of interpretations. Essays on hermeneutics*. (Translated by I. Sergeeva). Moscow, Academia-Tsentr, Medium Publ. (In Russian).

Shmeleva, T. V. (1988). *Semantic syntax: lecture text from the modern russian language course*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University Publ. (In Russian).

Shmid, B. (2003). *Narratology*. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ. (In Russian).

Strizhevskaya, T. A. (2015). *The carnival poetics of the novels by Joanne Harris*. PhD thesis. Samara. (In Russian).

the Institute of Fundamental and Applied Studies, 1, 274–277. (In Russian).

Trofimova, N. A. (2010). *Mosaic of meaning: elements and operators of their generation: monograph*. St. Petersburg, Saint Petersburg Institute of International Economic Relations Economics and Law Publ. (In Russian).

Tyupa, V. I. (2002). An essay on modern narratology. *Kritika i semiotika [Criticism and semiotics]*, 5, 5–31. (In Russian).

Uspensky, B. A. (1995). Poetics of composition: The structure of a literary text and the typology of compositional form. *Semiotics of art*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 7–218. (In Russian).

Vinogradov, V. V. (1971). *On the theory of artistic speech*. Moscow, Vysshaya shkola Publ. (In Russian).

Zorina, E. S. (2005). *Author's modality as an organizing category of artistic narration: based on the collection of short stories by V. Nabokov "Spring in Fialta"*. PhD thesis, St. Petersburg. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Лаврова, С. Ю., Ермакова, Л. А. (2022). Роль «образа автора» в художественном нарративе магического романа Дж. Харрис «Blackberry Wine». *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 20–34. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-20-34

For citation:

Lavrova, S. Yu., Ermakova, L. A. (2022). The role of the image of the author in the fictional narrative of the magic realism novel “Blackberry Wine” by J. Harris. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 20–34. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-20-34

Динамика проницаемости своего и чужого слова в тексте и интертексте

Н. В. Максимова, А. И. Максимова

The dynamics of the permeability of one's own and another's word in text and intertext

N. V. Maksimova, A. I. Maksimova

Наталья Викторовна Максимова – доктор филологических наук, доцент; Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, Российская Федерация

E-mail: maksimova1@mail.ru

Анна Ильинична Максимова – студентка; Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, Российская Федерация

E-mail: amaksimova534@gmail.com

Статья поступила: 16.11.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

Natalia V. Maksimova – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor; Novosibirsk State Theater Institute, Novosibirsk, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-6312-7824

Anna I. Maksimova – student; Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-6289-5987

Received: 16/11/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

В статье рассматривается явление проницаемости и обособленности речевых автономий текста и интертекста, выявляются универсальные стороны интерференции чужого и своего слова в художественном тексте. На примере произведений XX и XXI веков исследуется, как связана концепция произведения и языковые способы представления проницаемости своего и чужого слова. Сопоставляются закономерности функционирования языка в текстах М. Булгакова, Л. Петрушевской, Е. Водолазкина. Центральным становится вопрос о том, чем обуславливается динамика проницаемости своей и чужой речи в текстах этих авторов и какие средства лингвистического анализа обеспечивают основания для истолкования данного явления. В художественном произведении интерпретация тенденции к проницаемости своего и чужого слова описывается с опорой на типы интерпретативных значений (прагматический, референциальный и рецептивный). В статье показано, как эти общие типы значений конкретизируются в специфических условиях контекста, литературного направления, авторской поэтики. Исследуется, как внутритекстовые реалии и интертекст участвуют в едином процессе обмена словом и подчинения способов проницаемости своей и чужой речи художественным задачам. При исследовании внутритекстовых процессов интерференции сравниваются произведения Е. Водолазкина и Л. Петрушевской, выявляется концептуальная полярность способов организации речевых автономий в их текстах. Особое внимание уделяется динамике проницаемости своего и чужого слова в интертексте: рассмотрены процессы взаимной проницаемости текстовых номинаций Гоголя и Булгакова, предложены пути представления разновидностей интертекстовых комментариев, в которых нуждается

The article deals with the phenomenon of permeability and isolation of the speech autonomies of text and intertext, reveals the universal sides of the interference of someone else's and one's own word in a literary text. On the example of the works of the 20th and 21st centuries, it is investigated how the concept of the work and the linguistic ways of presenting the permeability of one's own and another's word are connected. The patterns of language functioning in the texts of M. Bulgakov, L. Petrushevskaya, E. Vodolazkin are compared. The central question is what determines the dynamics of the permeability of one's own and other people's speech in the texts of these authors and what means of linguistic analysis provide the basis for interpreting this phenomenon. In a work of fiction, the interpretation of the tendency towards the permeability of one's own and another's word is described based on the types of interpretive meanings (pragmatic, referential and receptive). The article shows how these general types of meanings are concretized in specific conditions of the context, literary movement, author's poetics. It is investigated how intratextual realities and intertext participate in a single process of exchanging words and subordinating the ways of permeability of one's own and other people's speech to artistic tasks. In the study of intratextual processes of interference, the works of E. Vodolazkin and L. Petrushevskaya are compared, and the conceptual polarity of the ways of organizing speech autonomies in their texts is revealed. Particular attention is paid to the dynamics of the permeability of one's own and another's word in the intertext: the processes of mutual permeability of Gogol's and Bulgakov's text nominations are considered, and the ways of presenting the varieties of intertext comments that Bulgakov's text needs to be understood by the modern reader are proposed.

булгаковский текст, чтобы быть понятым современным читателем.

Ключевые слова: художественный текст, интертекст, проницаемость, динамика, чужая речь

УДК 82-3

Keywords: intertext, permeability, dynamics, another's speech

OECD: 6.02PA

V

Постановка проблемы. Взаимодействие своего и чужого слова в художественном тексте может подвергаться интерпретации с разных точек зрения: грамматической [Чумаков, 1975], стилистической [Соколова, 1968; Ильенко, 2003, с. 386-388], интертекстуальной [Семёнова, 2002], прагматической [Труфанова, 2000], герменевтической [Кожевникова, 1994] и др.

Однако различные аспекты лингвистической интерпретации объединяет вопрос: чем обуславливается динамика проницаемости своей и чужой речи? Узнаваемый факт повседневного общения, изображаемый и в литературных текстах: в одних ситуациях мы можем вольно или невольно переходить на язык собеседника, используя его слова, обороты, а в других этого не происходит. Иногда мы специальным образом оговариваем: *как ты это называешь, как ты сказал*, закавычиваем чужое слово, в устной речи подчёркиваем: «цитирую», «конец цитаты» (не говоря уже об интонационных средствах выделения границ чужого слова), а в других случаях оставляем такой переход на чужую речь без внимания и специального маркирования. Почему в одних случаях мы ведём себя так, а в других иначе? Что значит, что свое и чужое то почти сливаются до неразличения (где же чей голос?), то их границы маркируются отчётливо? От чего зависит динамика изображения обособленности или проницаемости речевых автономий? К постановке проблемы относится и вопрос о способах «обмена словом» в тексте и интертексте. Насколько едины (различны, изоморфны) внутритекстовые (взаимодействие речевых автономий автора и героя, разных персонажей) и интертекстовые процессы, как они взаимосвязаны?

Представляется, что задача исследователя (и читателя) состоит не в рассмотрении и сопоставлении отдельных конструкций и стилистических явлений, а в улавливании динамики форм чужой речи, в выявлении тенденций, при которых чужое и своё слово то обособляются друг от друга, то проникают друг друга. Интерпретационный потенциал явления чужой речи создаётся не отдельными конструкциями и их значением, а самой динамикой форм, заключённой в тенденциях обособленности / проницаемости и их контекстной реализации. Под проницаемостью понимается маркированная и немаркированная интерференция чужой и своей речи. Обособленность – противоположное явление: стремление к сохранению границ своей и чужой речи, к недопущению их наложения. Проницаемой может быть даже конструкция с прямой речью, а обособленным друг от друга может быть чужое и своё слово в косвенной и тематической речи при использовании в них кавычек как знака частичной или полной цитации. С иллюзией дословности вводимого конструкции с прямой речью можно расстаться уже после пушкинских строк в 7 главе (строфа б): Пришельцу надпись говорит: «Владимир Ленский здесь лежит, Погибший рано

смертью смелых, В такой-то год, таких-то лет. Покойся, юноша поэт!». Вопрос в том, что значит сама смена этих форм, как её можно объяснять и на каких основаниях.

История вопроса. Динамическое представление о тенденциях функционирования чужого слова можно обнаружить в связи с понятиями *линейного* и *живописного* стилей В. Н. Волошинова (М. М. Бахтина).

О линейном стиле он пишет: одна из доминирующих тенденций реагирования на чужую речь может «блюсти её целостность и автентичность». Язык может стремиться создавать отчётливые и устойчивые грани чужой речи. В этом случае «шаблоны и модификации служат более строгому и чёткому выделению чужой речи, ограждению её от проникновения авторских интонаций» [Волошинов, 1993, с. 128-135]. В его концепции прямо говорится о «динамике взаимоотношений авторской и чужой речи». Линейный и живописный стили выделены как два главных направления этой динамики [Там же, с. 128–145]. О живописном стиле автор пишет как о вырабатывающем способы «более тонкого и гибкого внедрения авторского реплицирования и комментирования в чужую речь». Специальным образом подчёркивается, что авторский контекст стремится «к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к её рассасыванию, к стиранию её границ» [Там же, 1993, с. 135-145].

Напомним, что линейный и живописный стили передачи чужой речи автором соотнесены с литературными эпохами, а также с эпохами социального устройства. «Резюмируя всё сказанное нами о возможных тенденциях динамического взаимоотношения чужой и авторской речи, мы можем отметить следующие эпохи: *авторитарный догматизм*, характеризующийся линейным и безличным монументальным стилем передачи ЧР (средневековье); *рационалистический догматизм* с его ещё более отчётливым линейным стилем (XVII и XVIII век); *реалистический и критический индивидуализм* с его живописным стилем и тенденцией проникновения авторского реплицирования и комментирования в ЧР (конец XVIII и XIX век) и, наконец, *релятивистический индивидуализм* с его разложением авторского контекста (современность)» [Там же, с. 133–134].

С учётом этой идеи нами был сформулирован принцип обособленности / проницаемости своего и чужого слова, функциональная интерпретация этого принципа создаёт основу для изучения динамики их взаимодействия. При этом имеется в виду **взаимо**проницаемость. Это отличается от представлений, которые исходят из приоритета вводимого компонента. Отсчёт от вводимого компонента доминирует, например, в установке на «объём и степень сохранности / искажённости чужой речи» [Арутюнова, 1999, с. 669].

Динамические векторы обособленности / проницаемости описывались нами через основные значения, которые обладают такими признаками, как регулярность, обобщённость, воспроизводимость, стандартизованность. Наиболее общие значения, названные интерпретативными, представляют собою три интерпретанты: прагматическую, референциальную и рецептивную [Максимова, 2005, с. 43-54]. Основа *прагматической интерпретанты*: чем более близки в содержательном отношении позиции субъектов друг другу, тем выше проницаемость их речевых автономий. И наоборот: далёкость коммуникативных позиций субъектов (их

несогласие друг с другом, стремление к размежеванию и т.п.) связана с нарастанием обособленности и усилением маркирования границ речевых автономий.

Референциальная интерпретанта. Вводимая чужая речь может ориентироваться на предметную референцию или же напротив – на манеру, форму, стилистику вводимой речи, на особенности чужого словоупотребления, границ чужого и своего слова. Этим различаются предметно-смысловая референция и референция к форме высказывания: смысловая доминанта провоцирует ослабление маркеров чужой речи, а формальная – наоборот, их усиление.

Рецептивная интерпретанта связана с характером адресации. Здесь речь идёт о моделировании адресата с помощью выбора способов функционирования чужой речи. Так, если адресат мыслится конкретно-персонифицированным (как в межличностной коммуникации), то маркирование границ чужого и своего ослабляется, проницаемость усиливается. Если же адресат мыслится как обобщённо-абстрактный (как, например, в СМИ или в научном дискурсе), то усиливается маркирование границ чужой речи. Известен и феномен двойной адресации.

При анализе текстовых фрагментов регулярно наблюдается взаимодействие интерпретативных значений. Дальнейшая их конкретизация связана с типами текста, авторства, стилей, жанров.

Методология и методика исследования: назовём несколько важных ориентиров изучения динамики проницаемости своего и чужого слова.

Первый из них связан с положением В. Н. Волошинова (М. М. Бахтина) об отношениях стилистики и грамматики: «С нашей точки зрения проведение строгой границы между грамматикой и стилистикой, между грамматическим шаблоном и стилистической модификацией его – методологически нецелесообразно, да и невозможно. Эта граница зыбка в самой жизни языка, где одни формы находятся в процессе грамматикализации, другие – деграмматикализации, и именно эти двусмысленные, пограничные формы и представляют для лингвиста наибольший интерес: тенденции развития языка могут быть уловлены именно здесь» [Волошинов, 1993, с. 135–136]. При динамическом подходе это положение чрезвычайно актуализируется, поскольку процессы проницаемости захватывают и ядро конструкций с чужой речью, и стилистические явления (аллюзии, свободный косвенный дискурс, реминисценции, прецедентные феномены, центонность, несобственно-прямая речь и т.п.). Последние демонстрируют высокую степень проницаемости.

Выработка способов изучения динамического синтаксиса в его синхронном срезе требует особых методов исследования. В данном случае основу реализуемого динамического подхода составляют включённые в методику лингвистического анализа отношения текста и разных видов контекста при становлении смысла; отношения читателя и автора в контексте литературной эпохи (ниже это показано на примере изображения, воссоздания приближенности к средневековой стилистике («Лавр» Е. Водолазкина), сказки Л. Петрушевской). Динамизм становления форм и смыслов как принцип, включённый в метод исследования, отражён в анализе произведения М. Булгакова «Похождения Чичикова». При этом важно, что единицей, точкой отсчёта мыслится не субъект как таковой, а именно динамическое

отношение речевых автономий, представленных в тексте или в интертексте. Данный подход, связанный с исследованиями диалога, во многом методологически противостоит знанию, исходящему из понятий субъекта, сознания субъекта.

Применяя динамический принцип описания (смысл языкового явления закрепляется не за отдельной формой, а за рядом форм, их динамической сменой и характером устремлённости к обособленности или проницаемости), можно утверждать, что функционирование форм чужой речи носит вероятностный характер. Это язык описания «возможностей, гипотез, тенденций – относительно достижения результата» [Дейк, 1988, с. 156].

Анализ материала. Покажем на примерах из художественных текстов, каковы образные эффекты интерпретации разных аспектов проницаемости своего и чужого слова **в тексте** и **интертексте**. Для обоих феноменов можно расширительно использовать универсальное понятие речевых автономий текста, первоначально предложенное с целью стилистического описания внутритекстовых процессов и синтаксического анализа категории диалогичности [Ильенко, 2003, с. 386-388].

Одним из показательных примеров внутритекстового взаимодействия речевых автономий (своего и чужого слова) является роман Е. Водолазкина «Лавр». Так, его текст основан на необычном способе оформления диалогических реплик: читатель не видит пунктуационных знаков, традиционно оформляющих прямую речь или диалог (отсутствуют кавычки, репликовое тире). Приведём характерный пример:

Исповедовавшись, Христофор помедлил и заглянул старцу в глаза.

Что ты хочешь прочесть в моих глазах, спросил старец.

То ты и сам, отче, ведаеши.

Скажу тебе лишь, что счет идет не на годы. И даже не на месяцы. Прими эту информацию спокойно, без соплей, как то и подобает истинному христианину.

Христофор кивнул. Он видел, как в другом конце храма утомленный Арсений присел на корточки у столпа. Из то и дело открывавшихся дверей врывался ветер, и над головой мальчика раскачивалось паникадило [Водолазкин, 2016, с. 54].

Возникают вопросы: какая художественная задача решается таким образом, какие смыслы актуализируются с помощью такого способа подачи чужого слова, почему маркеры отношений «своё – чужое» в «Лавре» дезактуализируются? С точки зрения *референциальной интерпретанты* можно говорить о том, что автором «Лавра» (историком языка, лингвистом, специалистом по книжности древнерусских текстов) совершается некое приближение текста к средневековому типу письма: *что и как* в изображении речевых автономий гармонично перекликаются, изоморфно соединяются. Предмет изображения обуславливает форму представления речи. Всеобщее и ничьё слово Древней Руси ещё не требовало противопоставления своего и чужого, предметный смысл (референция) диктует проницаемость речевых автономий, их смешение, неразличение. Но это не то неразличение, которое связано с явлением свободного косвенного дискурса (или явлений несобственно-прямой, несобственно-авторской речи), а исходное, достилистическое неразличение, когда реплики разных героев заявлены, а чьи они, не маркируется напрямую. Создаваемое затруднение, торможение обусловлено задачей погружения в иное время, в иной культурный пласт, средневековый – с его отказом от собственности на слово, с

вниманием к первичному (самовитому) слову, смысл которого в разные времена и различными способами актуализируется в русской культуре.

Прагматическая интерпретанта реализуется здесь в связке «близость героев по духу (все они заняты поиском божественной истины, практически нет героев-антиподов) – высокая степень проницаемости границ речевых автономий». Общее сознание, единство устремлений как будто бы распределены между героями, воплощающими обобщённого субъекта. Поэтому стилевые индивидуальные особенности сглажены, идиолект коллективен. Перифразы, реминисценции, аллюзии, раскавыченные цитаты – приёмы постмодернистского текста, которыми полна стилистика романа «Лавр». На уровне языка такая связь не только сохраняется, но и целенаправленно поддерживается: это относится прежде всего к близости позиций авторов, с которыми цитатно, но «без кавычек» (в силу действия структурной тенденции к проницаемости своего и чужого слова) вступает в отношения повествователь в «Лавре».

Какова при этом читательская рецепция и как реализуется в данном случае *рецептивная интерпретанта*? Образ читателя моделируется тем сопротивлением тексту, которое возникает при его восприятии: например, замедляется темп чтения; в диалогических единствах возникают читательские сбои, остановки: чьё это слово (рассказчика? героя? какого именно героя?), диалог это или же само повествование продолжается таким образом? Читая, мы задаёмся подобными вопросами, поскольку привычных сигналов нет, автор не предупреждает нас о переходе к реплике ни привычным тире, открывающим диалог, ни кавычками. Чтение дезавтоматизируется. В чём состоит посыл читателю, направленный автором через подобное речевое действие?

В данном случае проницаемость своего и чужого слова в рамках рецептивной интерпретанты раскрывает образ адресата, способного к замедленному, смысловому, вдумчивому чтению. С герменевтической точки зрения такой тип читателя описывается в работе [Фуксон, 2007, с. 202-221]. Автор рассчитывает на высокий уровень осуществления читательской деятельности. От читателя требуется заметить детали, стилистические приметы, погрузиться в сам неторопливый темпоритм Средневековья. В текстах древней книжности отсутствие знаков препинания, аморфность грамматики, синтаксический синкретизм и т.п. характеризовали период, когда взаимодействие своего и чужого слова ещё не актуализировало выработку соответствующих грамматических и пунктуационных средств. В архаичном тексте, как известно, лишь намечается маркирование границ своего и чужого слова, оно вырабатывается постепенно; более подробно об этой динамике см.: [Кузнецов, 2021].

Обращение к тексту Л. Петрушевской «Все непонятливые» рисует иную картину обособленности / проницаемости речевых автономий. Исходя из динамических принципов анализа, можно видеть, как меняются отношения «автор – герой – читатель» и как организация чужой речи выражает идею «непонимания» всех всеми в постмодернистском тексте. И в этом тексте Л. Петрушевской идея непонимания обуславливает невозможность интерференции чужого и своего слова, их проницаемость отсутствует. Об этой обратной стороне проницаемости по отношению к постмодернистскому тексту см. в работе [Кузнецов, 2007]. В продолжение этих

размышлений добавим, что предельная непроницаемость речевых автономий автора и персонажей – знак их параллельного существования, глубокого языкового конфликта. Это в новых условиях развитие чеховской традиции изображения не слышащих друг друга людей. Намеренное изображение невозможности диалога по отношению к произведениям Л. Петрушевской не раз отмечалась литературоведами: «Невозможность нормальных человеческих отношений выражается в том, что диалог у Петрушевской, как правило, приобретает черты монологов глухих... сам язык деградирует: языковая коммуникация не способствует взаимопониманию, а еще больше изолирует персонажей» [Лейдерман, 2001, с. 113]. В языке произведения разобщённость позиций героев выражена предельной обособленностью речевых автономий персонажей.

Одновременно с этим Р. Тименчик замечает следующее противоречие: «Как вначале читателя восхищает карнавал взаимонепонимания в этой тугоухой вселенной, так потом это восхищение сменяется недоумением: как же эти полунемые и оглохшие все-таки понимают друг друга? А ведь понимают, поверх и пониз слов и даже вопреки словам» [Тименчик, 1989, с. 394]. Действительно, изображение непонимания и ирония, связанная с ним, составляют двойственную природу произведений Петрушевской, в том числе рассматриваемого текста писательницы. Если речевые автономии героев непроницаемы, а их позиции изображаются как непонимающие друг друга, то всё-таки отношения «автор – читатель» несколько иные.

Рассматриваемый рассказ напоминает драму абсурда: для неё характерна тотальная разорванность коммуникативных связей. Это касается как мира персонажей, так и отношений «автор – читатель». В данном случае в мире героев «Всех непонятливых» абсолютизирована их речь. Интерференция своего и чужого слова функционально избыточна, поскольку взаимопроникновение внутренних миров / речей автора и героев, разных героев между собою исключаются самим фактом дискommunikации.

Однако некий паритет с читателем имеется, он заключается в альтернативном вопросе, адресованном читателю: все на самом деле непонятливые – или все всё понимают, но прикидываются непонятливыми? Курица хочет съесть червяка или она действительно приглашает его в гости? Вряд ли возможен однозначный ответ исходя их текста. Откуда возникает этот паритет автора и читателя? Проницаемость их автономий поддерживается прецедентными феноменами, опорой на общую память (речь идёт, конечно, о поиске «своего читателя», на которого и рассчитывает автор), интертекстуальными аллюзиями. Это, с одной стороны, выбор героев в соответствии с фольклорным мотивом «хищник – жертва». Но с другой стороны, это и учёт опыта мультипликации и фильмографии XX века, где есть сказка «Волк и семеро козлят на новый лад», «Приключения Кота Леопольда», «Про Красную шапочку». В этих и других подобных произведениях отношения «хищник и жертва» преодолеваются в своём антагонизме, а привычные стереотипы сменяются опытом выработки новых прецедентных текстов, ситуаций. Упоминание о том, что в конце сюжета «грузовик с врачом улыбнулись» обнаруживает скрытое взаимопонимание неких «всезнающих» субъектов, выступающих в метапозиции. Этим также делается отсылка к автору и читателю.

Таким образом, мы видим, как внутритекстовые реалии, так и интертекстовые, прецедентные феномены участвуют в едином процессе «обмена словом», подчинения интерференции, проницаемости своего и чужого слова художественным задачам. Сравнивая два произведения, можно говорить о стилистике проницаемости своего и чужого в «Лавре» как о полярной по отношению к предельной обособленности, не допускающей даже в мысленном эксперименте виртуальной проницаемости своего и чужого слова в произведениях Л. Петрушевской, подобных «Всем непонятливым».

Обратимся к динамике проницаемости своего и чужого слова в интертексте. Умение видеть и понимать прецедентные феномены и интертекст – важная герменевтическая способность читателя. Анализ практик интерчтения – еще один шаг к пониманию явления проницаемости в динамическом ключе. За счёт анализа средств интертекстуальной проницаемости одного текста другими рассмотрим «Похождения Чичикова» М. А. Булгакова. Для анализа взяты интертекстуальные связи произведений «Похождения Чичикова» М. А. Булгакова с произведениями Н. В. Гоголя. Заметим, что в тексте присутствуют интертекстуальные связи, имеющие и другие источники (иные тексты самого М. А. Булгакова, контекст булгаковской жизни, исторические ситуации начала XX века, русский фольклор и др.), но они не включаются нами в предмет анализа статьи.

Покажем распределение выявленных элементов, за счет которых создается проницаемость текста Булгакова текстами Гоголя, по их соотнесённости с гоголевскими источниками.

Поэма Н. В. Гоголя «Мёртвые души», 1 том: *Манилов в шубе, на больших медведях, Ноздрев, Селифан, Петрушка, Фетинья, Павел Иванович Чичиков в (знаменитой своей) бричке, Собакевич, Мижухев, Подстега Сидоровна, Неуважай-Корыто, дядя Митяй, банды капитана Копейкина, Плюшкинский Прошка, Кувшинное Рыло, Елизавета Воробей, Помещица Коробочка, Какой же русский не любит быстрой езды?!, Григорий Доезжай-не-Доедешь, мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет.*

Поэма Н. В. Гоголя «Мёртвые души», 2 том: *Бетрищев; дядя Лысый Пимен; «Акулька»; Самосвистов; Павел Иванович Чичиков; Вор Антошка; Улинька Бетрищева.*

Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»: *Держиморда; Ляпкин-Тяпкин; Тряпичкин; Тентетников.* Комедия Н. В. Гоголя «Игроки»: *Утешительный; Замухрышкин.* Повесть Н. В. Гоголя «Нос»: *штаб-офицерша Подточина.* Цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. «Пропавшая грамота»: *Гром пошел по пеклу...* Биография и библиография Н. В. Гоголя: *Мертвые души; Гоголь.*

Степень проницаемости текста тем или иным источником, как видим, определяет приоритеты не только в речевом коде текста, но и в линиях его интерпретации. В данном случае это не только поэма «Мёртвые души», но и целый ряд других произведений Н. В. Гоголя, значимых для концепции М. Булгакова. Динамика проницаемости мотивов и языка текстов Гоголя и Булгакова создаёт основу концепции текста и смыслообразов произведения.

Если обратиться к конкретным примерам обмена слова и создания смысловых связей между текстами, то классификация отсылок будет выглядеть следующим

образом. Прецедентных имен насчитывается 32. Цитаты точные – две: «*Мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет*» (цитата из поэмы «Мёртвые души», слова помещика Собакевича о жителях города, в разговоре с Чичиковым (глава 5)); «*Какой же русский не любит быстрой езды?!*» (цитата из поэмы «Мёртвые души», глава 11). Цитата неточная – одна: «*Манилов в шубе, на больших медведях*» (отсылка к поэме «Мёртвые души») – «*Шинель на больших медведях надел Чичиков, собираясь к Манилову*» («Мертвые души», глава 2).

Как видим, наиболее активно Булгаков использует в своем тексте прецедентные имена. В языковом плане часть из них претерпевает разного рода трансформации, то есть не только текст Булгакова пронизан для гоголевских номинаций и цитат, но и они пронизаемы речевыми действиями булгаковской воли. Приведём несколько иллюстрирующих примеров.

Елизавета Воробей. Изменение фонетико-графической формы у Гоголя и Булгакова обыгрывает морфологический статус слова (отношения «род – пол») и некую путаницу в именах. У Н. В. Гоголя: *Это что за мужик: Елизавета Воробей. Фу-ты пропасть: баба! она как сюда затесалась? Подлец, Собакевич, и здесь надул!* Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда, неизвестно, но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ъ, то есть не Елизавета, а Елизаветъ. Однако же он это не принял в уваженье, и тут же ее вычеркнул...

У М. А. Булгакова: *Принялись тогда за Елизавету Воробья. Нет такого! Есть, правда, машинистка Елизавета, но не Воробей. Есть помощник заместителя младшего делопроизводителя замзавподотдел Воробей, но он не Елизавета!*

Прицепились к машинистке:

– Вы?!

– Ничего подобного! Почему это я? Здесь Елизавета с твердым знаком, а разве я с твердым? Совсем наоборот...

И в слезы. Оставили в покое.

Развитие образа происходит в преобразовании лексической сочетаемости и построении эпитетов, пронизанность и создается либо словообразовательной трансформацией «от существительного к прилагательному-эпитету» (*плюшкинский Прошка*), либо построении словосочетания, где гоголевское существительное «обрастает» булгаковским эпитетом. *Чичиков в знаменитой своей брочке. Беспартийный вор Антошка.*

Первые два эпитета (*плюшкинский, в знаменитой своей*) и последний (*беспартийный*) отличаются друг от друга. Характеристики брочки и Прошки создают эффект осмысления элементов гоголевского произведения как всем известных. Эпитеты передают авторское отношение к называемому. Характеристика вора Антошки задаётся не от лица автора, а автор помещает героя в предлагаемые обстоятельства (Россия в 20-е годы XX века), и тот не может не иметь данной характеристики. Во времена, в которых происходит действие, воров (вором «почестному», а не воруящим хитрецом вроде Чичикова) приходилось становиться, если ты не был в партии большевиков (без партийного билета на работу не брали) – отсюда и эпитет.

Ещё один пример трансформации касается контекстуального перехода имени нарицательного в имя собственное: *Подстёга Сидоровна*. Возникает эффект комической гиперболизации явления самозванства. У Гоголя *подстёга* – имя нарицательное со значением «скверница, развратница, поганка, распутница, скверница». У Булгакова – никудышный, ничтожный человек, пробившийся на ответственную должность. Булгаков иронизирует над такими *(П/п)одстёгами*: *Рядом, правда, поворота налево, нашли справочное бюро, но сидела там не штаб-офицерша, а какая-то Подстега Сидоровна и, само собой разумеется, не знала не только чичиковского адреса, но даже и своего собственного*.

Можно видеть и обратный процесс: имя собственное становится именем нарицательным. *Тут даже у Тентетникова, который заведовал всеми селифанами и петрушками, лопнуло терпение*. (Неслучайно разные издания по-разному пишут эти слова: то с заглавной, то со строчной буквы.) У Гоголя Селифан и Петрушка – это чичиковские кучер и лакей. При трансформации этих имен в нарицательные происходит обобщение. Образ становится более «объемным», разносторонним, в нём присутствует множество смысловых граней. И в зависимости от опыта читателя концептосфера сужается или расширяется, конкретизируясь индивидуальными смысловыми обертонами. Комизм создается в том числе за счёт «принижения» и так маленьких людей – возникает нечто подобное эффекту литоты. (Не останавливаясь на других примерах, отметим только, что трансформации, обусловленные проницаемостью своего и чужого слова, касаются также синтаксиса и пунктуации).

Подчёркивавшаяся выше взаимная проницаемость связана в данном случае со всеми тремя интерпретантами. Это прежде всего прагматическая близость концепций и смысловых установок двух авторов, это также перекличка, социокультурные параллели смеховых референций Гоголя и Булгакова и это, наконец, установка на современного читателя, однако такого, который связывает прошлое и настоящее, в том числе – литературные традиции. Отсюда – интенсивная взаимная проницаемость гоголевского и булгаковского слова, в соответствии с динамическим описанием обнаруживающаяся в самых различных грамматических, стилистических, текстовых структурах.

То, над чем смеялся Гоголь в первой трети XIX века, смешит (сквозь слёзы!) и Булгакова сто лет спустя. Оба автора называют происходящее своими именами, и, как выяснилось, нередко одинаковыми, что позволяет найти новые смыслы и усовершенствовать способы чтения и понимания текста не только Булгакова, но и Гоголя.

Результаты исследования. Прделанный анализ показывает, что с точки зрения исследования динамики проницаемости можно говорить об универсальности наиболее общих процессов ее проявления в тексте и интертексте: было показано, как разрабатываемое представление о трёх основных типах проницаемости своего и чужого слова применимо в области внутритекстовых (взаимодействие речевых автономий автора и героев) и в области межтекстовых отношений. В «Лавре» исследованы внутритекстовые отношения, в тексте Л. Петрушевской – внутритекстовые и интертекстовые, в «Похождениях Чичикова» – межтекстовые отношения.

Если с формальной точки зрения можно видеть разные средства организации проницаемости своего и чужого слова в тексте и интертексте, то обусловленность степени проницаемости и смысловых, коммуникативных эффектов можно наблюдать с опорой на три типа интерпретативных значения: прагматический, референциальный, рецептивный.

В результате исследования уточнилось представление о характере интерпретативных значений. Это динамические образования, при выявлении которых на первое место выходит принцип относительности. Это означает, что функция, коммуникативный эффект выявляется не у конкретной конструкции или речевой формы как таковой, а в отношении ее к другим способам передачи чужой речи, функционирующим в ближайшем контексте и макроситуации. При этом совершенно разные способы передачи чужой речи могут входить в такие отношения, которые демонстрируют один и тот же тип значения. Предположим, что А, В, С, D – это разные способы передачи чужой речи. В определённых текстовых условиях регулярно может устанавливаться аналогия: А так относится к В, как С к D; или такая: А так относится к В, как В к С. Подобного рода отношения не поддаются описанию по типу однозначного соответствия «функция – средство» (на эту разницу описаний теоретически указано в работе [Дымарский 1999: 64]) и должны рассматриваться в логике динамических образований, в данном случае – интерпретативных значений.

Выводы. Динамический принцип анализа предполагает, что его единичным шагом выступает сопоставление двух текстов или двух фрагментов текста, однако метод практического анализа не сводится только к сравнительным процедурам. Степень маркированности / проницаемости границ своего и чужого – ведущий критерий в функциональной квалификации форм передачи чужой речи, их типов. Получается, что то или иное синтаксическое значение не связано с его закреплённостью за определённой формой, но формируется в динамике – на основе интерпретации самих тенденций обособленности / проницаемости. Смысловая интерпретация этой структурной тенденции позволяет моделировать систему значений, семантику текстового функционирования чужой речи, коммуникативные установки автора.

Интерпретация степени проницаемости строится в динамическом ключе: одни и те же смысловые характеристики могут принадлежать разным явлениям и структурам, что определяется контекстом употребления той или иной формы чужой речи по отношению к другой форме (соседу слева / справа) чужой речи в конкретном тексте. Недостаточно обращение к изолированно взятой форме чужой речи. Её семантику и коммуникативные эффекты адекватно устанавливать в выделенном ряду функционирующих в тексте форм чужой речи, во фрагменте этого ряда или в интертекстовых рядах.

Проблема управления речевыми автономиями текста, точками зрения, реальными и виртуальными голосами персонажей актуальна для текстов разных эпох. В художественном произведении соотносённость тенденции к проницаемости своего и чужого слова выявляют универсальный характер интерпретативных значений, которые конкретизируются в специфических условиях текста, ситуации, авторской поэтики.

Укажем и на вывод практического характера. Перспективу применения анализа, связанного с проницаемостью своего и чужого слова у Гоголя и Булгакова, можно видеть в составлении интертекстуального комментария к «Похождениям Чичикова». Тексты Булгакова в целом требуют комментирования социокультурных реалий, задействованных во многих его произведениях. Однако интертекстуальные комментарии не столько связаны с привычными типами комментариев «что есть что», а касаются особенностей языка, концептуальных смыслов, пояснения отсылок к конкретным произведениям. Поэтому характер их построения должен быть иным: они могут располагаться гнездовым способом, как это сделано выше, при этом гнёзда могут организовываться по разным принципам, как это отмечено в статье. В то же время варианты комментариев (гнездовые, постраничные, тематические, алфавитные и др.) могут сочетаться, а их конкретная модификация должна выбираться в соответствии с целесообразностью и читательским запросом конкретного произведения.

Литература

- Арутюнова, Н. Д. (1999) *Язык и мир человека*. М.: Языки русской культуры.
- Водолазкин, Е. Г. (2016) *Лавр*. Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной.
- Волошинов, В. Н. (1993) *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / Бахтин под маской*. М.: Лабиринт.
- Дейк, Т.А., & ван, Кинч, В. (1988) Стратегии понимания связного текста. *Новое в зарубежной лингвистике*, 23, 153–211.
- Дымарский, М. Я. (1999) *Проблемы текстообразования и художественный текст*. СПб.: СПбГУ
- Ильенко, С. Г. (2003) *Русистика: Избранные труды*. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена.
- Кожевникова, Н. А. (1994) *Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв.* М.: ИРЯ.
- Кузнецов, И. В., & Максимова, Н. В. (2007) Обособленность / проницаемость речевых автономий текста как его типологический признак. *Сибирский филологический журнал*, 2, 110–123.
- Кузнецов, И. В., & Максимова, Н. В. (2021) Речевые автономии текста: обретение и утрата маркирования. *Вестник Череповецкого гос. ун-та*. Череповец: ЧГУ, 2, 59–70.
- Лейдерман, Н. Л., & Липовецкий, М. Н. (2001) *Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986-1990-е годы)*. М.: Эдиториал УРСС.
- Максимова, Н. В. (2005) *«Чужая речь» как коммуникативная стратегия*. М.: РГГУ.
- Семёнова, Н. В. (2002) *Цитата в художественной прозе*. Тверь: ТвГУ.
- Соколова, Л. А. (1968) *Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория*. Томск: Томский гос. ун-т.
- Тименчик, Р. (1989) «Ты – что?», или введение в театр Петрушевской. *Петрушевская Л. Три девушки в голубом*. М.: Искусство, 394-398.
- Труфанова, И. В. (2000) *Прагматика несобственно-прямой речи*. Москва.: Языки русской культуры.
- Фуксон, Л. Ю. (2007) *Чтение*. Кемерово: Кузбассвуиздат.
- Чумаков, Г. М. (1975) *Синтаксис конструкций с чужой речью*. Киев: Вища школа.

References

- Arutyunova, N. D. (1999). *Language and the human world*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ. (In Russian).
- Chumakov, G. M. (1975). *Syntax of structures with someone else's speech*. Kiev, Vishcha shkola Publ.
- Dijk, T. A., & van, Kinch, V. (1988). Strategies for understanding connected text. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike [New in Foreign Linguistics]*, 23, 153–211. (In Russian).
- Dymarsky, M. Ya. (1999). *Problems of text formation and artistic text*. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ. (In Russian).
- Fukson, L. Yu. (2007). *Reading*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ. (In Russian).
- Ilyenko, S. G. (2003). *Russian studies: selected works*. St. Petersburg, the Herzen University Publ. (In Russian).
- Kozhevnikova, N. A. (1994). *Narrative types in Russian literature of the 19th–20th centuries*. Moscow, Russian Language Institute Publ. (In Russian).
- Kuznetsov, I. V., & Maksimova, N. V. (2007). Isolation / permeability of speech autonomies of the text as its typological feature. *Siberian Journal of Philology*, 2, 110–123. (In Russian).
- Kuznetsov, I. V., & Maksimova, N. V. (2021). Speech autonomy of the text: the acquisition and loss of marking. *Cherepovets State University Bulletin*, 2, 59–70. (In Russian).
- Leiderman, N. L., & Lipovetsky, M. N. (2001). *Modern Russian literature: In 3 books. Book. 3: At the end of the century (1986–1990s)*. Moscow, Editorial URSS Publ. (In Russian).
- Maksimova, N. V. (2005). *“Another’s speech” as a communicative strategy*. Moscow, the Russian State University for the Humanities Publ. (In Russian).
- Semenova, N. V. (2002). *Quote in fiction*. Tver, Tver State University Publ. (In Russian).
- Sokolova, L. A. (1968). The improperly direct (improperly authorial) speech as a stylistic category. Tomsk, Tomsk State University Publ. (In Russian).
- Timenchik, R. (1989). *“What are you?”, or an introduction to the Petrushevskaya theater. Petrushevskaya L. Three girls in blue*. Moscow, Iskustvo Publ., 394–398. (In Russian).
- Trufanova, I. V. (2000). *Pragmatics of improperly direct speech*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ. (In Russian).
- Vodolazkin, E. G. (2016) *Lavr [Laurus]*. Moscow: AST Publ.: Editor Office by Elena Shubina. (In Russian).
- Voloshinov, V. N. (1993). Marxism and the philosophy of language: The main problems of the sociological method in the science of language. *Bakhtin under the mask*. Moscow, Labirint Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Максимова, Н. В., Максимова, А. И. (2022). Динамика проницаемости своего и чужого слова в тексте и интертексте. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 35–48. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-35-48

For citation:

Maksimova, N. V., Maksimova, A. I. (2022). The dynamics of the permeability of one's own and another's word in text and intertext. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 35–48. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-35-48

ПЕРСОНАЖНАЯ СФЕРА / CHARACTER SPHERE

Герои рассказов В. М. Шукшина: речевое поведение

И. В. Башкова

Heroes of stories by V. M. Shukshin: speech behavior

I. V. Bashkova

Ирина Венадьевна Башкова – доктор филологических наук, доцент; Сибирский федеральный университет, Красноярск, Российская Федерация

E-mail: bbashkova@mail.ru

Статья поступила: 15.11.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

В статье рассматриваются правила речевого поведения персонажей, представленные в рассказах В. М. Шукшина. Предлагается методика выявления этих правил на основе анализа названий лиц, их нарушающих: балаболка, бука, враль, демагог, молчун, подхалим, проповедник, советчик, трепач, трепло, указчик, хам, хамло, хамьё и т. п. В текстах писателя много конфликтных диалогов, в которых герои дают друг другу нелицеприятные оценки, этим обусловлено значительное количество сниженной лексики в произведениях В. М. Шукшина, при этом в авторском тексте сниженная лексика отсутствует, она включена в прямую или косвенную речь персонажей. Названные особенности рассказов В. М. Шукшина делают их благодатным материалом для рассмотрения правил речевого поведения, поскольку эти правила нарушаются во время конфликтов, а лексика с отрицательной оценкой фиксирует нормы, которые были нарушены. Основные правила речевого поведения, представленные в рассказах В. М. Шукшина следующие: 1) будь дружелюбным, вежливым и справедливым, не используй свое служебное положение, более высокий социальный статус или физическую силу для того, чтобы унижить другого; 2) говори не больше, чем требуется, не говори лишнего, неси ответственность за свои слова; 3) говори не меньше, чем требуется, умеешь выразить положительную оценку адресата; 4) говори правду; 5) если не обладаешь достаточным авторитетом для адресата, не навязывай ему своего мнения, не давай советов, не указывай, как поступать. Лица, нарушающие кодекс речевого поведения, оцениваются по-разному. Категорично отрицательно оцениваются хамы и люди, которые дают непрошенные советы, навязывают свое мнение другим. Нарушения остальных правил допустимы, все зависит от ситуации.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, правила речевого поведения, названия лиц по речевому поведению и манере речи

УДК 821.161.1

Irina V. Bashkova – Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor; Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

ORCID 0000-0003-0318-1436

Received: 15/11/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

The article is devoted to the rules of speech behavior presented in the stories of V. M. Shukshin. A method is proposed for identifying these rules based on the analysis of the names of characters who violate them. In the writer's texts, there are many conflictual dialogues, in which the characters give each other impartial assessments, and this is the reason for a significant amount of substandard vocabulary in the works of V. M. Shukshin, and while there is no substandard vocabulary in the author's text, it is included in the direct or indirect speech of the characters. The named features of V. M. Shukshin's stories make them fertile material for considering the rules of speech behavior, since these rules are violated during the conflicts, and the vocabulary with a negative assessment captures the norms that have been violated. The basic rules of speech behavior presented in the stories of V. P. Shukshin are as follows: say no more than required, do not say too much, be responsible for your words; say no less than required, be able to express a positive assessment of the addressee; tell the truth; do not impose your opinion; be friendly, polite and fair, do not use your official position, higher social status or physical strength in order to humiliate another. The violators are evaluated differently. Boors and people who give unsolicited advice, impose their opinions on others are assessed in a peremptorily negative manner. Violations of other rules are permissible, it all depends on the situation.

Keywords: V. M. Shukshin, rules of speech behavior, names of persons by speech behavior and style of speech

OECD: 6.02QD

V

Постановка проблемы. Василий Макарович Шукшин – русский писатель второй половины XX века – показал нам, читателям, многогранность, противоречивость «простого» русского человека, который настолько глубок и сложен, что понять его до конца невозможно. Однозначные трактовки поведения героев В. М.

Шукшина обречены на провал. Его короткие рассказы похожи на театральные миниатюры, диалоги кажутся аудиозаписями реальных разговоров, позиция автора при этом остается за кадром. Персонажи рассказов В. М. Шукшина парадоксальны: это вроде бы обычные люди, но в каких-то ситуациях они нарушают общепринятые нормы и правила, ведут себя странно и неблагоразумно, и оказывается, что это-то как раз и нормально. А может быть, и нет... Правила существуют для того, чтобы их нарушать?

Рассказы В. М. Шукшина насыщены конфликтными диалогами, в которых не соблюдаются правила речевого поведения. Это делает тексты писателя богатным материалом для лингвистического анализа ситуаций, участники которых выбирают некооперативные речевые стратегии. **Цель настоящей статьи** – рассмотреть правила речевого поведения, показанного в рассказах В. М. Шукшина. **Актуальность** работы обусловлена необходимостью углубления знаний о коммуникативном поведении, которое зафиксировано в прозе русских писателей.

История вопроса. Правила, или постулаты, регулирующие речевое поведение, изучаются с разных позиций [Копнина, 2014, с. 228]. В 60–70-е годы XX века они начинают рассматриваться в рамках формирующейся лингвистической прагматики. Английский философ Г. П. Грайс формулирует принцип Кооперации (сотрудничества), суть которого объясняется следующим образом: «Твой коммуникативный вклад на данном шаге диалога должен быть таким, какого требует совместно принятая цель (направление) этого диалога» [Грайс, 1985, с. 222]. Общий «принцип Кооперации» (сотрудничества) конкретизируется в постулатах, которые Г. П. Грайс (вслед за Кантом) называет категориями: категория количества (твое высказывание должно содержать информации не больше и не меньше, чем требуется для текущих целей диалога), категория качества (старайся, чтобы твоё высказывание было истинным, т.е. не говори того, что считаешь ложным, и того, для чего у тебя нет достаточных оснований), категория отношения (не отклоняйся от темы, говори по существу) и категория способа (выражайся ясно, т.е. избегай непонятных выражений, неоднозначности, будь краток и организован). Сформулированные Грайсом постулаты коммуникации эффективны лишь в неконфликтных ситуациях и поэтому являются идеализированными, Грайс отмечает, что в коммуникации могут также соблюдаться этические, социальные и моральные постулаты, эту идею развивают Д. Гордон и Дж. Лакофф. Дж. Лич дополнил эти правила Принципом вежливости, который включает постулаты такта, великодушия, одобрения, скромности, согласия, симпатии [Leech, 1983]. В 1985 году в СССР вышел сборник «Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика», где были опубликованы описанные зарубежными лингвистами коммуникативные постулаты.

В нашей стране правила ведения речи впервые были описаны в 1978 году по данным пословиц и поговорок [Рождественский, 1978]. В 1982 году представлены

конвенции, правила и стратегии общения [Демьянков, 1982]. В 1983 году предложено описывать правила речевого поведения с помощью анализа семантики предложения: сформулированы правила, которыми руководствуется говорящий и которые эксплицируются в речи тогда, когда происходит их нарушение: «1) сообщай информацию, содержащую известное для слушателя; 2) сообщай информацию, не расходящуюся с житейской логикой слушателя и его представлениями об обычном ходе событий; 3) не сообщай общеизвестного, банального; 4) не сообщай неприятного для собеседника; 5) говори точно, стремясь найти единственно верные слова; 6) придерживайся одного способа ведения беседы, одного жанра; 7) будь искренен и правдив; 8) не будь излишне откровенен; 9) не преувеличивай; 10) не используй языковых средств, которые могут быть не известны слушателю; 11) говори согласно норме и как принято; 12) избегай штампов; 13) выбирай номинации в соответствии с номинативными привычками: а) своими, б) слушателя и в) в соответствии с предметом речи» [Шмелева, 1983].

В дальнейшем отечественные ученые исследовали правила речевого поведения с позиций психолингвистики, жанроведения, неориторики, коммуникативистики, когнитивно-дискурсивного анализа, лингвоперсонологии и диалектологии [Формановская, 1989; Иванцова, 2021 и др.].

Методология и методика исследования. Кодекс речевого поведения можно исследовать разными способами, источники извлечения составляющих его правил различны: это пословицы и поговорки, художественные тексты, записи устной речи носителей языка. Т. В. Шмелева подробно описывает методику исследования семантической организации предложения, выявления модусных смыслов, которые эксплицируются говорящим в ситуациях, когда существует риск нарушить то или иное правило [Шмелева, 1983].

В настоящей статье для выявления правил речевого поведения, зафиксированных в рассказах В. М. Шукшина, предлагается исследовать семантику слов, обозначающих в текстах писателя человека в аспекте его речевого поведения.

Существительные, именующие человека, названия лица – это один из наиболее разработанных пластов русской лексики. Так, в «Русском семантическом словаре» в раздел «Названия лиц» вошло около 15 000 единиц, считая заголовочные словосочетания, ближайшие производные от них, а также фразеологические единицы. «В целом классификация имен лица наглядно демонстрирует, какими широкими и разнообразными средствами располагает русский язык для именованья человека и шире – лица» [Шведова, 1998, с. 63].

Среди объектов действительности человек выделяется тем, что в его языковых номинациях фиксируется наибольшее количество признаков, сторон, аспектов. Наричательные существительные, репрезентирующие человека, представляют собой гиперонимические номинации: *человек, личность, лицо*; демографические номинации по полу, возрасту, национальности, происхождению, профессии: *мужчина, старик, поляк, крестьянин, железнодорожник*; функциональные номинации, указывающие на выполняемое или претерпеваемое лицом действие: *отправитель, раненый*; относительные номинации, показывающие родственную, профессиональную и какую-либо еще соотнесенность данного лица с другим: *отец*,

друг, сменщик; оценочные номинации: *умница, молодец, мерзавец*. Кроме того, в тексте человек может обозначаться именами собственными или местоимениями [Гак, 1999, с. 74–75].

Поскольку человек в жизни играет разные роли, в тексте он обозначается разными именами. Этим он отличается от других объектов. «Кроме этого используются многочисленные номинации человека, данные по признакам пола и возраста, семейного и служебного статуса, по профессии или месту в социальной иерархии. Особые номинации используются в обращениях» [Арутюнова, 1999а, с. 5]. Таким образом, наименования человека множественны, в тексте они распределены между разными мирами и пространствами.

Наличие в языке большого количества слов, именующих человека, объясняется тем, что человек, как ничто другое в языковой картине мира (ЯКМ), обладает большим количеством параметров. Отмечено, что «с точки зрения культуры... предметы «параметризуются» в зависимости от того ряда, к которому их относят или в отношении к которому их рассматривают» [Степанов, 2004, с. 717]. При переходе в разные ряды меняются названия предметов. Трава остается травой, пока она растет на лугу; когда ее скосили, она превращается в сено. Срубленное дерево, используемое как материал, превращается в древесину. «Чем важнее в культурном отношении предмет, тем больше у него «параметров», тем больше он «параметризован»» [Там же]. В культуре и в ЯКМ человек занимает вершинное место, поскольку ничто так не параметризовано, как он.

В связи с этим анализ способов обозначения человека в текстах конкретного автора позволяет выявить человеческие качества, которые в первую очередь фиксируются у обозначаемых лиц данной языковой личностью, что составляет значимый фрагмент индивидуально-авторской ЯКМ.

Особенностью поведения названий лиц в тексте является то, что они способны выполнять как идентифицирующую, так и предикатную функции. «В разряде названий лица на одном полюсе сосредоточены имена собственные, способные только удостоверить личность референта, на другом – имена качественные, приспособленные к предикативности. Между ними расположены другие номинации, в том числе имена функциональные, реляционные и окказиональные, пригодные к выполнению как идентифицирующей, так и предикатной роли в высказывании» [Арутюнова, 1999б, с. 63].

Сообщая о каком-либо лице, говорящий, с одной стороны, должен его идентифицировать, индивидуализировать, с другой стороны, выразить свое отношение к нему. Даже выбирая форму имени собственного: фамилию, имя, отчество – только фамилию – только имя, полное или уменьшительное, – говорящий показывает, как он относится к названному лицу [Формановская 2010: 126].

Для идентификации предмета сообщения обычно используется «три категории имен лица – имя собственное, имя реляционное (*шеф, мать, барин, начальник*) и имя функциональное, обозначающее жизненные «амплуа» (*водопроводчик, дворник, лифтер, монтер, редактор, милиционер, министр*)... В этих же целях применяются обозначения, построенные на окказиональном опознавательном признаке,

выводимом из конкретной ситуации. Ср.: *преступник, пришедший, потерпевший, больной, укушенный* (в известном скетче) и др.» [Арутюнова 1999б: 63].

Преимущественно предикатную функцию выполняют качественные и оценочные имена лица, «поскольку основная часть их семантического содержания указывает не на объективные признаки лица (референта имени), а на отношение к нему говорящего» [Там же: 62].

Особенностью названий лиц является то, что многие из них включают в себя оценку. «Оценка пронизывает весь класс названий лиц» [Шведова 1998: 62]. Оценочный компонент может занимать разное место в семантической структуре словозначения: во-первых, он может дополнять характеризующий компонент значения (*писака, рифмоплет, сапожник*); во-вторых, он может образовывать сложные диффузные сочетания с характеризующим компонентом (*белоручка, бессребреник, жмот, бестолочь, дурак, недоумок*); в-третьих, он может быть единственным или доминирующим компонентом значения (*молодец, душечка, милашка* – в «Русском семантическом словаре» такие слова составляют подмножество «Собственно оценка», тогда как первая и вторая группы словозначений в словаре включены в подмножество названий лица по характерному признаку).

Таким образом, в значение большинства наименований человека включены когнитивный и прагматический компоненты, благодаря чему названия лиц в тексте могут выполнять идентифицирующую и предикатную функции.

Особенность существительных, называющих человека, в том, что, будучи предметными по своей архисеме, они могут включать в свое значение указание на все составляющие человеческой жизни: события, в которых человек участвует в качестве субъекта (*кормилец, воин, учитель*) или объекта (*арестант, адресат, пациент*); оценку данного человека (*душечка, злодей, мерзавец*); характеристику человека по определенному параметру (*старик, девочка, врач*); иерархию человеческих отношений (*начальник, раб, король*). Именно поэтому номинации человека входят в ядро лексической системы языка и ЯКМ.

В силу всего сказанного становится понятным, почему изучение названий лиц особенно важно для понимания художественного текста. Названия лиц свидетельствуют о многих особенностях мировидения писателя, о том, что является приоритетным в его индивидуально-авторской языковой картине мира.

В языке и речи существуют разнообразные средства, отражающие кодекс речевого поведения, к ним относятся и названия лиц. В семантику многих существительных, обозначающих человека, включена оценка, которая входит как в основное значение, так и в его коннотативную часть. Среди оценочных номинаций преобладают существительные с отрицательной оценкой. Это связано с тем, что в языковой картине мира норма оценивается положительно и поэтому отмечается редко, а отрицательные отклонения от нормы обращают на себя внимание и нуждаются в оценке. То, что мешает, должно быть зафиксировано и исправлено. Многие номинации человека по его речевому поведению и манере речи включают отрицательную оценку, которая фиксирует то, что человек не соблюдает предписываемые в обществе нормы. Выявление таких слов позволяет определить правила, которые не соблюдаются говорящими.

В настоящей статье основным способом выявления правил речевого поведения, представленного в рассказах В. М. Шукшина, является анализ фрагментов текста, преимущественно диалогов, в которых используются нарицательные существительные, именующие человека по его речевому поведению и включающие отрицательные оценки.

Герои рассказов В. М. Шукшина в диалогах открыто выражают недовольство ходом коммуникации и часто употребляют в своей речи негативные номинации адресата или третьих лиц по их речевому поведению. Эти номинации являются сигналами, фиксирующими нарушения кодекса речевого поведения.

Методика настоящего исследования включает следующие этапы:

- 1) выявление номинаций человека по речевому поведению и манере речи в рассказах В. М. Шукшина;
- 2) анализ фрагментов текста, где используются данные номинации;
- 3) формулирование правил речевого поведения, на которые эти номинации указывают.

Для удобства изложения в данной статье сначала формулируются правила, затем даются примеры из текстов, в круглых скобках указываются названия рассказов В. М. Шукшина.

Анализ материала и интерпретация его результатов. В рассказах В. М. Шукшина используется около сорока номинаций человека по речевому поведению и манере речи. Все они обозначают лиц, которые нарушают те или иные правила коммуникации, часть номинаций указывает на несоблюдение сразу нескольких правил.

Проведенный анализ показывает, что наиболее значимые в контексте рассказов В. М. Шукшина правила речевого поведения таковы:

Главное правило из кодекса речевого поведения, представленного в рассказах В. М. Шукшина, можно сформулировать так: **будь дружелюбным, вежливым и справедливым, не используй свое служебное положение, более высокий социальный статус или физическую силу для того, чтобы унижить другого.** Лица, нарушающие это правило, обозначаются словом *хам*.

В рассказе «Обида» описывается ситуация, в которой продавец Роза прилюдно унижает покупателя Сашку Ермолаева на глазах его маленькой дочки, других покупателей и продавцов, зло и грубо указывает Сашке на то, чего он не делал, обращается к нему *на ты*:

Тетя была хмурая – не выпалась, что ли. И почему-то ей, тете, показалось, что это стоит перед ней тот самый парень, который вчера здесь, в магазине, устроил пьяный дебош. Она спросила строго, зло:

– 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).

Сашка попытался восстановить справедливость, однако покупатели встали на сторону продавца, поскольку их раздражало, что очередь задерживается и они теряют время.

– *Стоит – возмущается! Это на вас надо возмущаться. На вас надо возмущаться-то.*

– *Да вы что? – попытался было еще сказать Сашка, но понял, что – бесполезно. Глупо. Эту стенку из людей ему не пройти.*

– *Работайте, – сказали Розе из очереди. – Работайте спокойно, не обращайтесь внимания на всяких тут...*

Сашка пошел к выходу. Покупатель в плаще послал ему в спину последнее:

– *Водка начинает продаваться в десять часов! Рано пришел!*

Сашка вышел на улицу, остановился, закурил.

– *Какие дяди похие, – сказала Маша.*

– *Да, дяди... тети... – пробормотал Сашка. – Мгм... – Он думал, что бы сделать? Как поступить? Оставлять все в таком положении он не хотел. Не мог просто. Его опять трясло. Прямо трясун какой-то!*

*Он решил дождаться этого, в плаще. Поговорить. Как же так? С какой стати он выскочил таким **подхалимом**? Что за манера? Что за проклятое желание угодить продавцу, чиновнику, хамоватому начальству?! Угодить во что бы то ни стало! Ведь сами расплодили **хамов**, сами! Никто же нам их не завез, не забросил на парашютах. Сами! Пора же им и укорот сделать. Они же уже меры не знают...*

Так примерно думал Сашка (Обида).

В приведенном выше фрагменте рассказа выделены существительные *хам* и *подхалим*, которые обозначают человека по его поведению. Учитывая правила речевого поведения, можно дать следующие толкования этих слов:

Хам – ‘грубый, наглый человек, сознательно нарушающий правила речевого поведения, знает, что его слова неприятны адресату и намеренно произносит их, пользуется своим служебным положением, более высоким социальным статусом, чем у собеседника, или физической силой для того, чтобы унижить адресата’.

Подхалим – ‘человек, который угодничает перед лицом, имеющим более высокий социальный статус в определенной ситуации, намеренно нарушает правило быть искренним и правдивым для того, чтобы получить выгоду’.

В рассказе «Боря» хам пользуется своей физической силой для того, чтобы обидеть беззащитного человека.

Как-то горилла зашел в нашу палату, хохочет.

– *Этот, дурак ваш... дал ему сигарету: **ешь, говорю, сладкая**. Всю съел!*

*Мы молчали. Когда вот так вот является **хам**, крупный **хам**, и говорит со смехом, что он только что сделал гадость, то всем становится горько (Боря).*

В толковых словарях русского языка слова *хам*, *хамить*, *хамство* указывают на грубое, наглое поведение без пояснения, что в подавляющем большинстве случаев это речевое поведение: *хамить* – ‘вести себя грубо, нагло, по-хамски. Х. окружающим’ [Ожегов, Шведова, 1992]. В насыщенных диалогами рассказах В. М. Шукшина хамские

грубость и наглость проявляются в речи: *Но вот уж чего не понимали деревенские в городе – это хамства. Это уж черт знает что, этому и объяснения-то как-то нету. Кричат друг на друга, злятся. Продавщицу не спроси ни о чем, в конторах тоже, если чего не понял, лучше не переспрашивай: так глянут, так тебе ответят, что дай бог ноги* (Шукшин. Выбираю деревню на жительство).

Слово *хам* включает в себя негативные коннотации, в его словарных толкованиях содержатся такие пометы, как *презрительное* и *бранное*, в дериватах этого слова *хамло* и *хамьё* (собирательное) за счет суффиксов отрицательная оценка усиливается. В рассказах В. М. Шукшина эти существительные употребляют люди, которые сами грубо нарушают нормы речевого поведения в ситуациях, когда не могут воздействовать на адресата.

Князев, герой рассказа «Штрихи к портрету», высокомерно относится к окружающим, постоянно нарушает такие правила, как «учитывай интересы адресата», «не навязывай своё мнение», не может сформулировать свои мысли понятным языком и возмущается, когда собеседники не желают его слушать:

– Чего вам от меня надо?! – все кричал Сильченко. – Чего?

Из дома на крыльцо вышли люди... Князев повернулся и пошел вон из ограды. Сильченко еще что-то кричал вслед ему. Князев не оглядывался, шел скорым шагом, и в глазах его была грусть и боль.

– Хамло, – сказал он негромко. – Ну и хамло же... Разинул пасть. – Помолчал и еще проговорил горько: – Мы не пойдем – нам не треба. Мы лучше орать будем. Вот же хамло! (Штрихи к портрету).

– Прочь! – крикнул Князев. И хотел отбросить наглую руку. Но не смог отбросить. – Пр-рочь! – закричал тогда Князев громче прежнего и толкнул Сергея Николаича в грудь. – Пр-рочь, хамло!.. (Штрихи к портрету).

В рассказе «Пьедестал» героиня не слышит от гостей-художников ожидаемой ею высокой оценки творчества своего мужа и от обиды называет их грубыми словами.

– Уйди! – зло кричала Зоя и колотила мужа в широкую грудь, как в дверь, обитую дерматином. – Уйди! Подонки!.. Хамьё! Подонки! Подонки!..

Это была уже истерика. Константин Смородин слышал, как надо останавливать женскую истерику: приотпустил жену и, не разворачиваясь, больно дал ей ладонью по щеке. Жена уткнулась ему в грудь, обмякла, заплакала. Смородин поднял ее на руки и понес домой (Пьедестал).

Можно сделать уточнение к тому, что считается хамским речевым поведением: это отклонение не только от общепринятых норм вежливости, но и от ожиданий говорящих (возможно, ожиданий необоснованных).

2. Правило говори не больше, чем требуется, не говори лишнего, неси ответственность за свои слова героями рассказов В. М. Шукшина нарушается чаще всего. Люди, нарушающие это правило, в проанализированных текстах в большинстве случаев обозначаются словом *трепач*:

– У вас только одно на языке: «будет! будет!..» – опять начал старик. – **Трепачи**. Ты вот – шестнадцать лет будешь учиться, а начнет человек помирать, чо ты ему сделаешь?

– Вырежу чего-нибудь (Космос, нервная система и шмат сала).

В следующем примере Федор называет Павла трепачом и балаболкой из-за того, что тот, не подумав, сказал Нюре слова, которые ее обидели:

– А ты чего, Нюр? – все хотел понять Павел.

– Пошли, – опять сказал Федор. И подтолкнул Павла к двери. Вышли.

– А чего она?

– Зря, – сказал Федор. – Не надо было.

– Чего она, обиделась, что ли?

Федор не ответил.

– Ей же, понимаешь, делаешь лучше, она – в слезы. Бабье!

– **Трепесся много**, – сказал Федор. – **Как сорока на колу**. У вас все в роду **трепачи** были. **Балаболки** (Капроновая елочка).

Исходя из приведенных примеров можно дать следующее толкование слова *трепач* – это ‘человек, который не соблюдает правила речевого поведения, говорит больше, чем требуется, не учитывает интересов собеседника, не несет ответственности за свои слова, которые не являются правдивыми, могут нанести ущерб слушающему или самому говорящему’.

В толковых словарях отмечена стилистическая окраска слова *трепач* – *грубое, просторечное* [Евгеньева, 1981–1984]. Употребляя это существительное в контексте других грубых слов, говорящий сам нарушает правила вежливости:

– ...Значит, говоришь, **тесть тебе перешел дорогу?**

– **Перешел**. Да он и кулаком-то, по правде сказать, никогда не был, так – заупрямился тогда, с колхозами-то, нашумел, **натрепался** где-то... **Трепач** он был, **тесть-то**. **Дурак дураком**. **Ботало коровье**. Жил, правда, крепко. А я середнячишко был... мне бы в партию большевиков-то можно бы... (Билетик на второй сеанс).

– Уйди от меня, **трепач!** – **взвизгнул снабженец и заматерился** (Капроновая елочка).

Людей, нарушающих правило «говорить не больше, чем требуется», помимо слова *трепач*, в рассказах В. М. Шукшина обозначают номинации *балаболка*, *болтун*, *ботало коровье* (перен.), *звонарь* (перен.), *пустобрёх*, *пустозвон*, *пустолайка* (перен.), *пустомеля*, «*сорока*» (перен.), *трепло*. В словарях русского языка большая часть толкований слов из этой группы дается синонимично, слова толкуются одно через другое.

Пр.: И тут, помахав недели две тяжелой кувалдой, Васёка аккуратно положил ее на верстак и заявил кузнецу:

– Все!

– Что?

– Пошел.

– Почему?

– Души нету в работе.

– **Трепло**, – сказал кузнец. – Выйди отсюда.

Васёка с изумлением посмотрел на старика кузнеца.

– Почему ты сразу переходишь на личности?

– **Балаболка**, если не **трепло**. Что ты понимаешь в железе? «Души нету» ...

Даже злость берет (Стенька Разин).

В приведенном выше примере обращает на себя внимание сопоставление слов *балаболка* и *трепло*, обозначающих разную степень отклонения от нормы. Осознание того, что несоблюдение речевых норм может быть разным по интенсивности, представлено в рассказах В. М. Шукшина. Пр.: *Валя была побойчей, поострей на язык, немножко пустомеля* (Хахаль).

Пр.: *Мишке чего-то вдруг стало жалко его.*

– **Звонарь**, – сказал он негромко, сам себе. – *Дача у него, видите ли. С камином, видите ли... Во звонарь-то! Они, видите ли, жить умеют... Звонари* (Генерал Малафейкин).

В этом контексте человек, названный словом *звонарь*, нарушает не только правило «не говорить лишнего», но и правило «говорить правду».

С правилом **говори не больше, чем требуется**, связано правило **говори не меньше, чем требуется, умей выразить положительную оценку адресата**. Эти два правила отражают разные полюсы отклонения от нормы.

Лица, которые нарушают данное правило, в рассказах В. М. Шукшина обозначаются словами *молчун*, *бука*, *сыч*. В следующем примере эксплицируется возможный ущерб, который может потерпеть говорящий, если он говорит меньше, чем требуется. Пр.: *А Марию – нет. (Потом узнали, что отец не стал пускать ее на улицу.) А я думал, что ни капли ей не понравился и она не хочет видеть меня, молчуна* (Письмо любимой).

Неразговорчивость часто связана с угрюмым характером человека, и это отражают слова *бука* и *сыч*.

Бука – ‘о нелюдимом, угрюмом, неразговорчивом человеке’. Пр.: *Ты подкажи своему мужу, чтоб он был маленько поразговорчивей, поласковей. А то они... Ты скажи так: Коля, что ж ты, идрена мать, **букой**-то живешь? Ты сядь, мол, поговори со мной, расскажи чего-нибудь* (Письмо); *Старуха вспомнила себя, молодую, своего нелюбимого мужа... Муж ее, Кандауров Иван, был мужик работающий, честный, но **бука** несусветная. За всю женатую жизнь он всего два или три раза приласкал жену. Не обижал, нет, но и не замечал. Старухе жалко стало себя, свою жизнь...* (Письмо)

Сыч – ‘угрюмый, нелюдимый, неразговорчивый человек’. Пр.: *Ты, скажи, будешь думать, а я буду возле тебя сидеть – в глаза тебе заглядывать? Да пошел ты от меня подальше, **сыч!*** (Письмо)

Как видно из приведенных примеров, слова *бука* и *сыч* обозначают людей неразговорчивых и нарушающих правило быть дружелюбным.

В рассказах В. М. Шукшина гораздо больше персонажей, которые слишком много говорят. Неразговорчивых значительно меньше. Излишняя болтливость

оценивается строже, чем молчаливость. Так, в рассказе «Письмо» старуха после того, как написала письмо дочери, раскритиковав молчаливого зятя, и пожалела себя за то, что её собственный муж был букой, начала вспоминать свою молодость и поняла, что молчаливый муж был хорошим:

*Вот тут, на этих улицах, прошла жизнь. А давно ли?.. О господи! Ничего не понять. Давно ли еще была молодой. Вон там, недалеко, и теперь закоулочек сохранился: там Ванька Кандауров сказал ей, чтоб выходила за него... Еще бы раз все бы повторилось! **Черт с ним, что угрюмый, он не виноват, такая жизнь была: работал мужик, не пил зряшно, не дрался – хороший. Квасов, тот побойчей был, зато попивал. Да нет, чего там!.. Ничего бы другого не надо бы. Еще бы разок все с самого начала...*** (Письмо)

К важнейшим правилам речевого поведения относится требование **говорить правду**. Как было показано выше, оно часто нарушается вместе с другими правилами. В значении существительных, обозначающих лиц, которые нарушают данное правило, отражены различные речевые ситуации и разная степень отрицательной оценки.

Несоблюдение правила «говорить правду» прежде всего вредит самому говорящему, поскольку это роняет его авторитет в глазах окружающих. Пр.: *Он почти бежал по вагонам. Очень хотелось или самому выпрыгнуть из вагона, или чтоб она, эта географичка, выпала бы как-нибудь из вагона, чтоб никто никогда не узнал его гнусного позора и какой он **враль** и **молокосос** (Медик Володя); – Ты, отец, разговорился что-то, – урезонила жена старика. – Совсем уж из ума стал выживать. **Черт-те** чего мелет. Не слушайте вы его, **брехуна** (Игнаха приехал).*

Один из рассказов В. М. Шукшина называется «Демагоги». **Демагог** – ‘тот, кто прибегает к демагогии, применяет демагогические приемы, преднамеренно извращает факты для достижения каких-либо целей’. Слово заимствовано из греческого языка, в его значении есть оттенок книжности, который не зафиксирован в словарях, но который обыгрывает В. М. Шукшин в своем рассказе. В названии «Демагоги» содержится мягкий юмор: демагогами названы деревенский дед и его внук, которые целый день проводят на рыбалке. Сюжет рассказа простой: дед с внуком Петькой ушли из дома ранним летним утром, во время рыбалки дед едва не утонул, потому что невод, который держали рыбаки, снесло быстрым течением горной реки, внук спас деда. Чтобы обсушиться, дед с внуком разожгли костер и просидели возле него до самой ночи, разговаривая. Испуганная мать Петьки нашла их, отчитала за то, что они долго не возвращались домой, и назвала их демагогами.

Дед с Петькой молча поднялись и стали сворачивать невод. Мать стояла у костра и наблюдала за ними.

– А где же рыба-то? – спросила она.

– Чего? – не расслышал дед.

– Спрашивает: где рыба? – громко сказал Петька.

– Рыба-то? – Дед посмотрел на Петьку. – Рыба в воде. Где же ей еще быть.

Мать засмеялась.

– Эх вы, **демагоги**, – сказала она. – *Задержитесь у меня еще раз до ночи... Пожалуюсь отцу, так и знайте. Он с вами иначе поговорит (Демагоги).*

Чтобы лучше понять значение названия рассказа, нужно обратиться к его началу, где задается тема некорыстного, шуточного обмана, который не принесет вреда собеседнику:

Разговаривали.

– ...Я ему на это отвечаю, слышь: «Милый, – говорю, – человек! **Ты мне в сыны три раза годишься, а ты со мной так разговариваешь**». – Старик подкинул на плече невод. Он страдал глухотой, поэтому говорил громко, почти кричал: – «Ты, конечно, начальство!.. Но для меня ты – ноль без палочки. Я охраняю государственное учреждение, и **ты на меня не ори, пожалуйста!**»

– А он что? – спросил Петька.

– А?

– А он что на это?

– Он? «А я, – говорит, – на тебя вовсе не ору». Тогда я ему на это: «**Как же ты на меня не орешь, ежели я все слышу! Когда на меня не орут, я не слышу**».

– Ха-ха-ха! – закатился Петька.

Старик прибавил шагу, догнал Петьку и спросил, тоже улыбаясь:

– Чего ты?

– Хитрый ты, деда!

– Я-то? **Меня если кто обманет, тот дня не проживет. Я сам кого хошь обману.** И я тебе так скажу... (Демагоги)

Как видно из приведенных примеров, в контексте рассказа Шукшина слово *демагог* не содержит отрицательных коннотаций, поскольку дед обманывает бескорыстно.

Персонажи рассказов В. М. Шукшина резко отрицательно оценивают людей, которые нарушают правило **не навязывай свое мнение**, такие лица обозначаются словами *проповедник, советчик, указчик*.

Пр.: *Макар шагал дальше, и сердце его сосала, сладко прикусывая, жирная, мягкая змея, какая сосет сердца всех оскорбленных **проповедников**. Иногда дело доходило до оплеух (Непротивленец Макар Жеребцов); – Конечно. Каждый так и живет – с самого начала. Скажи мне тогда: «Не женись, мол, Пашка, – ошибесся». Что я на это? Послал бы подальше этого **советчика** и делал свое дело. Так оно и бывает (Страдания молодого Ваганова).*

В следующем примере говорящий резко прерывает своего собеседника, который пытается указывать ему, как поступать:

Яковлев не то что встревожился, а как-то встrepенулcя; ему враз интересно сделалось.

– О-о, – сказал он с облегчением. – По-человечески хоть заговорил. А то – под ру-учку идут... Дурак, смотреть же стыдно. Кто счас под ручку ходит!

– Ходил и буду ходить. Ты мне, что ли, **указчик**? (Вечно недовольный Яковлев).

Можно уточнить сформулированное выше правило: **если не обладаешь достаточным авторитетом для адресата, не навязывай ему своего мнения, не давай советов, не указывай, как поступать.**

Выводы. Анализ названий лиц в художественных текстах можно использовать как основу для выявления индивидуально-авторской картины мира, описания мировидения писателя. То, какие слова автор и его персонажи выбирают для обозначения человека, характеризует их в разных аспектах. В рассказах В. М. Шукшина доминирующим является подмножество названий лиц «По свойствам натуры, чертам характера, а также по поступку, поведению, определяемому такими свойствами, чертами», это подмножество включает 256 единиц [Башкова, 2019], из них 39 единиц обозначают человека по его речевому поведению и манере речи. В текстах писателя много конфликтных диалогов, в которых герои дают друг другу нелицеприятные оценки, этим обусловлено значительное количество сниженной лексики в произведениях В. М. Шукшина, при этом в авторском тексте сниженная лексика отсутствует, она включена в прямую или косвенную речь персонажей.

Названные особенности рассказов В. М. Шукшина делают их благодатным материалом для рассмотрения правил речевого поведения, поскольку эти правила нарушаются во время конфликтов, а лексика с отрицательной оценкой фиксирует нормы, которые были нарушены.

Лица, нарушающие кодекс речевого поведения, оцениваются по-разному. Категорично отрицательно оцениваются хамы и люди, которые дают непрошенные советы, навязывают свое мнение другим. Нарушения остальных правил допустимы, все зависит от ситуации.

Правила речевого поведения по материалам рассказов В. М. Шукшина можно изучать на занятиях по теории и практике эффективного речевого общения в вузе и на уроках по русскому языку и литературе в школе.

Перспектива исследования видится в сравнении кодекса речевого поведения в текстах разных авторов, выявлении того, какое отношение к нормам коммуникации в них выражено, что может быть отражено в коммуникативном словаре русских писателей.

Литература

- Арутюнова, Н. Д. (Ред.). (1999а). Введение. *Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. Москва: Индрик. 3–10.
- Арутюнова, Н. Д. (1999б). Семантическая специфика имен лица и имен предметов. *Язык и мир человека*. Москва: Языки русской культуры. 61–64.
- Башкова, И. В. (2019). *Русская семантическая персонология: теоретико-методологические основания*. Красноярск: Сибирский федеральный университет.
- Гак, В. Г. (1999). Человек в языке. *Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. Москва: Индрик. 73–80.
- Гордон, Д., Лакофф, Дж. (1985). Постулаты речевого общения. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 16: *Лингвистическая прагматика*. Москва: Прогресс. 276–306.
- Грайс, Г. П. (1985). Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 16. *Лингвистическая прагматика*. Москва: Прогресс. 208–228.
- Демьянков, В. З. (1982). Конвенции, правила и стратегии общения: (Интерпретирующий подход к аргументации). *Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка*. Т. 41(4). 327–33.
- Евгеньева, А. П. (Ред.). (1981–1984). *Словарь русского языка*. Т. 1–4. Москва: Русский язык.
- Иванцова, Е. В. (2021). Правила речевого поведения диалектной языковой личности как составляющая языкового ландшафта сибирского старожильского села. *Вестник Томского государственного университета. Филология*, 74, 61–80.
- Копнина, Г. А. (2014). Коммуникативные постулаты, или Постулаты речевого общения. *Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник*. Красноярск: Сибирский федеральный университет. 228–229.
- Ожегов, С. И., & Шведова, Н. Ю. (1992). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Азъ.
- Рождественский, Ю. В. (1978). О правилах ведения речи по данным пословиц и поговорок. *Паремнологический сборник: пословица, загадка (структура, смысл, текст)*. Москва: Наука. 211–230.
- Степанов, Ю. С. (2004). *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Академический проект.
- Формановская, Н. И. (1989). *Речевой этикет и культура общения*. Москва: Высшая школа.
- Формановская, Н. И. (2010). *Культура общения и речевого поведения*. Москва: Икар.
- Шведова, Н. Ю. (Ред.). (1998). *Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений*. (Т. 1). Москва: Азбуковник.

References

- Arutyunova, N. D. (Ed.). (1999a). *Introduction. Logical analysis of language. The image of a person in culture and language*. Moscow, Indrik Publ. 3–10. (In Russian).
- Arutyunova, N. D. (1999b). *Semantic specificity of person names and object names. Language and the human world*. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ. 61–64. (In Russian).
- Bashkova, I. V. (2019). *Russian semantic personology: theoretical and methodological foundations*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ. (In Russian).
- Demyankov, V. Z. (1982). Conventions, rules, and communication strategies: (An interpretive approach to argumentation). *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka [Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Literature and Language Series]*. Vol. 41, no. 4, 327–333. (In Russian).
- Evgenieva, A. P. (Ed.). (1981–1984). *Dictionary of the Russian language*. Vol. 1–4. Moscow, Russkiy yazyk Publ. (In Russian).
- Formanovskaya, N. I. (1989). *Speech etiquette and communication culture*. Moscow, Vysshaya shkola Publ. (In Russian).
- Formanovskaya, N. I. (2010). *Culture of communication and speech behavior*. Moscow, Ikar Publ. (In Russian).
- Gak, V. G. (1999). *Man in language. Logical analysis of language. The image of a person in culture and language*. Moscow, Indrik Publ. 73–80. (In Russian).
- Gordon, D., Lakoff, J. (1985). *Postulates of verbal communication. New in foreign linguistics*. Is. 16. *Linguistic pragmatics*. Moscow, Progress Publ. 276–306. (In Russian).
- Grice, H. P. (1985). *Logic and speech communication. New in foreign linguistics. Issue 16. Linguistic pragmatics*. Moscow, Progress Publ. 208–228. (In Russian).
- Ivantsova, E. V. (2021). Rules of speech behavior of a dialect linguistic personality as a component of the linguistic landscape of a Siberian old-timer village. *Tomsk State University Journal of Philology*. 74, 61–80. (In Russian).
- Kopnina, G. A. (2014). *Communicative postulates, or Postulates of verbal communication. Effective verbal communication (basic competencies): a dictionary-reference book*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ. 228–229. (In Russian).
- Leech, G. N. (1983). *Principles of Pragmatics*. London, Longman.
- Ozhegov, S. I., & Shvedova, N. Yu. (1992). *Explanatory dictionary of the Russian language*. Moscow, Az Publ. (In Russian).
- Rozhdestvensky, Yu. V. (1978). *On the rules of speech according to proverbs and sayings. Paremiological collection: proverb, riddle (structure, meaning, text)*. Moscow, Nauka Publ. 211–230. (In Russian).
- Shmeleva, T. V. (1983). Code of speech behavior. *Russian Language Abroad*. 1, 72–77. (In Russian).

Шмелева, Т. В. (1983). Кодекс речевого поведения. *Русский язык за рубежом*. 1, 72–77.

Leech, G. N. (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.

Shvedova, N. Yu. (Ed.). (1998). *Russian semantic dictionary. Explanatory dictionary, systematized by classes of words and meanings. Vol. 1*. Moscow, Azbukovnik Publ. (In Russian).

Stepanov, Yu. S. (2004). *Constants. Dictionary of Russian culture*. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Башкова, И. В. (2022). Герои рассказов В. М. Шукшина: речевое поведение. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 49–63. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-49-63

For citation:

Bashkova, I. V. (2022). Heroes of stories by V. M. Shukshin: speech behavior. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 49–63. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-49-63

КАЧЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА / FEATURES OF LITERARY TEXTS

Монтажность художественной прозы Б. Л. Пастернака

С. А. Соловьева

Montage of Boris Pasternak's Prose

S. A. Soloveva

Светлана Александровна Соловьева – кандидат филологических наук, доцент; Череповецкий государственный университет, Череповец, Российская Федерация

Svetlana A. Soloveva – Candidate of Sciences in Philology, Associate Professor; Cherepovets State University, Cherepovets, Russian Federation

E-mail: ssa_doc@mail.ru

ORCID 0000-0001-7688-2108

Статья поступила: 19.10.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

Received: 19/10/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

В статье рассматривается система признаков, позволяющая характеризовать тексты художественной прозы Б. Л. Пастернака как прозу монтажного типа. Соположенность монтажных фрагментов осуществляется в рамках общего основания, которое создается функционально-семантическими категориями темпоральности, локативности, модальности и др., стабилизирующими монтажную структуру текста. Парадигматические связи между фрагментами в структуре целостного текста осуществляется на основании концептуальной интеграции, в результате чего реализуется метафорическая ментальная модель.

The article considers a system of features that allows characterizing the texts of Boris Leonidovich Pasternak's prose as montage-type prose. The juxtaposition of montage fragments is carried out within the framework of a common basis, which is created by the functional and semantic categories of temporality, locative nature, modality, etc., which stabilize the montage structure of the text. Paradigmatic connections between fragments in the structure of a holistic text are carried out on the basis of conceptual integration, as a result of which a metaphorical mental model is realized.

Ключевые слова: монтажность, соположение, концептуально - значимый смысл, метафорическая модель, монтажный шов

Keywords: montage, juxtaposition, conceptually valuable meaning, metaphorical model, montage seam

УДК 821.161.1

OECD: 6.02QD

V

Постановка проблемы. С момента своего возникновения монтаж существовал в искусстве с конца XIX века как метод динамического изображения современности, в котором его широкое («эйзенштейнообразное») понимание соотносится с принципом построения любых сообщений (знаков, текстов) культуры. Основу

монтажа составляет соположение в предельно близком пространстве – времени (хронотопе, по М. М. Бахтину) хотя бы двух отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений предметов или сцен [Бахтин, 1975, с. 234]. В широком смысле, любое произведение воспринимается и строится монтажно, так как пространство всегда дискретно и ритмично [Флоренский, 1922].

Связывая происхождение монтажа с импрессионизмом в живописи, А. Веттлауфер отмечал, что импрессионистская картина «собирается» в сознании

зрителя из отдельных мазков или точек, поэтому монтаж производит впечатление не только разъятия мира на элементы, но и его новой сборки в динамическое, нецельное единство, цит. по [Кукулин, 2015]. В манифесте «Черный бокал» Б. Л. Пастернак характеризовал импрессионизм как искусство «чуткого обхождения с пространством и временем», бережную «упаковку переполненного земного шара в голубые долины символов» [Пастернак, 1991, с. 354].

Монтажные методы соответствуют устройству мира, отражают динамику, множественность, относительность, экспериментирование со смыслами, образами на основе соположения далеких понятий, связанных в подсознании. На материале литературы подобный эффект рассматривал М. Л. Гаспаров, связывая его с кубизмом (коллажностью) в визуальном искусстве и кинематографе [Гаспаров, 2001].

Цель данной статьи заключается в попытке рассмотреть основные признаки монтажности прозы в рамках интерпретации конкретных текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака, для которых важнейшим условием стабилизации монтажной структуры становится связь объемно-прагматического членения с категориями функционально-семантическими категориями темпоральности и локативности.

История вопроса. Монтажная проза стала развиваться в России в начале XX века. Её яркими представителями были Василий Розанов, Андрей Белый, Виктор Шкловский, Марина Цветаева, Борис Пастернак [Jakobson, 1973, с. 61–68]. Б. Л. Пастернак – ученик Скрябина, Блока, Белого (символистской школы), Шкловского (формализм), пришел к поэзии и прозе через музыку: «...музыка была для меня культом...» [Пастернак, «Охранная грамота», 1991, с. 154]. По мнению исследователей, упорядоченность, гармоничность сближают музыкальные произведения Б. Л. Пастернака с кубистическим коллажем и проявляются на уровне структурной организации его поэтических и прозаических текстов [Якобсон, 1987; Кац, 1991; Фатеева, 2005; Быков, 2007], придавая особый «лиризм» прозе Пастернака, основывающийся на метонимическом принципе [Якобсон, 1987, с. 329].

Н. А. Фатеева, говоря о поэтичности прозы Б. Л. Пастернака, связывает её с образной структурой произведения, системой переносных значений, смещающих «действительность», особой «субъективизацией» повествования, порождающих параллельные изобразительные планы, сближающие различные сущности и переводящие прозаический текст из линейного измерения в нелинейное [Фатеева, 2000]. На уровне синтагматики и парадигматики возникает монтажная упорядоченность текста. Её основу составляет *не линейная связь* (курсив наш. – С. С.), а память каждого отдельного слова или звука («поэтический модус») [Фатеева, 2010, с. 286].

Феномен памяти у Б. Л. Пастернака определяет принцип автобиографизма («субъективно-биографического реализма»), «философии жизни», базирующихся на самоанализе, «глубине биографического отпечатка» (статья «Шопен» 1945 г.) [Пастернак 1991, с. 403]. В представлении Б. Л. Пастернака, жизнь человека – это

воплощенная память, которая поглощает время и остается нетленной. Жерар Женетт для определения этого процесса использует понятие «непроизвольная память» [Женетт, 1998, с. 304], рассматривая его как механизм, действующий на уровне микро- и макроструктур текста. В нашем понимании – это модус воспоминания. Его действие связано с тем, что одно воспоминание может спровоцировать цепь воспоминаний («вспоминательный экстаз»), основанных на ассоциативной метонимической смежности (в терминологии И. А. Мартыановой – «метонимический монтаж»).

Смена парадигмы в искусстве, поиск новой художественной формы, собственного стиля, установка автора на создание особого типа письма формируют признаки монтажности художественной прозы Б. Л. Пастернака.

Методология и методика исследования. Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака основывался на применении метода лингвокогнитивного анализа, что дало возможность описать средства языковой объективации как факты языкового сознания. Использование описательного метода позволило охарактеризовать единицы анализа (монтажные фрагменты), синтаксические связи и отношения, формирующихся в условиях макроструктуры художественного прозаического текста. Метод категориального анализа способствовал выявлению роли функционально-семантических категорий (темпоральности, локативности, модальности, таксиса, дейктического модуса, залоговости) в структурировании монтажных фрагментов.

Анализ материала. Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака позволил выявить основные признаки монтажности:

1. Дробление целого на части и повышенный интерес к изображению детали, придающей особую достоверность повествованию. Монтаж собирает детали в единое целое на основе различных принципов и приемов. Метонимическая установка на деталь становится доминантой, а «размытость» сюжета в монтажной прозе – условием автономной реализации ассоциаций по смежности.

2. Трансформация пространства, случайность, необязательность связанных компонентов определяется тем, что в основе переноса по смежности лежит определенный тип связи (пространственной, временной, причинно-следственной), и монтажная синтаксическая раздробленность текста сопровождается его пространственным разъединением.

3. Установка на соположение компонентов (ассоциативно смежных образов) происходит в пределах функционально-семантических категорий (ФСК) темпоральности, локативности, модальности (модуса достоверности), таксиса, дейктического модуса, залоговости, в рамках которых линейность синтаксической связности и принцип её непрерывности не нарушаются в монтажном тексте. Линейность становится основным условием парадигматических связей.

4. Сходство с алеаторикой: связь, устанавливаемая между фрагментами, чаще всего случайна, определяется не логически, а вероятно. Это во многом определяет и специфику бессюжетности в монтажной прозе.

5. Действие вероятностных законов определяет логику повествования. Разнородные по форме и содержанию компоненты вступают в сложное взаимодействие, в результате чего в структуре текста монтажного типа появляются «стыки», «швы», способствующие образованию новых смыслов.

б. Несовпадение физического и психологического времени, проявляющееся в потоке сознания, одной из основных черт которого является хронологическая неупорядоченность, обусловленная особенностями работы памяти.

Наиболее регулярными приемами монтажного принципа в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака становятся: дробление текста на фрагменты, по-разному соотносящиеся с объемно-прагматическим членением текста; скачки повествования во времени, отсутствие причинно-следственных связей или их разрыв, внешне не мотивированная смена места действия, нарушение традиционных композиционных схем; ритмизация прозаического текста (в этом случае ритм берет на себя функцию замены логической сюжетной связи между фрагментами); смена модусов [Шмелева, 1988] и подчеркнутое чередование точек зрения [Лотман, 1970; Успенский, 1970; Гаспаров, 1996] – результат либо частой смены повествователей, либо включения в текст писем героев, записок, черновиков и т. д. Кроме того, важна смена ментальных моделей [Джонсон-Лэрд, 1988; Норман, 2012] восприятия, воспоминания, в том числе «непроизвольного воспоминания», осмысления наблюдаемого.

Монтажный принцип организации связан с проблемой членимости текста, основной единицей которой становится монтажный фрагмент. Основным его признаком является полипропозитивность – результат процессов концептуализации мира в интерпретационном, субъективном варианте. Полипропозитивность создается различными способами, поэтому структура монтажного фрагмента и его соотношение с объемно-прагматическим членением текста может быть различным. Семантика монтажного фрагмента формируется комплексом пропозициональных значений входящих в него пропозиций, связана с уровнем интерпретации и проявляется на уровне концептуальной интеграции, осуществляемой на основе памяти, воспоминания, восприятия, анализа.

Специфика монтажной прозы Б. Л. Пастернака заключается в том, что она не противоречит принципам синтагматической связности. Основной техникой синтаксической связи является соположение. Оно, как техника связи в структуре монтажного текста, осуществляется в рамках общего основания, в качестве которого могут быть условно выделены функционально-семантические категории темпоральности, локативности, модальности (модусы восприятия, воспоминания, памяти, достоверности («автобиографизма») и др.). Они являются важным условием стабилизации монтажной структуры текста.

Монтажность текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака проявляется на уровне и макроструктурной, и глубинной организации текста, когда внутренние, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами оказываются более важными, чем их внешние, причинно-временные сцепления. При этом крайне важным становятся условия, в рамках которых эти

симультанные, вероятностные связи и отношения стабилизируются, формируя концептуально значимый смысл текста монтажного типа.

Внутренняя структура монтажных фрагментов, основанных на технике соположения, синтагматична. Симультанность, вероятностность рядоположенных структурных компонентов (чаще всего членов паратактических конструкций) и семантическая лакунарность компенсируются формированием глубинного имплицитного смысла фрагмента, отражая, как правило, метонимическую модель видения мира.

Более сложные, хотя и подобные, механизмы запускаются на уровне макроструктуры текста при соположении монтажных фрагментов. Здесь принципиальными становятся следующее:

Принцип отбора соположенных фрагментов на основе вероятностных, возможных имплицитных связей, устанавливаемых при наличии общего основания (функционально-семантических категорий: темпоральности, локативности, дейктического модуса, залоговости, модальности), в рамках которого реализуется система имплицитных связей.

Механизм установления парадигматических связей между фрагментами в структуре целостного текста, который осуществляется на основании концептуальной интеграции. Результатом этого является конструирование нового, не тождественное сумме исходных, ментальное пространство, и реализуется метафорическая ментальная модель. Преобладание имплицитных компонентов, скрытой информации формирует емкость и компактность метафорической модели [Джонсон-Лэрд 1983; Лакофф 1996; Fauconnier, Turner 2006; Арутюнова 1999; Кубрякова 2004; Чудинов 2003].

Монтажный принцип в прозе Б. Пастернака проявляется на разных уровнях организации текста. Одним из них является объемно-прагматическое членение текстов художественной прозы. Материалом для анализа стали завершенные произведения: «Апеллесова черта», «Письма из Тулы», «Детство Люверс», «Воздушные пути», «Повесть», «Записки Патрика» – и незавершенные: «История одной контроктавы» и «Петербург». Особенности приемов объединения глав в структуре этих текстов демонстрируют наиболее значимые и яркие черты становления индивидуального стиля Б. Л. Пастернака.

Монтаж как принцип организации текста определяет его динамику – абсолютное свойство текста, противопоставленное ретардации текстового развертывания, фокусирующего внимание читателя. Структуру монтажного текста стабилизируют «монтажные швы», возникающие на уровне объемно-прагматического членения и выражающиеся с помощью: а) системы пространственно-временных координат (ФСК темпоральности и локативности); б) характера модусных отношений (ФСК модальности); в) гипертекстовые связей и «автобиографизма», тесно связанных с функционально-семантической категорией модальности (модус достоверности). Объединяющим фактором для обозначенных принципов является точка отсчета (точка зрения), связанная с позицией автора.

В рамках статьи рассмотрим особенности реализации монтажного принципа в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака. Важным условием стабилизации монтажной структуры оказывается связь объемно-прагматического членения текстов художественной прозы с категориями темпоральности и локативности. Это является общим признаком текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака.

Техника соположения глав повести «Апеллесова черта» со слабо выраженной сюжетной линией реализуется в рамках категорий темпоральности и локативности. Текст разделен на семь нумерованных частей, не имеющих названия. Его темпоральное пространство формируется четырьмя пространственно-временными координатами, занимающими инициальную позицию в первой, второй и пятой главах: «*В один из сентябрьских вечеров ... 23 августа, точно помню...*» (глава 1) и «*На тротуарных плитах ...и набережных Арно...*» (глава 2). В пятой главе введение темпоральной и пространственных координат создает эффект торможения сюжета: «*Благоуханный вечер преисполнил собой все закоулки... В кофейне шумно...*» (глава 5) («Апеллесова черта») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 7]. Способ представления каждой из них соотносится с актуализацией различных точек зрения: повествователя (глава 1), автора (глава 2 и 5), повествователя и героя одновременно (конец главы 2). В совокупности они формируют систему пространственно-временных отношений в сложной структуре монтажного текста, стабилизируя его.

Разрыв происходит на уровне связей между главами 2 и 3. Третья глава начинается диалогом, состав участников которого намеренно скрывается автором. Возникает конфликтный паратаксис, когда читатель вынужден самостоятельно восстанавливать связи с предтекстом, образуются новые смыслы, которые позволяют осваивать непосредственно не наблюдаемые, имплицитные связи между главами. Механизм монтажа заключается в смене типа повествования: вторая глава заканчивается чередованием цитации речи персонажа, несобственно-прямой речи героя, включенных в авторское повествование («*Апеллесова черта... Рондольфина...». Феррера! Иссиня-черный стальной рассвет...*»). Это создает внутреннюю диалогичность текста, которая усиливается введением диалогического фрагмента, фиксирующего внимание читателя на новом способе передачи информации. Читатель становится свидетелем услышанного. Но создаваемое многоголосие ставит читателя в тупик, так как участники диалога ему неизвестны, и восстановить фрагментарно намеченные связи с завязкой интриги он должен самостоятельно.

Заданная диалогичность распространяется и на главу 4, где средством связи глав становится «разрыв» несобственно-авторского повествования, формируемый сменой прямой речи (реплики диалога) на косвенную, формально выраженную структурой сложноподчиненного предложения: «*Что за мука! – полушепотом вздыхает он, ...и к несказанному изумлению своему замечает, что...* <конец главы>

IV (начало)

«*...что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, ...*» («Апеллесова черта») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 18].

Прерывистость структуры сложноподчиненного предложения с придаточным изъяснительным (модальная рамка: *замечает, что*): актуализирует смену ментальных моделей восприятия и осознания, формирования выводного знания;

создает эффект торможения в общей структуре текста, связанный с рефлексией, осознанием, переоценкой ситуации;

актуализирует точку отсчета, меняющую планы героя (поворот сюжета);

при высокой степени формальной связности, реализованной в пределах одного сложноподчиненного предложения, структурный разрыв текста (деление на главы) становится нелогичным, однако именно он является имплицитным показателем развития основной интриги текста (контрапунктом);

нанизывание придаточных изъяснительных в паратактической конструкции усиливает эффект эмоционального надрыва, а метонимическое разложение действия на детали показывает процесс рождения роскошной поэтической метафоры.

Еще один монтажный шов возникает на стыке шестой и седьмой глав. Связан он со сменой фокуса наблюдения, выдвиганием неодушевленного объекта в позицию наблюдателя – лампочки, единственного свидетеля, понимающего суть происходящего. Этот прием связан с эффектом симультанности – одновременным восприятием пространства разными наблюдателями и в разной проекции. Он достаточно часто встречается в художественной прозе Пастернака.

Специфику монтажного принципа в рассказе «Письма из Тулы» на уровне объемно-прагматического членения определяет симультанность, связанная с включенностью в текст писем – жанра, актуализированного в названии текста, и с функционально-семантическими категориями темпоральности, локативности и таксиса [Грудева, & Соловьева 2017].

Единственным основанием соположенности первой и второй глав произведения становится одновременность параллельно развивающихся сюжетных линий и общность переживаемых героями состояний: *«Он тоже, как и главное лицо, искал физической тишины»*. Хотя формальным средством связи двух неравноценных по объему глав является сочетание дейктического местоимения и ограничительной частицы (Только тогда), выступающее в функции детерминанта (глава II [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 31]) и последнего предложения первой главы «Пели петухи, и оживала касса». Линейность синтаксической связи, контактность позволяет скрыть формальное противоречие соединяемых фрагментов текста (глав), сложно согласуемых на смысловом уровне:

«Пели петухи, и оживала касса.

II

Только тогда улегся наконец в городских номерах на Посольской чрезвычайно странный старик. Пока писались письма на вокзале...» («Письма из Тулы») [там же].

На фоне формальной связности глав в тексте появляется герой, образ которого лишь мелкими штрихами обозначен в первой части повести. Наметившийся стабилизирующий признак тут же разрушается, и сюжетная линия начинает развиваться вновь с той же точки отсчета, что и в первой части. Одна и та же ситуация, связанная с поиском смысла творчества и роли искусства в

современном мире, переживается дважды разными героями, объединенными не только рамками пространственно-временных отношений, но и общей философской концепцией мира как живого организма, «пространством совести», состояние которого неотделимо от сознания художника. Эти имплицитные смыслы являются следствием монтажной структуры текста, основывающейся на соположении глав.

Имплицитная детерминированность на уровне объемно-прагматического членения повести, симультанность, вероятностность формируют сложную для освоения монтажную структуру текста, единственным стабилизирующим признаком которого остается уровень функционально-семантических категорий таксиса, темпоральности и локативности. Симультанность соположения в монтажной технике Б. Л. Пастернака становится синонимом нового типа темпоральности, создающего условия для отражения вероятностной картины мира.

На поверхностном уровне специфика реализации монтажного принципа повести «Воздушные пути» также определяется категорией темпоральности. I, II, III главы связаны между собой с помощью темпорального эллипсиса: имплицитного «Оказалось, он давно уже произведен в мичманы» (главы I–II) и эксплицитного «Прошло пятнадцать лет» (главы II–III). Возникающие на стыке монтажные швы упорядочивают структуру текста. Однако на самом деле она гораздо сложнее и связана с приемами внутреннего графического членения текста в главах II и III с помощью пустых строк на фрагменты, актуализирующие вместе с изменением пространственного значения и смену точек зрения на происходящие события. Это дополнительное внутреннее графическое членение текста повести становится основным способом формирования концептуально значимого смысла: иллюзорности и относительности жизни, которую нельзя объяснить, но можно лишь понять посредством чувств: «*Существует закон, по которому с нами никогда не может быть того, что сплошь и рядом должно приключаться с другими. <...> пока нас узнают друзья, мы полагаем несчастье поправимым...*». «*Он её не узнал*» (глава III). «*Вдруг все исчезло. <...> Молодости и моря как не бывало*» («Воздушные пути») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 91, 96].

Возникает ощущение сжатия времени и свертывания пространства, появляется «новая точка отсчета». *Вдруг* становится символом, прорывающимся из пространства внешнего мира в пространство внутреннего сознания, ломающим пространственно-временные границы. В тексте возникает особая динамика, в рамках которой объединяются два плана: темпоральный, организующий макроструктуру текста повести, и философский, непоследовательно актуализированный на уровне графической организации, требующий очень внимательного прочтения.

Отнесение неоконченной повести «История одной контроктавы» к текстам с пространственно-временной доминантой на уровне объемно-прагматического членения может показаться вполне оправданным. Произведение делится на две части, в структуре каждой из которых выделяются главы. Первая часть представляет довольно цельный фрагмент текста, изобилующий сложными

метафорическими описательными фрагментами, характерными для ранней прозы писателя. Главы I и II первой части организуются системой пространственно-временных координат: «Богослужение кончилось...», «Был вечер Троицына дня», «Всю ночь на квартире у Кнауеров...».

В то же время связь между первой и второй частями повести кажется случайной вплоть до третьей главы второй части и определяется не логически, а вероятно. Это во многом затрудняет выстраивание внутритекстовых связей.

Вторая часть повести, где разыгрывается основная интрига, связанная с возвращением Кнауфера в город, вводится в текст вопросительной репликой путешественников, появление которой ничем не предопределено в предтексте:

Вторая часть

I

«– Ну, что, все нет еще? Не воротились?»

II

«Остальные говорили о близости отдыха и сухой постели...»

«Шорохи и звуки гостиницы дремали в эту пору...» («История одной контроктавы») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 449].

Реплики диалога с имплицитным вводом, тематическая речь, пропозиции с субъектными актантами, выраженными существительными с семантикой звучания, не только формируют полифоничность текста, но и актуализируют слуховой модус текста, указывая тем самым на субъекта восприятия – главного героя повести, одержимого музыкой органиста. В структуре текста его появление будет раскрыто только в конце главы IV второй части.

Монтажная техника в повести проявляет сходство с механизмом реализации внутренней речи, отличающимся отсутствием причинно-следственных связей и отношений логического вывода. Следствием чего является резкое, подчеркнутое чередование точек зрения и, в результате, сбой в восприятии текста. Слабо намеченная сюжетная линия собирается из отдельных реплик, входящих в состав графически отделенного фрагмента второй части.

Выделение в качестве общего основания соположения категорий темпоральности и локативности требует уточнения в том плане, что монтажный принцип может быть рассмотрен как способ пространственно-временного выражения динамики наблюдаемого / ненаблюдаемого, слышимого / неслышимого, осязаемого / неосязаемого. То есть в текстах художественной прозы Б. Л. Пастернака доминирует не время и пространство, а модус их восприятия.

Объемно-прагматическое членение повести «Петербург» основывается на принципе соположенности нескольких фрагментов, объединенных галлюцинирующим локусом Петербурга. Действие механизмов монтажного принципа проявляется в ментальной модели восприятия пространства актуализацией обонятельного модуса: «Может быть, именно этот запах довел когда-то Петра до галлюцинаций... Казалось, в настойчивости этого запаха был заказ исписывать еще и еще жадные, отдающиеся почерку страницы: –

неудовлетворенность, мужественность, головокружительная активность, почти безумие действия вдыхалось в нем» («Петербург») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 472].

Выдвижение обонятельного модуса приводит к слиянию временного и пространственного, усиливает эффект торможения в развитии слабо обозначенного сюжета. Отбор эстетически значимых объектов восприятия вовлекает читателя в активное сотворчество. Возникает особый способ моделирования восприятия художественного времени и пространства. Происходит слияние пространственных и временных координат. Время уплотняется, пространство втягивается в движение времени, образуя особую ритмичность текста.

Повесть делится на семь глав: «Вокзал», «Первая пара», «Перед выходом», «Кин», «Комната», «Первая ночь» – семь фрагментов, объединенных в едином пространстве – времени. На стыке глав возникают монтажные швы, возвращающие читателя к слабо выраженной сюжетной линии: «Невский тонул в тумане.

«Четыре (курсив автора) разбрелись по парам: одной надо было идти в коалиционную (правительственную) пятерку, другой не надо было никуда» (глава 2).

«Четыре рвущих туман скулы, с четырьмя проведенными сквозь время приговора... продолжали галлюцинировать... (Все то же)» (глава 3).

«Он – двое (курсив автора) – прошли широкую вдоль улицы писанную забором рекламу...» (глава 4).

«Занавес опять отдернулся, открыв болото и четыре корпуса: один был институтом, остальные – приютом сумасшедших ...» (глава 5).

В главе есть нумерованная часть с пустой строкой и графическим разделителем, актуализирующая модус воспоминания.

Шестой главы нет в повести.

«Опять они на Невском» (глава 7). В состав седьмой главы также включена нумерованная часть с графическим разделителем: «Нашли ночлег. Какая чернота. Из нижнего плыл чад...» («Петербург») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 480].

Монтажные швы являются приемами, указывающими на возврат к пунктирно намеченному сюжету, на смену типа повествования, которое сопровождается несовпадением психологического и физического времени. Их нанизывание создает сложный художественный образ метонимически разорванного пространства, единственным средством стабилизации становится фокализация точек зрения повествователя, героев, автора. Монтажный шов между главами становится средством упорядочивания сюжета, перебиваемого многочисленными сентенционными включениями, основанными на соположении смежных ассоциаций, обращенных к феноменам искусства, зафиксированным в культурной памяти. Это создает условный временной срез, в котором время становится метаязыковым вариантом коннотаций в пределах фрагмента текста, формирующего дискурсивную парадигму на основе интертекстовых включений: «...может быть именно этот запах (курсив автора)

довел когда-то Петра до галлюцинаций»... (конец главы 1); «Круто деревянными были шаги по этому переулку, когда на утренней и вечерней заре приходили, мыча, животные, пахло временами Ноя» (конец подглавки четвертой главы); «Они остановились на углу, где скрещиваются проспекты и автомобили, купцы и проститутки. Все дороги ведут в Рим; эти дороги привели недостающих; в руках у Германа было три карты» (конец подглавки седьмой главы). В рамках моделируемой категории темпоральности соплагаются координаты мира, создавая тем самым условия для объективации восприятия художественного текста.

Интертекстуальные связи трансформируют художественное время в интерферентную точку, создавая смысловые параллели модернистского текста. Время здесь не только актуализирует контрапунктное развитие событий, но и определяет длительность существования персонажа, его изменение в пространстве сюжетных и смысловых этических ходов, условность изображения пространства.

В структуре монтажного текста категория пространства-времени подвергается концептуальной трансформации, синтезируя объем естественного понимания реальности, связанный с особенностями авторского мышления, реакцией на окружающий мир. Балансирование между интертекстуальными вариациями, временными смещениями отражает особенности идиостиля ранней прозы Б. Пастернака.

В повести «Детство Люверс» монтажная техника основывается на ментальном модусе воспоминания («непроизвольного воспоминания»). Повесть состоит из двух глав: «Долгие дни» и «Посторонний», каждая из которых делится на нумерованные подглавки. Фрагментарность сюжета повести подчеркивается отсутствием формально выраженных средств связи между соседними главами текста. Это подчеркивает лакунарность сюжета, его симультанность и кажущуюся случайность выбора фрагментов. На поверхностном уровне организации макроструктуры текста связность её частей представляется относительной. Особым способом актуализации становится графическое членение текста. В первой части повести (главы 1, 2) графически выделенные фрагменты актуализируют наиболее значимые события и выполняют роль резюмирующих, обобщающих, актуализирующих точку зрения автора: «Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознание, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным» (глава 1) («Детство Люверс») [Пастернак, 1991. Т. 4, с. 38].

Во второй, четвертой и пятой главах графически выделенные фрагменты передают глубокий уровень рефлексии героини, моделируя процесс осознания случившегося при полном неразличении точек зрения автора и героини: «Это началось еще летом. Ей объявили... Она не звала репетитора... Она не назначала. Но ...все это объявлялось (курсив автора) ей. Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт...» (глава 4) («Детство Люверс») [там же, с. 52].

Будучи разбросанными по тексту, выделенные графическими пробелами, фрагменты текста образуют особый пласт повествования, актуализирующий процесс интеллектуального взросления героини. Вместе с системой средств, реализуемых на уровне глубинной структуры текста, эти фрагменты становятся одним из важных способов формирования категорий связности и цельности текста, демонстрируя специфику монтажной структуры текста повести. Чередуясь с нарративными, формально не связанными фрагментами текста, они моделируют концептуально значимый смысл произведения.

Специфика монтажности в «Повести» определяется включенностью в текст других текстов: описания сна, связанного со случайным воспоминанием, и текста черновика повести, принадлежащего герою. Это создает условия для чрезвычайной расчлененности текста, хотя его композиционно-синтаксическая организация становится проще. В тексте «Повести» значительно увеличиваются по протяженности нарративные фрагменты, большая часть которых объединена общим пространством сна, что в свою очередь актуализирует отношения одновременности событий, происходящих в настоящем и прошлом. Средством усиления семантики одновременности является техника пунктирного введения каждой новой темы в графически выделенном фрагменте текста. При дистантном расположении они формируют монтажные стыки, указывающие на возврат к ранее намеченной теме: «В эти дни идея богатства стала занимать его впервые в жизни. ... ([Пастернак, 1991. Т. 4, с. 118]; далее тема прерывается) <...> Богатство следовало раздобыть немедленно...» (начало главы IV [там же, с. 123]).

Такой способ введения в текст новой темы актуализирует модус осмысления (понимания). Ментативные фрагменты в «Повести» становятся менее объемными, растворяются в структуре нарративного повествования и специально не актуализируются. В результате образуется сложная, но прозрачная композиционно-синтаксическая структура, позволяющая говорить о преобладании в тексте произведения событийного политематического монтажа (термин И. А. Мартыановой) [Мартыанова, 2011, с. 117]. Становятся понятными некоторые причинно-следственные связи, соотносимые с основной линией повествования, однако сохраняется лакунарность текста, особенно в случае введения в текст героев, непосредственно не связанных с основной сюжетной линией.

Смена модусов воспоминания, наблюдения, актуализация разных точек зрения на одно и то же событие, включение в текст других текстов (повесть), авторская установка на соотнесенность текстов создают условия для особой монтажной организации. Намеченные в ранней прозе принципы будут использованы в романе «Доктор Живаго».

Результаты исследования. Анализ монтажного принципа организации текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака позволяет выделить некоторые общие черты.

Монтажный принцип основывается на соположении фрагментов текста, на стыке которых образуются имплицитные смыслы, позволяющие осваивать непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений.

Соположение как техника связи в структуре монтажного текста осуществляется в рамках общего основания, в качестве которого могут быть условно выделены функционально-семантические категории темпоральности, локативности, модальности (модусы восприятия, воспоминания, памяти, достоверности («автобиографизма») и др.). Они являются важным условием стабилизации монтажной структуры текста.

Монтажные швы, возникающие на уровне объемно-прагматического членения текста, формируют эффект симультанности – одновременного восприятия пространства разными наблюдателями и в разной проекции.

Ослабленность сюжета становится в монтажной прозе условием для автономной реализации ассоциаций по смежности, монтажной синтаксической раздробленности текста, которая сопровождается его пространственным разъединением.

Механизм установления парадигматических связей между фрагментами в структуре целостного текста осуществляется на основании концептуальной интеграции, в результате чего конструируется новое, не тождественное сумме исходных, ментальное пространство и реализуется *метафорическая ментальная модель*.

Выводы. Монтаж соплагает и перемешивает внешние впечатления и образы, связанные с внутренней жизнью человека. «Разнофактурность» прозы монтажного типа воспринимается читателем не как следствие авторского своеволия, а как смысловая особенность картины мира, не зависящая напрямую от воли автора.

Анализ текстов художественной прозы Б. Л. Пастернака показывает, что в процессе творческого пути происходит трансформация принципов монтажности. Если в художественной прозе 1910-х–1930-х годов монтажность проявляется в пространственно-временной, модусной организации текста, гипертекстовых связях, то в текстах 1950-х–1960-х годов принцип монтажности реализуется на уровне графического членения ментативных фрагментов, формирующих концептуально значимый смысл произведения и его макростратегию.

Литература

- Арутюнова, Н. Д., (1999) *Язык и мир человека*. Москва, Школа «Языки русской культуры».
- Бахтин, М. М., (1975) *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва, Художественная литература.
- Быков, Д. Л., (2007) *Борис Пастернак*. Москва, Молодая гвардия.
- Гаспаров, М. Л., (2001) *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*. Санкт-Петербург, Азбука.
- Гаспаров, М. Л., (1996) *Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования*. Москва, Новое литературное обозрение.
- Грудева, Е. В., & Соловьева, С.А., (2017). *Синтаксический повтор как средство монтажного принципа организации текста*. Вестник Томского гос. ун-та, 424, 12–16.
- Джонсон-Лэрд, Ф., (1988) *Процедурная семантика и психология значения. Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, Прогресс.
- Женетт, Ж., (1998) *Фигуры*. Москва, Издательство им. Сабашниковых.
- Кац, Б. А., (1991) *Раскат импровизаций. Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака*. Ленинград, Советский композитор.
- Кубрякова, Е. С., (2004). *Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения: Роль языка в познании мира*. Москва, Языки славянских культур.
- Кукулин, И. В., (2015). *Машины зашумевшего времени*. Москва, Новое литературное обозрение.
- Лакофф, Д., (1997). *Когнитивное моделирование. Язык и интеллект*. Москва, Прогресс.
- Лотман, Ю. М., (1970). *Анализ поэтического текста*. Ленинград, Просвещение.
- Мартьянова, И. А., (2011). *Кинематограф русского текста*. Санкт-Петербург, Свое издательство.
- Норман, Б. Ю., (2012). *Когнитивный синтаксис*. Москва, Флинта.
- Пастернак, Б. Л., (1991). *Полное собрание сочинений с приложениями: В 5 т.* Москва, Художественная литература.
- Пастернак, Б., (1991). *Миры. Собрание сочинений: В 2 т.* Москва.
- Переписка Бориса Пастернака, (1990). Москва, Художественная литература.
- Успенский, Б. А., (1970). *Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва, Искусство.
- Фатеева, Н. А., (2005). *Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков*. Москва,

References

- Arutyunova, N. D. (1999). *Language and the human world*. Moscow, Shkola «Yazyki russkoy kul'tury» Publ. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975). *Questions of literature and aesthetics. Research of different years*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
- Bykov, D. L. (2007). *Boris Pasternak*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ.
- Chudinov, A. P. (2003). *Metaphorical mosaic in modern political communication*. Yekaterinburg, Ural University Publ. (In Russian).
- Correspondence of Boris Pasternak*. (1990). Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
- Fateeva, N. A. (2005). *Open structure: On the poetic language and text at the turn of the 20th–21st centuries*. Moscow, Vest-Konsalting Publ. (In Russian).
- Fateeva, N. A. (2010). *Synthesis of the whole. On the way to a new poetics*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Florensky, P. A. (1922). *Imaginary in geometry*. Moscow, Pomorie Publ. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1996). *Language. Memory. Image. Linguistics of linguistic existence*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (2001). *About Russian poetry: Analyzes. Interpretations. Characteristics*. St. Petersburg, Azbuka Publ. (In Russian).
- Genette, G. (1998). *Figures*. Moscow, Sabashnikov Publ. (In Russian).
- Grudeva, E. V., & Solovieva, S.A. (2017). *Syntactic repetition as a means of the montage principle of text organization. Tomsk State University Journal*. Vol. 424, 12–16. (In Russian).
- Jakobson, R. (1973). *Entretien sur le cinéma. Cinéma Théories Lectures* (special issue of the Revue d'esthétique). (In Russian).
- Jakobson, R. (1987). *Notes on the prose of the poet Pasternak. Poetic works*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).
- Johnson-Laird, F. (1988). *Procedural semantics and the psychology of meaning. Novoye v zarubezhnoy lingvistike [New in foreign linguistics]*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).
- Kats, B. A. (1991). *Roll of improvisations. Music in the work, fate and home of Boris Pasternak*. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ. (In Russian).
- Kubryakova, E. S. (2004). *Language and knowledge: On the way to gaining knowledge about the language: Parts of speech from a cognitive point of view: The role of language in understanding the world*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ. (In Russian).
- Kukulin, I. V. (2015). *Machines of noisy time*. Moscow,

«Вест-Консалтинг».

Фатеева, Н. А., (2010). *Синтез целого. На пути к новой поэтике*. Москва, Новое литературное обозрение.

Шмелева, Т. В., (1988). Модус и его средства выражения в высказывании. *Идеографические аспекты русской грамматики*. Москва, Издательство Московского государственного университета.

Флоренский, П. А., (1922). *Мнимости в геометрии*. Москва, Поморье.

Чудинов, А. П., (2003). *Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации*. Екатеринбург, Издательство Уральского университета.

Якобсон, Р., (1987). *Заметки о прозе поэта Пастернака. Работы по поэтике*. Москва, Прогресс.

Jakobson, R., (1973). *Entretien sur le cinema. Cinema. Theorie: lectures. (de la « »)*. Revue d'esthetique. Numero special.

Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian).

Lakoff, D. (1997). *Cognitive models. Language and intelligence*. Moscow, Progress Publ. (In Russian).

Lotman, Ju. M. (1970). *Analysis of the poetic text*. Leningrad, Prosveshchenie Publ. (In Russian).

Martyanova, I. A. (2011). *Cinematography of the Russian text*. St. Petersburg, Svoe Publ. (In Russian).

Norman, B. Yu. (2012). *Cognitive syntax*. Moscow, Flinta Publ. (In Russian).

Pasternak, B. L. (1991). *Complete works with applications. In 5 vol.* Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).

Pasternak, B., (1991). *Worlds. Collected works: in 2 vol.* Moscow. (In Russian).

Shmeleva, T. V. (1988). *The modus and its means of expression in the utterance. Ideographic aspects of Russian grammar*. Moscow, Moscow State University Publ. (In Russian).

Uspensky, B. A. (1970). *Poetics of composition: the structure of a literary text and the typology of compositional form*. Moscow, Iskusstvo Publ. (In Russian).

Для цитирования статьи:

Соловьева, С. А. (2022). Монтажность художественной прозы Б. Л. Пастернака. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 64–78. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-64-78

For citation:

Soloveva, S. A. (2022). Montage of Boris Pasternak's Prose. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 64–78. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-64-78

МОЛОДЫЕ ГОЛОСА / YOUNG VOICES

Развёрнутое авторское сравнение в художественной прозе Н. Хорнби

О. В. Наволоцкая

N. Hornby's complex creative similes

О. V. Navolotskaya

Ольга Витальевна Наволоцкая — аспирант; Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

E-mail: olga.navolotckaia@mail.ru

Статья поступила: 07.10.2022. Принята к печати: 20.12.2022.

В статье рассматривается авторское развёрнутое сравнение как языковой приём, определяющий художественный стиль современного британского писателя Ника Хорнби. Цель исследования заключалась в определении специфики использования развёрнутого сравнения литератором и создании соответствующей классификации этих сравнений. Посредством сплошной выборки сравнений из текстов семи произведений Н. Хорнби нами был составлен банк авторских развёрнутых сравнений, состоящий из 862 единиц. Обнаруженные сравнения были проанализированы с точки зрения семантики, стилистики, прагматики, грамматики и морфологии. За основу нашей классификации был взят тип компонента, отвечающего за креативность всего развёрнутого сравнения, а именно объект сравнения. Было получено пять типов авторских развёрнутых сравнений, где в роли объекта выступают типовая ситуация, маркер культуры, комбинация типовой ситуации и маркера культуры, квазиотстранённое событие, материальный предмет или явление. В качестве новаторских вариантов развёрнутого сравнения представляется возможным назвать авторское сравнение с предвосхищающим элементом в виде тропа, а также сравнение с квазиотстранённым событием в качестве объекта. Полученные результаты демонстрируют роль исследуемого языкового инструмента в формировании идиостиля Н. Хорнби и способствуют более глубокому и детальному пониманию его творчества.

Ключевые слова: сравнение, развёрнутое сравнение, идиостиль, лингвокультурология

УДК 821.111

Olga V. Navolotskaya – post-graduate student; Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

ORCID 0000-0003-0954-1375

Received: 07/10/2022. Accepted for publication: 20/12/2022.

This article is dedicated to the study of the complex creative simile as one of the linguistic devices which determine the British writer Nick Hornby's poetic style. The aim of the study was to identify the features of N. Hornby's complex creative similes and classify them. Through a continuous selection of complex creative similes from seven novels by N. Hornby, we have compiled a bank of author's complex creative similes, consisting of 862 units. The found similes were analyzed from the point of view of semantics, stylistics, pragmatics, grammar and morphology. Our classification is based on the type of the component responsible for the creativity of the entire simile, namely the object. Five types of author's complex creative similes have been obtained, where a typical situation, a culture marker, a combination of a typical situation and a culture marker, a quasi-distant event, a material object or phenomenon act as an object. As innovative options for a creative simile, it seems possible to name the author's similes with an anticipatory element in the form of a figure of speech, as well as a simile with a quasi-distant event as an object. The results obtained demonstrate the role of the studied language tool in the formation of N. Hornby's style and contribute to a deeper and more detailed understanding of his work.

Keywords: simile, extended simile, individual style, cultural linguistics

OECD: 6.02PG

V

Постановка проблемы. Развёрнутые сравнения современного английского писателя Ника Хорнби отличаются нестандартными механизмами построения ассоциативных связей, а также культурной и социальной маркированностью. Однако, несмотря на языковое и стилистическое новаторство Н. Хорнби, попытки рассмотреть эту проблему систематически, обращаясь одновременно к более чем двум произведениям писателя, предпринято не было. Таким образом, необходимо комплексным образом рассмотреть данный феномен и выяснить, в чём именно заключается авторский характер развёрнутых сравнений писателя и действительно ли значима их роль в формировании идиостиля.

История вопроса. Работа над проблемой предполагает обозрение некоторых теоретических аспектов, включая сущность сравнения, его структуру и художественный потенциал в рамках воплощения идиостиля.

Для начала отметим, что сравнение является древнейшим и одним из основных инструментов познания действительности и выражения отношения к ней [Философ. словарь, 1991], а связь языка и мышления [Гураль, 2017] свидетельствует о том, что сравнение как гносеологическая категория не может не находить отражение в речи. Поэтому сравнение активно используется в устных и письменных речевых выражениях всех стилей языка, однако в металогической речи, а именно в художественной литературе, сравнение встречается во всём своём многообразии и представляет наибольший интерес для изучения.

Приведём определения художественного сравнения, которые, на наш взгляд, являются наиболее ёмкими. Согласно словарю терминов стилистики, художественное сравнение — это сопоставление двух непохожих друг на друга образов на основании сходства их какого-либо признака [Квятковский, 1966]. Заметим, что сопоставление образов может происходить посредством выявления как сходства, так и различия сравниваемых элементов [Mrouli, & Ganascia, 2015]. В отношении поэтической речи сравнение также трактуют как образное выражение, в котором один образ сопоставляется с другим, имеющим какую-либо характеристику в бóльшей степени, с целью художественного изображения первого [Голуб, 2007].

Сравнение помогает автору путём ассоциативного механизма [Fromilhague, 1995] проиллюстрировать предмет речи оригинальным образом, оттенить нужный для передачи мысли признак объекта сравнения и выделить для реципиента опорные смысловые точки, передать настроение, вызываемое у персонажа или автора подвергшимся сопоставлению элементом повествования.

Сущность сравнения находит отражение и в вопросе дихотомии тропов и стилистических фигур, где сравнение действительно нельзя отнести к одной из групп. С одной стороны, два образа, участвующие в сравнении, сохраняют свою автономность, происходит лишь оттенение одних признаков и сглаживание остальных согласно авторской идее. Кроме того, компоненты сравнения выражены эксплицитно и грамматически оформлены. С другой стороны, как мы уже выяснили, сравнение, особенно развёрнутого типа, выстраивает самостоятельное образное целое. Точность

в этот вопрос внёс филолог Г. Г. Хазагеров, выделив промежуточную категорию — амплификации [Хазагеров, 2004]. В качестве примера он использует сравнение «пруд местами как сталь» и говорит о том, что на основании сопоставления стали и водной глади по признаку цвета, блеска можно получить троп, а именно метафору, когда одно слово в речи полностью вытеснит другое. При этом оба значения, основное и переносное, присутствуют и объединяются в группировку слов, и поэтому представляется возможным рассматривать этот пример как фигуру речи. Точка зрения исследователя выявляет способность сравнений объединять возможности и фигур речи, и тропов, что позволяет подчеркнуть богатый речевой и научный потенциал сравнений.

Для обозначения структурных единиц сравнения в рамках настоящего исследования мы будем придерживаться терминологии В. П. Мещерякова, которая отличается краткостью и точностью. Три традиционно выделяемых компонента сравнения он называет следующим образом: 1) то, что сравнивается, то есть субъект сравнения; 2) то, с чем сравнивается, — объект сравнения; 3) признак, по которому осуществляется сопоставление, то есть основание сравнения [Мещеряков, 2000]. В дополнение считаем важным упомянуть антропоцентрический подход Е. Е. Королёвой, обратившей внимание на компонент «языковая личность», роль которого заключается в установлении сходства между субъектом, объектом и языковым выражением их сопоставления [Королёва, 2003].

Связь между субъектом и объектом сравнения отражена в работе исследовательницы Н. В. Павлович. Ей принадлежит термин «парадигма образа», кратко трактуемый автором как «смысловой закон в поэтическом языке». Он обозначает некоторую модель семантического соотношения понятий, а именно субъекта и объекта сравнения, находящихся в тесной ментальной и эмоциональной связи (например, «Словотворчество → строительство»), к которой автор обращается для того, чтобы наиболее полно раскрыть смысл описываемого им явления [Павлович, 2004]. Отметим, что устойчивость этого соотношения, как отмечает исследовательница, может быть разной и зависит от степени его распространённости в культуре. При этом внутри узнаваемых, «больших парадигм», можно создавать малые [Там же], которые будут иметь уже оригинальную, авторскую природу.

Таким образом, сравнение как художественный приём позволяет литератору использовать сразу четыре источника выражения своей мысли и, соответственно, воздействия на читателя, включая, во-первых, субъект и объект сравнения как самостоятельные понятия, и, во-вторых, процесс и результат их объединения в цельный образ, который читатель переживает как единое смысловое открытие [Seidler, 1963]. В этом взаимоотношении компонентов сравнения мы видим значительное пространство для выражения авторской индивидуальности.

Будучи элементом художественного единства поэтического произведения, сравнение выполняет такие функции, как оценочно-характеристическая, субъективно-познавательная, описательно-изобразительная, функция конкретизации [Камышова, 2006]. Таким образом, автор может использовать потенциал сравнения при решении

широкого спектра задач, от изображения объекта, портрета, пространства до анализа психического, эмоционального состояния.

Из существующих типологий сравнений [Beatrice, 2014; Голуб, 2007] выделим как наиболее релевантные для определения авторского стиля развёрнутые индивидуально-авторские сравнения, поскольку именно они наиболее полно отражают специфику образного мышления автора. Добавим, что на примере сравнений из романа Н. Хорнби «Смешная девчонка», нами был обнаружен отдельный тип подобных сопоставлений, а именно развёрнутое сравнение с превосходящим его элементом, в качестве которого выступает троп (метафора) [Наволоцкая, 2020; Наволоцкая, 2020а]. Подобные авторские сравнения подчиняют себе окружающие единицы языка, трансформируют их смысловое наполнение и, как следствие, отличаются сложной внутренней и внешней структурой.

Таким образом, история вопроса выстраивает для нас «систему координат» в работе над поставленной проблемой.

Методология и методика исследования. В рамках настоящего исследования изучены тексты семи романов Ника Хорнби: “Fever Pitch”, “Hi-Fi”, “About A Boy”, “A Long Way Down”, “Juliet, Naked”, “Funny Girl” и “Just Like You”. Задача исследования – поиск развёрнутых сравнений и выделение тех, что имеют авторскую природу. Так, посредством метода сплошной выборки был создан банк из 862 примеров развёрнутого авторского сравнения. Затем с помощью методов семантического, лексического, предпереводческого, лингвокультурологического анализов обнаруженные примеры рассматривались обособленно, а после — системно, для выделения пяти типов авторских сравнений. Для интерпретации полученных результатов применялись сопоставительный и описательный методы.

Анализ материала. Ник Хорнби считается современным классиком английской литературы. Основными темами его творчества являются поп-культура Англии и США, развитие личности, в частности, творческой, политика, отношения между представителями разных социальных групп. Индивидуальный стиль Н. Хорнби заключается в том, что писатель гармонично сочетает рефлексивную иронию персонажей с их верой в искупительную силу искусства и человеческих отношений. В его текстах сочетается глубина и непринуждённость, лёгкость повествования. Подобная комбинация характеристик достигается с помощью использования средств образности и выразительности, среди которых особое место занимает развёрнутое авторское сравнение.

Основой классификации найденных единиц стал компонент «объект», поскольку внутри сравнений писателя именно он отвечает за креативность и новаторство применения амплификации.

Рассмотрев с лингвистической точки зрения выявленные примеры и, в частности, реализацию объекта в их структуре, мы получили пять типов авторских сравнений.

К первому типу относятся сравнения, где объектом выступает некоторая типовая ситуация, как минимум один признак которой позволяет соотнести её с субъектом. Примеры этого типа встретились нам в 72 % случаев.

Второй тип включает сравнения, где объект — это комбинация типовой ситуации и маркера, отражающего тот или иной феномен мировой или национальной культуры. Такие сравнения составили 12 % банка примеров.

Культурный маркер может также самостоятельно выступать объектом, что позволило нам выделить третий тип авторского сравнения (6 %). Четвёртый и пятый типы встретились в равном количестве примеров (по 5 %) и в качестве объектов имеют квазиотстранённое событие и материальный предмет / явление соответственно. Под квазиотстранённым событием мы понимаем образ, ранее встречавшийся в тексте романа, но не имеющий в рамках сравнения эксплицитной отсылки к своим более ранним упоминаниям. Перейдём к рассмотрению наиболее показательных примеров обнаруженных типов авторских сравнений.

Выявлено, что самым частым вариантом объекта авторского развёрнутого сравнения является типовая ситуация. В произведении “Fever Pitch” главный герой, преданный болельщик команды «Арсенал», сравнивает ситуацию, а именно момент появления своей страсти к футболу (субъект), с влюблённостью в женщину (объект):

I fell in love with football as I was later to fall in love with women: suddenly, inexplicably, uncritically, giving no thought to the pain or disruption it would bring with it [Hornby, 1992].

Я влюбился в футбол так же, как мне позже предстояло влюбляться в женщин: внезапно, необъяснимо, слепо, без единой мысли о боли или разрушении, которые идут с этим чувством в комплекте.

Данное сравнение позволяет рассказчику в завязке истории ясно выразить своё отношение к футболу. Эпитеты, выраженные наречиями *suddenly, inexplicably, uncritically*, а также часть выражения *the pain or disruption it would bring with it*, отражающая характер проблем, сопровождающих сравниваемые увлечённости, выстраивают основание сравнения.

В следующем примере из романа “Just Like You” культурологически интересен и субъект сравнения, а именно сквозная для всего произведения реалья историко-политического характера — проблема членства Великобритании в Европейском Союзе. При этом объект сравнения представляет собой ситуацию — проявление фанатизма при внезапных жизненных изменениях.

Brexit: It was now like a religion. There were those who believed and those who didn't, and there were nutters on both sides, marching and shouting <...> [Hornby, 2020].

Брексит. Теперь он был как религия. Были те, кто верил, и те, кто не верил, и в обеих группах были психи, которые маршировали и кричали <...>.

Именно с помощью развёрнутого сравнения Н. Хорнби развивает одну из основных идей своего произведения, заключающуюся в том, что брексит является политическим явлением, относительно которого не может быть единственно верной или радикальной точки зрения. Кроме того, данный пример ясно подтверждают

теорию Г. Зайдлера: читатель получает собирательный образ, а именно информацию о брексите, сопутствующем ему референдуме и отношении граждан к происходящему. Сформировавшийся при этом образ может сподвигнуть реципиента альтернативно оценить это историческое событие как в контексте романа, так и вне его.

Вторым по частотности объектом стала семантическая комбинация «культурный маркер + типовая ситуация». В “Juliet, Naked” было обнаружено авторское развёрнутое сравнение, которое имеет сквозной характер относительно всего повествования. Ниже приведены некоторые составляющие этой амплификации:

He had never felt itchy, in a way that two connecting pieces of a jigsaw never felt itchy <...> If one were to imagine <...> that jigsaw pieces had thoughts and feelings (олицетворение) <...> “Look,” the object of the seducer’s admiration would say, “you’re a piece of a phone booth (культурный маркер), and I’m the face of Mary, Queen of Scots (культурно-исторический маркер). We just wouldn’t look right together” [Hornby 2009].

Duncan had managed to create an empty space, a complicated one, with all sorts of tricky corners and odd bumps and surprising indents («зависимая» метафора), like a jigsaw piece, and Tucker had filled it precisely (метафора) [Hornby 2009].

Он никогда ещё не чувствовал себя не на своём месте. Он всегда чувствовал себя так же, как два складывающихся друг с другом фрагмента одного пазла. Если представить, <...> что фрагменты пазла могут думать и чувствовать <...> «Послушайте, — сказал бы объект восхищения фрагмента-соблазнителя, — вы часть телефонной будки, а я лицо Марии Стюарт, королевы Шотландии. Мы просто не будем смотреться вместе.»

Дункану удалось создать пустое и сложноустроенное пространство со всевозможными хитроумными углами, странными неровностями и неожиданными выемками, как место для фрагмента пазла, и Такер идеально его заполнил.

В данном случае принцип действия фрагментов пазла демонстрирует взаимоотношения людей: сочетаемость характеров, интересов, ценностей и жизненных целей; и при его описании в текст вводятся маркеры национальной культуры. В парадигме образов человеческих отношений такое сочетание субъекта и объекта представляется возможным назвать универсальным. Если в первой части сравнение демонстрирует ход мыслей героя Дункана, то во второй части оно находит своё отражение уже в размышлениях другого персонажа – Энни. Отметим, что во втором случае объект сохраняется в своём изначальном эксплицитном виде, тогда как субъект имеет двоякую форму: эксплицитную как результат отношений героини с Дунканом и прежнюю, то есть сочетаемость людей, но в имплицитной форме посредством метафоры *Tucker had filled it precisely*. При этом результат отношений описан с помощью «зависимой» метафоры, которая одновременно берёт начало в субъекте предыдущего сравнения, продолжает образ получившегося сравнения,

предвосхищает его следующее появление в тексте и, наконец, подытоживает. Отметим, что в данном сравнении также содержатся олицетворение и прямая речь.

Маркеры культурного порядка также и отдельно встречаются в роли объекта авторского развёрнутого сравнения. В “Hi-Fi” главный герой Роб, анализируя отсутствие каких-либо изменений в своей жизни, сравнивает себя с жителем Помпеи, изображённом на одной из сохранившихся до наших дней фресок. Приведенное ниже развёрнутое сравнение позволяет реципиенту представить жизнь Роба такой, какой её видит сам персонаж, а также понять его чувства. Маркер мировой культуры демонстрирует страх героя перед тем, что его нынешнее состояние действительно может никогда не измениться. В структуре также содержится ирония, формальное выражение которой подчёркнуто в тексте.

You see those pictures of people in Pompeii and you think, how weird: one quick game of dice after your tea and you're frozen, and that's how people remember you for the next few thousand years. <...> I'm stuck in this pose, this shop-managing pose, forever <...> [Hornby, 1995].

Вот смотрите вы на те фрески, где изображены жители Помпеи, и думаете, как это забавно: выпил чаю, потом сел сыграть одну партийку в кости, и всё — именно таким люди и запомнят тебя на ближайшие несколько тысяч лет. <...> Так и я застрял в этой роли — роли управляющего магазином — навечно <...>.

В следующем примере героиня романа “A Long Way Down” Джесс сравнивает своё психологическое состояние и семейную ситуацию с культурным маркером гастрономического порядка:

They were like, Ooooh, I get it: your sister disappeared, so you want to jump off a building. But it isn't like that. I'm sure it must have been an ingredient (предвосхищающая метафора), sort of thing, but it wasn't the whole recipe. Say I'm a spaghetti Bolognese, well I reckon Jen is the tomatoes. Maybe the onions. Or even just the garlic. But she's not the meat or the pasta [Hornby, 2005].

Они такие: «Аааа, ну понятно: твоя сестра пропала без вести, и поэтому ты хочешь сигануть с крыши». Но это не так. Конечно, это, должно быть, стало своего рода ингредиентом, но не всем рецептом. Допустим, я спагетти Болоньезе, тогда, думаю, Джен — это помидоры. Может быть, лук. Или, может, всего лишь чеснок. Но она не фарш и не спагетти.

Этот фрагмент включает в себя ещё один пример развёрнутого сравнения с предвосхищающим его компонентом, метафорой. Сравнение семантически задаётся этим тропом, который, в свою очередь, получает цельность за счёт своего развёртывания в сравнении.

Материальный предмет или явление в роли объекта встречаются достаточно редко, но поэтическая ценность таких сравнений не позволяет нам не выделить их в

отдельную группу. Для описания рабочего процесса двух сценаристов Тони и Билла в романе “Funny Girl” Н. Хорнби использует два последовательно связанных сравнения, тем самым доходчиво объясняя специфику написания сценария широкой аудитории, незнакомой с этим видом деятельности:

Up until now it (субъект 1-ого сравнения) was as if (далее следует объект 1-ого сравнения) they shared a brain, or at least had created a new one that hovered between them, and (далее следует субъект 2-ого сравнения) they filled it with stuff, lines and stories and characters, like (затем — объект 2-ого сравнения) two taps might fill a bath [Hornby, 2014].

До сих пор у них словно был один общий мозг, или, во всяком случае, они создали новый, который парил в воздухе между ним и Биллом, а они наполняли его содержанием, репликами, историями, персонажами так, как из двух кранов наполняется ванна.

Первое сравнение является основным, и внутри него творчество и приобретаемый товарищами опыт изображается как созданный героями общий мозг. Второе сравнение появляется в результате разворачивания первого, а точнее его объекта, и здесь совместный труд товарищей не менее оригинальным образом представляется в виде ванны, которая наполняется из двух кранов.

Квазиотстранённое событие также нельзя назвать частотным вариантом объекта развёрнутого сравнения, однако мы считаем важным рассмотреть их в рамках идиостиля, отмечая уникальность формы и семантическую оригинальность таких сравнений. В качестве примера рассмотрим следующее авторское сравнение из произведения «Juliet, Naked»:

An epiphany, then. That seemed to be what it was. But epiphanies were a little like New Year’s resolutions, Annie found: they just got ignored, especially if you experienced them during a northern soul night when you’d had a couple of drinks [Hornby, 2009].

Значит, откровение. Да, вот на что это было похоже. Хотя откровения, думала Энни, были немного похожи на обещания, которые делаешь накануне Нового года: они вскоре забываются, особенно если откровение снизошло на тебя во время какой-нибудь вечеринки северного соула после пары коктейлей.

Сравнение имеет трёхуровневую структуру, где объект каждого сравнения становится объектом последующего сравнения: 1. героиня считает внезапное решение завести ребёнка (субъект не вошёл в приведённый фрагмент в силу своей величины) божественным откровением; 2. откровение сравнивается с новогодними обещаниями; 3. сходство откровений и новогодних обещаний, в свою очередь, сравниваются с квазиотстранённым событием. Кроме того, здесь присутствуют культурные реалии:

New Year's resolutions, a northern soul. Их восприятие осложняется тем, что реципиент должен обладать знаниями об упомянутых новогодней традиции и музыкальном направлении.

Примечательно, что реалия *a northern soul* не только отражает интерес Н. Хорнби к музыке, но также имплицитно содержит информацию о ещё одной области особого внимания писателя, не нашедшей открытого выражения в данном романе, а именно о футболе и культуре болельщиков. Термин «северный соул» обозначает всё тот же жанр музыки афроамериканского происхождения «соул», однако определение *северного* он получил в конце шестидесятих годов, когда продавцы одного супермаркета музыкальных пластинок в районе Ковент-Гарден в Лондоне заметили, что болельщики, приезжающие с севера страны скупают любую музыку соул. Для того, чтобы облегчить коммуникацию между продавцами и северными болельщиками и был изобретён этот термин. Популярность этой музыки на севере связана с возникшим тогда увлечением болельщиков танцами в клубе «Крутящееся Колесо» в Манчестере [Hunt, 2015]. К танцам они относились основательно: например, обязательно брали с собой перчатки и мешочки талька для посыпки пола. Причём мешочек талька как реалия также присутствует в тексте произведения при описании вечеринки, а действие происходит в маленьком *северном* городе Англии Гулнесс.

Учитывая вышеизложенное, мы, тем не менее, относим рассматриваемую амплификацию именно к типу сравнений с отсылкой к предыдущим событиям произведения, так как упомянутые реалии в данном случае вторичны при развёртывании сравнения, и подобное сочетание элементов компонента «объект» в других примерах нам не встречалось.

Выводы. Анализ материала показал, что развёрнутое авторское сравнение действительно участвует в формировании идиостиля Ника Хорнби.

Во-первых, это подтверждается частотностью использования подобных амплификаций — 862 примера в текстах семи произведений. При этом исследуемый приём встречался нам при описании, в рассуждениях и репликах персонажей, что говорит о широкой сфере реализации авторского сравнения в творчестве писателя.

Во-вторых, Н. Хорнби самобытно использует семантический потенциал развёрнутых сравнений. Авторская амплификация отличается большой дистанцией между классами сопоставляемых субъекта и объекта, высокой степенью образности и особым вниманием к деталям. При этом именно объект в рамках сравнения является источником авторской оригинальности и может быть выражен типовой ситуацией, культурным маркером, сочетанием типовой ситуации и маркера культуры, материальным предметом или явлением, квазиотстранённым событием. Последний мы считаем исключительно авторским типом объекта сравнения. В качестве другого уникального лингвистического приёма писателя был обнаружен зависимый от сравнения троп, который, как правило, находится в предвосхищающем сравнение положении. Кроме того, развёрнутые сравнения автора отличаются сложной структурой, которая нередко представляет собой комплекс более частных и ярусно выстроенных сравнений.

Помимо выполнения традиционных функций, сравнительные конструкции Н. Хорнби также отвечают за некоторые контекстуальные задачи. Среди них можно назвать формулирование персонажами своих идей, самоанализ чувств и эмоций, описание взаимоотношений героев, а также разрушение «четвёртой стены» с помощью прямых обращений к читателю и включения культурных маркеров. В рамках развёрнутых сравнений автор также выражает своё собственное мнение относительно проблем общества, как правило, имплицитно, словами своих персонажей. Кроме того, в подобных единицах нередко заключена информация о личных интересах писателя.

Таким образом, развёрнутое авторское сравнение действительно отражает картину мира литератора и является важным компонентом идиостиля, а значит требует особого внимания в рамках изучения его творчества.

Источники

Chris Hunt. Wigan Casino. For Dancers Only: The Story of Wigan Casino. Электронный ресурс: <http://www.chrishunt.biz/features05.html>.

Hornby, N. (1992) *Fever Pitch*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (1995) *High Fidelity*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (1998) *About A Boy*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2005) *A Long Way Down*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2009) *Juliet, Naked*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2014) *Funny Girl*. New York: Riverhead Books.

Hornby, N. (2020) *Just Like You*. London, Penguin Books.

Литература

Голуб, И. Б. (2007). *Стилистика русского языка*: Учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Москва, «Айрисс-Пресс».

Гураль, С. К. (2007). Мировоззрение, картина мира, язык: лингвистический аспект соотношения. *Вестн. Том. гос. ун-та*. Электронный ресурс: <https://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000481673>.

Камышова, А. Е. (2006). *Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В. Брюсова)*: дис. ... канд. фил. наук. СПб.

Квятковский, А. П. (1966). *Поэтический словарь*. Москва, Советская энциклопедия.

Королёва, Е. Е. (2003). Компаративные образы в идиолекте. // *Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность* (Казань, 11–13 дек. 2003 г.): труды и материалы: в 2 т. Казань, 155–157.

Мещеряков, В. П. (2000). *Основы литературоведения*: Уч. пособ. М.: Московский Лицей, 75–112.

Наволоцкая, О. В. (2020). Развёрнутое сравнение как авторское средство образности (На материале произведений Н. Хорнби). *Материалы докладов студентов. Дни науки и инноваций, XXVII научная конференция преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ. Великий Новгород, 33–37*.

Наволоцкая, О. В. (2020а). Авторское развёрнутое сравнение с превосходящим элементом (на материале романа Н. Хорнби «Смешная Девчонка»). *Личность в языковом и культурном пространстве*: Сб. науч. статей, посвященный 100-летию памяти А. А. Шахматова. Волгоград, 24–31.

Павлович, Н. В. (2004). *Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке*. М., Азбуковник.

Философский словарь (1991). Под ред. И. Т. Фролова. Москва, Политиздат

Хазагеров, Г. Г. (2004). *Риторика*: Учебник для студентов вузов. Ростов-на-Дону, Феникс.

Sources

Chris Hunt. Wigan Casino. For Dancers Only: The Story of Wigan Casino. Электронный ресурс: <http://www.chrishunt.biz/features05.html>.

Hornby, N. (1992) *Fever Pitch*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (1995) *High Fidelity*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (1998) *About A Boy*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2005) *A Long Way Down*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2009) *Juliet, Naked*. London, Penguin Books.

Hornby, N. (2014) *Funny Girl*. New York: Riverhead Books.

Hornby, N. (2020) *Just Like You*. London, Penguin Books.

References

Beatrice, U Akundabweni (2014). *Translation challenges of similes and metaphors: a case study of treasure island translated as kisiwa chenye hazina*. University of Nairobi, 70 p.

Fromilhague, C. (1995). *Les Figures de Style*. Paris, Nathan. 37 p.

Golub, I. B. (2007). *Stylistics of the Russian language: Textbook. 2nd ed., revised and added*. Moscow, Iriss-Press Publ. (In Russian). 448 p.

Gural, S. K. (2007). Worldview, picture of the world, language: linguistic aspect of correlation. *Tomsk State University Journal*. Retrieved from <https://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000481673>. (In Russian).

Kamyshova, A. E. (2006). *Comparison and its functions in the structure of a prose text (on the material of V. Bryusov's prose)*. PhD thesis. Saint-Petersburg. 155 p. (In Russian).

Khazagerov, G. G. (2004). *Rhetoric: a textbook for university students*. Rostov-on-Don, Feniks Publ. (In Russian).

Koroleva E. E. (2003). Comparative images in the idiolect. // *Mezhdunarodnyye Boduenovskiye chteniya: Kazanskaya lingvisticheskaya shkola: traditsii i sovremennost'* [// *International Baudouin Readings: Kazan Linguistic School: Traditions and Modernity*] (Kazan, December 11–13, 2003): works and materials. In 2 volumes. Kazan, 155–157. (In Russian).

Kvyatkovsky, A. P. (1966). *Poetic Dictionary*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ. (In Russian).

Meshcheryakov, V. P. (2000). *Fundamentals of literary criticism: study book*. Moscow, Moskovskiy Litsey Publ., 75–112. (In Russian).

Mpouli, S., & Ganascia, J-G. (2005). Investigating the stylistic relevance of adjective and verb simile markers. — *Corpus Linguistics. Conference on New Methods in Language Processing*, 44–49.

Navolotskaya, O. V. (2020). Detailed comparison as an author's means of representation (Based on the works of N. Hornby). *Materialy dokladov studentov. Dni nauki i innovatsiy, XXVII nauchnaya konferentsiya prepodavateley, aspirantov i studentov NovGU [Materials of reports of students. Days of*

Beatrice, U Akundabweni (2014). *Translation challenges of similes and metaphors: a case study of treasure island translated as kisiwa chenye hazina*. University of Nairobi,

Fromilhague, C. (1995). *Les Figures de Style*. Paris: Nathan

Mpouli, S., & Ganascia, J-G. (2015). Investigating the stylistic relevance of adjective and verb simile markers. *Corpus Linguistics*. Conference on New Methods in Language Processing, 44–49.

Seidler, H. (1963). *Allgemeine Stilistik*. Goettingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Science and Innovations, XXVII scientific conference of educators, post-graduate students and students of NovSU. Veliky Novgorod, 33–37. (In Russian).

Navolotskaya, O. V. (2020a). Author's detailed comparison with an anticipatory element (based on the novel by N. Hornby "Funny Girl"). *Lichnost' v yazykovom i kul'turnom prostranstve: Sb. nauch. statey, posvyashchenny 100-letiyu pamyati A. A. Shakhmatova [Collection of scientific articles dedicated to the 100th anniversary of the memory of A. A. Shakhmatov "Personality in the linguistic and cultural space"]*. Volgograd, 24–31. (In Russian).

Pavlovich, N. V. (2004). *The language of images. Paradigms of images in the Russian poetic language*. Moscow, Azbukovnik Publ. 527 p. (In Russian).

Philosophical Dictionary (1991). Ed. I. T. Frolova. Moscow, Politizdat Publ. 560 p.

Seidler, H. (1963). *Allgemeine Stilistik*. Goettingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 359 p.

Для цитирования статьи:

Наволоцкая, О. В. (2022). Развёрнутое авторское сравнение в художественной прозе Н. Хорнби. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(5), 79–90. DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-79-90

For citation:

Navolotskaya, O. V. (2022). N. Hornby's complex creative similes. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(5), 79–90. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2022-3(5)-79-90



**НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Verba

№ 3(5) 2022